metis eleştiri

Tzvetan Todorov

Fantastik

Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım



Tzvetan Todorov

Fantastik

Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım

Todorov, 1939'da Sofya'da doğdu. Yüksek öğrenimini Sofya Üniversitesi'nde Slav dilleri üzerine yaptı. Günümüzde Paris'te Bilimsel Araştırmalar Ulusal Merkezi'nin (CNRS) araştırma yöneticiliğini yürütmekte, Fransa ve ABD'de çeşitli üniversitelerde edebiyat kuramları üzerine ders vermektedir. Türkçe'deki ilk kitabı *Poetikaya Giriş*'i 2001 Ekim'inde yayımlamıştık. Diğer başlıca yapıtları arasında "Düzyazının Poetikası", "Simge Kuramları", "Simgecilik ve Yorum" ile "Amerika'nın Fethi" başlıklı kitapları bulunmaktadır.

metis eleştiri

Metis Eleştiri 6

Fantastik
Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım
Tzvetan Todorov

Fransızca basımı: Introduction à la littérature fantastique,
Éditions du Seuil, 1970
© Türkçe yayın hakları: Metis Yayınlan, 1999

İlk Basım: Ocak 2004

Dizi Yayın Yönetmeni: Orhan Koçak
Dizi Kapak Tasarımı: Emine Bora, Semih Sökmen

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No: 12 Topkapı, İstanbul

Metis Yayınlan
İpek Sokak No. 9, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel. 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: metiskitap@tnn.net

ISBN 975-342-449-3

Tzvetan Todorov

Fantastik

Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım

Çeviren
Nedret Öztokat



metis eleştiri

İçindekiler

Sunuş, *Orhan Koçak* • 7

1 Edebi Türler • 11
2 Fantastiğin Tanımı • 30
3 Tekinsiz ve Olağanüstü • 47
4 Şiir ve Alegori • 63
5 Fantastiğin Söylemi • 78
6 Fantastiğin İzlekleri: Giriş • 93
7 "Ben" İzlekleri • 108
8 "Sen" İzlekleri • 123
9 Fantastiğin İzlekleri: Sonuç • 137
10 Edebiyat ve Fantastik • 152

Kaynakça • 169
Dizin • 172

Sunuş *Orhan Koçak*

Todorov'un *Fantastik*'i yapısalcı poetikanın en tipik –ve en başarılı– uygulamalarından biridir. Çıkış noktası, fantastik olarak nitelenen belli sayıda anlatı değil, bir edebi *tür* olarak fantastiktir; ve bu da anlamı kendi içinde saklı, kendinden ibaret özerk bir kategori olarak değil, bazı komşu kategorilerden *farklılığıyla tanımlanan* bir tür olarak incelenmektedir. Yapısalcı araştırmanın en temel postülasıdır bu: Bir olguyu, bir kültürel görüngüyü tanımlayan şey, farklılıklarla belirlenmiş bir dizi ya da matriks içindeki yeridir. Todorov, *Poetikaya Giriş*[1] kitabında daha ayrıntılı biçimde betimlediği yöntemini –özellikle tür kuramı üstünde durarak– *Fantastik*'in ilk bölümünde de özetler. En çok da poetikayı bazen "yorum" olarak da adlandırılan hermeneotik ve fenomenolojik eleştiriden ayırt etmeye özen gösterir.

Fantastik metinleri fantastik kılan özellik, Todorov'a göre, metinden okura geçen bir ikircim ya da *kararsızlık* deneyimidir: Anlatılan olay(lar) gerçek midir, yoksa yanılsama mı? Bu soru şöyle de ifade edilebilir: Anlatılan şeyler, bildiğimiz gerçekliğin yasalarıyla açıklanabilir mi, yoksa büsbütün başka bir gerçeklik alanına mı aittir? Fantastik, bu soruyu cevaplandırmada düşülen kararsızlık kadar *sürer*. Eğer soruya kolayca birinci cevabı verebiliyorsak, okuduğumuz metin başka bir türe, Todorov'un "tekinsiz" olarak adlandığı türe geçmişizdir. İkinci cevapsa bizi yine bir başka türe, "olağanüstü"nün alanına götürür. Fantastik, bu iki komşu türden farklılığıyla belirlenir; ikisinin arasındaki geçiş bölgesidir.

1. Bkz. Tzvetan Todorov, *Poetikaya Giriş*, Metis Yayınları, 2001.

Todorov'un fantastik türüne örnek olarak aldığı metinler, bugün "fantastik" olarak nitelenen anlatılardan epeyce farklıdır ve çoğu da on dokuzuncu yüzyıla aittir: Gerard de Nerval'in *Aurélia*'sı, Balzac'ın *Tılsımlı Deri*'si, Polonyalı yazar Jan Potocki'nin tek romanı *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* (Saragossa'da Bulunan Elyazması), E. T. A. Hoffmann'ın öyküleri ("Hoffmann'ın Masalları" olarak Türkçeleştirilmeleri, bu kitapta ortaya konan yaklaşım açısından yanlıştır, çünkü masal "olağanüstü"nün alanına dahildir), Maupassant'ın bazı öyküleri ve Henry James'in "Vidanın Dönüşü" adlı uzun öyküsü bu metinlerin en iyi bilinenleridir. Böyle bir liste, Todorov'un sadece "yüksek edebiyatla" ilgilendiği gibi bir yanlış izlenim doğurabilir; oysa Todorov ünlü polisiye yazarı John Dickson Carr'ın *Yanan Oda* gibi bir romanını da fantastik türü içinde ele almaktadır. Ve bu türün bir özelliğinin de "yüksek" ve "popüler" ayrımını –en azından bir süre için– askıya alması olduğunu da belirtir.

Ya bugün "fantastik edebiyat" adıyla andığımız ve çoğunluğu dizi halinde yayımlanan romanlar? Bunların büyük kısmı Todorov'un *Fantastik* çalışmasından sonra çıkmış metinlerdir. Ama Todorov'un kitabında tanımlanan kategoriler, bu türden metinlerin de sınıflandırılmasına yardımcı olmaktadır. Todorov'un kendisinin de belirttiği gibi, yirminci yüzyılda "bilimkurgu" olarak adlandırılan anlatılar, on dokuzuncu yüzyılda "bilimsel olağanüstü" olarak adlandırılmış metinlerin devamı olarak görülebilir. Bu türden anlatılarda, fantastiğe özgü o duraksama ve belirsizliğe yer yoktur; anlatılan "tuhaf" ya da "doğaüstü" olaylar, *anlatılan dünyanın kendi yasaları içinde* pekâlâ açıklanabiliyordur. Fantastiği tanımlayan bir özellik de şu iki tür okumaya kapalı olmasıdır: alegorik ve şiirsel (Todorov, burada, alegorik ile şiirselin, tekinsiz ve olağanüstüden farklı olarak, birer edebi türden çok, okurun metne gösterebileceği farklı tepki türleri olduğunu belirtir). Alegorik okuma, olağanüstü veya tuhaf olayları düzanlamıyla değil de bir başka hakikatin ifadesi olarak alan okumadır. Şiirsel okumaysa, hakikatle de tuhaflığın yarattığı belirsizlik ve kararsızlık duygu-

suyla da ilgilenmez; metni sadece bir söz zinciri olarak görür; metni düzanlamıyla alır ama şiirselliğin de bu düzanlamın bükülmesinden ya da çarpılmasından geldiğini bilir. Buna karşılık, örneğin Ursula K. Le Guin'in bilimkurgu romanları değil ama *Yerdeniz* dörtlüsü, esas olarak olağanüstü türüne dahildir ve hem alegorik hem de şiirsel okumalara açıktır. Ama "fantastik" olarak kurgulanan ve pazarlanan anlatıların hepsi için aynı şeyi söyleyemeyiz; çoğunluğu, ortaçağ romanslarının alegorik öğelerden (çok genel bir iyi-kötü karşıtlığı dışında) arındırılmış ve bazı daha yeni bilimsel bilgilerle desteklenmiş –ya da süslenmiş– versiyonları olarak kalır.

Yapısalcı yaklaşımın tarihi dışladığı, zaman-dışı kategorilerle iş gördüğü ileri sürülmüştür. Ama işte fantastik konusu, tam da yapısalcılığın bu eleştiriyi geri çevirmesi için bir fırsat vermektedir. Çünkü fantastik türünün bir *zamanı*, tarih içinde sınırlı bir süresi vardır: Todorov'un kendisinin de belirttiği gibi, on sekizinci yüzyılın sonunda Jacques Cazotte'un *Âşık Şeytan*'ıyla başlamış ve son önemli ürünlerini de bir yüzyıl sonra Maupassant'da ve Henry James'in "Vidanın Dönüşü" öyküsünde vermiştir. "Bu görece kısa sürenin bir nedeni var mıdır," diye sorar Todorov, "bugün fantastik edebiyat niye yok?" Cevap, fantastik türünün bir iç çelişkisinde aranmalıdır. Fantastik, "gerçek mi yoksa hayal mi?" sorusu karşısında kararsız kalınması demektir. Oysa edebiyat, tam da bu ayrımı aşmaya, anlamsızlaştırmaya yönelen metindir. Kararsızlık, bir bakıma, bu katı karşıtlığın sorgulanması anlamına gelir; fantastiği bir *edebiyat* türü kılan şey de budur. Öte yandan, gerçekle yanılsama arasında bir kararsızlık olması için yine de bu kategorilerin varolması, gerçeğin hayaliden ayrı olması gerekir – anlatıda sadece bir olayın "tuhaf" veya "'hayali" olduğunun hissettirilmesi, geri kalan her şeyi som gerçek durumuna getirecek ve bu da anlatıyı röportaja indirgeyecektir. Bu yüzden fantastik, edebiyata sadece bir giriştir, "iptidai" edebiyattır. Todorov, kitabın sonunda, Franz Kafka'nın "Dönüşüm" öyküsünün bir tür olarak fantastiğe son verdiğini, çünkü bu türün sorunlaştırdığı karşıtlığı Kafka'nın

tümüyle askıya aldığını belirtir. Fantastiğin bir zamanı, bir süresi vardır, ama bu süre türün kendi yapısı ve iç gerilimi tarafından belirlenmiştir.

Todorov bir tarihte ABD'de ders verirken dinleyiciler arasında bulunan bir Fransız edebiyatı hocası, sunuşunu çok berrak, "fazlasıyla" berrak bulduğunu belirtir. Todorov'un cevabı: "Evet biliyorum, benim büyük kusurum bu." *Fantastik* de bu "kusuru" fazlasıyla sergileyen bir çalışma.

1
Edebi Türler

Fantastik edebiyatı incelemek "edebi tür"ün ne olduğunun bilinmesini gerektirir. – Edebi türler üzerine genel gözlemler. – Türlere ilişkin çağdaş bir kuram: Northrop Frye kuramı. – Frye'ın edebiyat kuramı. – Türler sınıflaması. – Frye'ın eleştirisi. – Frye ve yapısalcı ilkeler. – Olumlu sonuçların genel değerlendirmesi. – Melankolik son not.

"Fantastik edebiyat" deyimi bir edebiyat çeşidini, ya da genel deyişle, edebi bir türü belirtir. Edebiyat yapıtlarını türler açısından incelemenin anlamı şudur: Yapıtların her birinin özgül niteliklerini ortaya koymak yerine, birçok metinde geçerli olacak bir kuralı ortaya çıkarmak. *Tılsımlı Deri*'yi fantastik tür açısından incelemek, yapıtı kendi başına incelemekten, ya da Balzac'ın tüm yapıtı içindeki yeri ya da çağdaş edebiyat içindeki yeri açısından incelemekten çok farklı bir şeydir. "Tür" kavramı böylece ileride yer alacak tartışma için temel bir kavramdır. Bu nedenle, bu kavramı açıklamak ve kesin tanımını yapmakla işe başlanmalıdır; her ne kadar böyle bir çalışma bizi görünüşte fantastik konusundan uzaklaştırıyor gibi dursa da.

Tür deyince akla birçok sorun gelir; neyse ki aralarından bazıları, netlikle yaklaşıldığında ortadan kalkıyor, bu da sorunların sayısını azaltıyor. İşte bir ilk sorun: Bir türe ilişkin tüm yapıtları incelemeden (ya da en azından okumadan) o türü incelemeye hakkımız var mı? Bize bu soruyu yönelten üniversiteli, fantastik ede-

biyat kataloglarının binlerce başlık kapsadığını da ekleyebilir sözüne. Bu açıdan bakınca, hemen aklımıza kitaplar arasına gömülmüş çalışkan bir öğrenci gelir, günde ortalama üç yapıt okumak zorunda kalan ve durmadan yeni metinlerin yazılmasıyla kuşkusuz tüm yapıtları özümseyemeyeceği düşüncesinin içine kabus gibi çöktüğü bir öğrenci. Oysa bilimsel yaklaşımın ana özelliklerinden biri de bir olguyu betimlemek için ona ilişkin tüm örneklerin gözlemlenmesinin gerekmediğidir; bilimsel yaklaşım daha çok tümdengelime başvurarak çalışır. Gerçekte görece sınırlı sayıda vakalar saptanır, bunlardan genel bir varsayım çıkarılır ve başka yapıtlar üzerinde doğrulanma ya da yadsıma yoluyla sınanır. İncelenen olgu sayısı ne olursa olsun (burada yapıt sayısı) her zaman evrensel yasalarını çıkarmaktaki yetkimiz sınırlıdır; gözlemlerin sayısı kesinlik sunmaz, önemli olan kuramın mantıksal tutarlılığıdır. Karl Popper'in yazdığı gibi: "Mantıksal açıdan, sayıları ne denli çok olursa olsun, özel durumlardan evrensel durumlar çıkarsamaya gidemeyiz, çünkü bu yoldan varılan her sonuç yanlış çıkabilir: Gözlemleyebildiğimiz beyaz kuğuların sayısı ne olursa olsun, *bütün* kuğuların beyaz olduğu sonucuna varmamızı gerektirmez" (s. 27). Buna karşılık, sınırlı sayıda kuğu üzerine yapılan, ancak bu kuğuların beyazlığının organik bir özellikten kaynaklandığını göz önüne alan bir gözlemden yola çıkarak ileri sürülen varsayım bizim gözümüzde tümüyle meşrudur. Kuğulardan romanlara dönersek, bu bilimsel gerçek yalnızca tür incelemelerine değil, bir yazarın tüm yapıtına, bir dönemde verilmiş tüm yapıtlara uygulanabilir; tümü kapsama çabasını, ellerinden başka bir şey gelmeyenlere bırakalım.

Şu ya da bu türün içinde yer alacağı genel düzey ikinci bir soruyu getiriyor. Yalnızca belli türler mi vardır (örneğin şiirsel, epik, dramatik) yoksa daha fazlası mı? Türler sınırlı sayıda mıdır, sonsuz sayıda mı? Rus Biçimcileri göreli bir çözümden yanaydılar; Tomaşevski şöyle yazıyordu: "Yapıtlar büyük sınıflara ayrılır, bunların her biri de tip ve türe göre ayrımlar içerir. Bu bakımdan, türler ölçeğinin alt basamaklarına indikçe soyut sınıflardan somut

tarihsel ayrımlara (Byron şiiri, Çehov öyküsü, Balzac romanı, nükteli küçük şiir, proleter şiiri) hatta tikel yapıtlara geleceğiz" (s. 306-7). Gerçekte bu tümcenin önümüze koyduğu sorunlar çözdüklerinden fazladır ve birazdan bu konuya döneceğiz; ancak, türlerin farklı genellik düzeylerinde varolduğu ve tür kavramının benimsenen bakış açısıyla tanımlandığı düşüncesi baştan kabul edilebilir.

Üçüncü bir sorun estetik konusunu ilgilendirmektedir. Bize şöyle deniyor: Türlerden söz etmek (trajedi, komedi, vb.) gereksizdir, çünkü yapıt özü gereği tikeldir, özeldir; taklit edilemez oluşu, öteki tüm yapıtlardan ayrıldığı yönleri onun değerini belirler, ötekilerle benzeştiği noktalar değil. *Parma Manastırı*'nı seviyorsam, onun bir roman (tür) olmasından değil, tüm öteki romanlardan farklı (bireysel yapıt) oluşundandır. Bu yanıt incelenen nesneye yönelik romantik bir bakışı içeriyor. Gerçekte böyle bir tavır yanlış da sayılmaz, yalnızca konumuzla ilgisizdir. Bir yapıttan şu ya da bu nedenle pekâlâ hoşlanabiliriz; o yapıtı inceleme nesnesi olarak belirleyecek şey bu değildir. Bir araştırmanın itici gücü, onun sonradan alacağı biçimi belirlemek zorunda değildir. Genel anlamıyla estetik soruna gelince, burada bu konuyu ele almayacağız: Varolmadığı için değil, çok karmaşık olduğu, şu anda elimizdeki olanakları aştığı için.

Öte yandan, bu itiraz başka türlü, reddetmesi çok daha güç bir yoldan da dile getirilebilirdi. Tür kavramı doğal bilimlerden alınmıştır; anlatıların yapısal çözümlemesini başlatan V. Propp'un bitkibilim ya da hayvanbilimden esinlenen benzetmelere başvurması rastlantı değildir. Oysa doğadaki varlıklara ya da düşünce ürünlerine uygulandığında "tür" ve "örnek" terimlerinin anlamları arasında nitelik açısından bir fark vardır. Birinci durumda yeni bir örneğin ortaya çıkışı türün özelliklerini değiştirmez; sonuçta, örneğin özellikleri ancak türün formülünden çıkarılabilir. Kaplan türünün ne olduğunu bilirsek, her tikel kaplanın özelliklerini çıkarabiliriz; yeni bir kaplanın doğumu türün tanımını değiştirmez. Bireysel organizmaların türün evrimi üzerindeki etkisi öyle yavaştır ki,

pratikte ihmal edilebilir. Bir dilin sözceleri konusunda da bir dereceye kadar böyledir: Bireyin ürettiği bir tümce dilbilgisini değişime uğratmaz ve dilbilgisi de o tümcenin yapısını çıkarsamamızı sağlıyordur.

Sanat ya da bilim alanlarında durum farklıdır. Bu alanlarda evrim tümüyle farklı bir ritim izler: *Her* yapıt olasılıklar bütününü dönüşüme uğratır, her yeni örnek türü değiştirir. Sanatta, her sözcenin sözcelem sırasında (sözcenin üretilmesi ya da icra edilmesi sırasında – *ç.n.*) dilbilgisi kurallarının dışında kalan bir dil vardır önümüzde. Daha kesin bir deyişle, bizim gözümüzde bir metnin edebiyat ya da bilim tarihi içinde yer almaya hak kazanabilmesi ancak o metnin belli bir etkinlik konusunda edindiğimiz düşünceyi değiştirmesi oranında gerçekleşir. Bu koşulları yerine getirmeyen metinler otomatik olarak başka bir kategoriye geçer: birinde "popüler" edebiyat, "kitle" edebiyatı, ötekinde okul alıştırması. (O zaman bir karşılaştırma akla geliyor: seri üretim olmayan, zanaat ürünleri bir yanda, zincirleme üretim, mekanik kalıplar üretimi diğer yanda.) Kendi konumuza dönersek, yalnızca kitle edebiyatı (polisiye öyküler, dizi romanlar, bilim kurgu romanlar, vb.) doğal bilimlerdeki anlamıyla tür kavramını gündeme getirebilir; bu kavram da gerçek anlamda edebiyat metinlerine uygulanamaz.

Böyle bir durum kendi kuramsal dayanaklarımızı açıklamamızı zorunlu kılıyor. "Edebiyat" alanına giren her metin için iki yönlü bir gerekliliği göz önüne almak gerekir. Öncelikle o metnin tüm edebi metinlerle ya da edebiyatın altsınıflarından biriyle (tam da "tür" diye adlandırılan şey) ortak özellikler taşıdığı gözden kaçırılmamalıdır. Bir edebiyat yapıtındaki her şeyin bireyselliğe bağlanması, kişisel bir esinin yepyeni ürünü olması, geçmişteki yapıtlarla hiçbir ilişkisi olmaması tezini savunmak bugün artık imkânsızdır. İkinci noktaysa, bir metin daha önceden varolan bir dizgenin (gücül edebiyat özelliklerinden kurulu bir düzen) ürünü değildir yalnızca, bu dizgenin dönüşümüdür aynı zamanda.

Böylece her edebiyat incelemesinin, ister istemez, ikili bir hareket içerdiği söylenebilir: yapıttan edebiyata (ya da türe) ve ede-

biyattan (türden) yapıta; bu iki yönden birine (farklılık ya da benzerliğe) belli bir süreliğine ayrıcalık tanımak tümüyle meşru bir yaklaşımdır. Dahası var. Soyutlamanın ve "türsel" olanın içinde devinmek dilin doğasındadır. Bireysel olan, dil dizgesinin *içinde* varolamaz, bizim metnin özgüllüğü olarak tanımladığımız şey de kendiliğinden bir türün betimlenmesine dönüşür – öyle ki, bu türün temel özelliği, söz konusu yapıtın onun ilk ve tek örneği olmasıdır. Sözcüklerin kullanılmasıyla yapıldığından, bir metinle ilgili her betimleme aslında türün betimlemesidir. Bu tam anlamıyla kuramsal bir kesinleme değildir aslında; edebiyat tarihi bize bu konuda örnekler sunmaktadır: Ne de olsa eski bir edebi akımın izleyicileri o alanın başlatıcısında bireysel özgüllük gibi duran şeylere öykünürler.

Öyleyse, Croce'nin istediği gibi, "tür kavramını reddetmek" söz konusu olamayacaktır; böyle bir reddediş dile sırt çevirmek anlamına gelirdi ve böylece tanımlanamaz, dile getirilemezdi. Öte yandan, varsayılan soyutlamanın derecesinin ve gerçek evrim içindeki konumunun da farkında olmak gerekir; böylece bu evrim, onu hem kuram hem de ona bağımlı olan bir kategoriler dizgesinin içinde tutulmuş olur.

Ancak günümüzde edebiyat, tür sınıflamasını terk eder gibidir. Maurice Blanchot on yıl önce şöyle yazıyordu: "Önemli olan tek şey kitaptır; olduğu gibi, türlerden uzak, düzyazı, şiir, roman, tanıklık gibi başlıkların dışında, içinde yer almayı reddettiği, konumunu saptaması ve biçimini belirlemesi yetkisini tanımadığı genel başlıkların dışında kalan yapıt. Bir kitap artık bir türe ait değildir, her kitap yalnız edebiyata aittir, yazılan şeye kitap gerçekliği kazandıran giz ve formüller genel özellikleriyle edebiyatın elinde bulunmaktadır bir bakıma" (*Le Livre à venir* – Gelecekte Çıkacak Kitap, s. 243-4). O halde niçin eskimiş sorunları yeniden ortaya çıkarmalı? Gérard Genette bu konuya iyi bir yanıt verdi: "Edebi söylem, yapıları ihlal ederek, sınırlarını çiğneyerek oluşur ve gelişir; ama bunu yapabilmesini sağlayan da bu yapıları bugün bile yine kendi dil ve yazı alanının içinde bulmasıdır" (*Figures II*,

s. 15). Bir yapının aşılması, değiştirilmesi için "norm"un buna açık ve duyarlı olması gerekir. Bugün çağdaş edebiyatın türsel ayrımlardan tümüyle bağımsız olması da kuşku götürür; ne var ki bu ayrımlar geçmişteki edebiyat kuramlarından miras kalan kavramlarla örtüşmemektedir. Bugün bu kavramları sürdürmek zorunda değiliz kuşkusuz; hatta, bugünün yapıtlarına uygulanabilecek soyut kategorileri oluşturma gerekliliği çıkmıştır ortaya. Daha genel deyişle, türlerin varlığını tanımamak edebiyat yapıtının kendinden önce varolan yapıtlarla ilişki kurmadığını ileri sürmek anlamına gelir. Türler bir yapıtın edebiyat evrenine bağlanmasını sağlayan iplerdir.

Şimdi oradan buradan okumayı bir yana bırakalım. Bir adım daha ileri gitmek için türlerle ilgili çağdaş bir kuram seçelim ve onu daha sıkı bir tartışmaya açalım. Sözgelimi, bir örnekten yola çıkıldığında çalışmamızı yönlendirecek hangi olumlu ilkeler, kaçınılması gereken hangi tehlikeler olduğu daha iyi görülecektir. Geliştirmekte olduğumuz söylemimizden yeni ilkeler çıkmayacak demek değildir bu; ne de birçok noktada atlanmış kimi sakıncaların olmayacağı.

Ayrıntılı biçimde inceleyeceğimiz türler kuramı, özellikle *Anatomy of Criticism* (Eleştirinin Anatomisi) adlı yapıtta dile getirildiği biçimiyle, Northrop Frye'ın kuramıdır. Bu seçimi öylesine yapmadık: Frye, Anglo-sakson eleştirmenler arasında bugün önemli bir yer tutuyor; kendisi kuşkusuz son dünya savaşından bu yana eleştiri tarihinin en ilgi çekici adlarından biridir. *Anatomy of Criticism* hem bir edebiyat (dolayısıyla türler) kuramıdır, hem de eleştiri kuramıdır. Daha doğrusu yapıt, iki tür metinden oluşur, bir bölümü kuramsal nitelikli (giriş, sonuç ve ikinci deneme "Ethical Criticisme: Theory of Symbols"), diğer bölümü daha betimseldir; işte bu yazılarda Frye'a özgü türler dizgesinin bir betimini buluruz. Ancak iyi anlaşılması için bu dizgenin bütünden ayrılmaması gerekir; biz de kuramsal bölümden başlayacağız.

İşte bazı ana çizgiler:

1. Edebiyat incelemeleri başka bilimlerde geçerli olan aynı

ciddiyet ve kesinlikle ele alınmalıdır. "Eleştiri diye bir şey varsa eğer, edebiyat alanının tümevarımlı incelemesinden çıkan kavramsal bir çerçevenin terimleriyle ele alınan bir edebiyat incelemesi olmalıdır bu. ... Eleştirinin, onu diğer edebi parazitliklerden ayıran bilimsel bir yönü, bir de açıklama içeren eleştirel bir tavrı olmalıdır" (s. 7), vb.

2. Bu ilk önsavın bir sonucu edebiyat incelemelerini, yapıtlar üzerine yapılan her tür değerlendirmenin dışında tutma gerekliliğidir. Frye bu konuda oldukça katıdır; kanısını biraz yorumlayarak, değerlendirmenin yazınbilim (poetika) alanında yer alacağını, ancak şimdilik böyle bir göndermede bulunmanın sorunları gereksiz yere karmaşıklaştırdığını söyleyebiliriz.

3. Genelde edebiyat gibi, edebiyat yapıtı da bir dizge oluşturur; hiçbir şey rastlantısal değildir. Ya da Frye'ın yazdığı gibi "Tümevarımlı bu temel değişikliğin birinci önsavı [Frye'm yapmamızı önerdiği] her bilim için aynıdır: Bütünü kapsayan tutarlılık önsavıdır bu" (s. 16).

4. Eşsüremi artsüremden ayırmak gerekir: Edebiyat çözümlemesi tarihselin içinde eşsürem kesitleriyle çalışmayı gerektirir, *dizge*yi ancak bu eşsürem kesitlerinin içinde aramaya *başlamak* gerekir. "Bir eleştirmenin edebi bir yapıtı ele alırken yapabileceği en doğal şey onu "dondurmak" [*to freeze it*], zaman içindeki devinimini yok saymak, bütün bölümleri aynı anda varolan sözcüksel bir görünüm olarak görmektir," diye yazar Frye bir başka yapıtında (*Fables*, s. 21).

5. Edebiyat yapıtı, gündelik konuşmalarımızda sık sık yaptığımız gibi, "dünya"yla bir gönderge ilişkisi kurmaz, kendinden başka hiçbir şeyi "temsil etme" işlevi yoktur. Bu açıdan edebiyat, gündelik dilden daha çok matematiğe benzer: Edebi söylem doğru ya da yanlış olamaz, kendi önermelerine göre geçerli olabilir ancak. "Şair, tıpkı bir matematikçi gibi, betimsel gerçekliğe değil, varsayım olarak ileri sürdüğü önsavların uygunluğuna bağlıdır" (s. 76). "Edebiyat, tıpkı matematik gibi, bir dil dizgesidir ve bir dil dizgesi her ne kadar sonsuz sayıda gerçekliği dile getirme olana-

ğı sunsa da, kendi başına hiçbir gerçekliği temsil etmez" (s. 354). İşte bu bakımdan, edebi metin bir totoloji gibidir: Kendi kendinin anlamını taşır. "Şiirsel simge, şiirle ilişkisi doğrultusunda, asıl kendi kendinin anlamını taşır" (s. 80). Yapıtının belli bir öğesinin ne anlama geldiği konusuna şairin yanıtı her zaman şu olmalıdır: "Anlamı, yapıtın bir öğesi olmasıdır" ("*I meant it to form a part of the play*") (s. 86).

6. Edebiyat, ister maddesel ister ruhsal nitelikli olsun, gerçeklikten değil, edebiyattan meydana gelir; her edebiyat yapıtı bazı uzlaşımlardan oluşur. "Şiir ancak başka şiirlerden yola çıkarak oluşturulabilir, romanlar da başka romanlardan," (s. 97). Bir başka metinde, *The Educated Imagination*'da (Eğitilmiş Hayalgücü) şunları buluruz: "Yazarın yazma isteği edebiyata ilişkin bir ön deneyimden gelebilir ancak... Edebiyat, biçimlerini ancak yine kendi biçimlerinden alır" (s. 15-6). "Edebiyatta yeni olan ne varsa, aslında eskinin yenilenmiş halidir... Edebiyatta kendi olan bir şeyin dile getirilmesi, işte hiçbir zaman olmamış bir şey" (s. 28-9).

Bu düşüncelerin hiçbiri tam anlamıyla özgün değildir (her ne kadar Frye kaynak göstermekte cimri davransa da): Bu tür düşünceleri Mallarmé ya da Valéry'de ve geleneği sürdüren çağdaş Fransız eleştirisinin belli bir eğiliminde (Blanchot, Barthes, Genette) bulabiliriz; öte yandan Rus Biçimcilerinde bolca, son olarak da T. S. Eliot gibi yazarlarda da bulunmaktadır benzer düşünceler. Edebiyat incelemeleri için olduğu kadar, edebiyat için de geçerli olan bu önsavların tümü bizim çıkış noktamızı oluşturuyor. Ne var ki bütün bunlar bizi türlerin çok ötesine götürdü. Frye'ın yapıtının bizi doğrudan ilgilendiren bölümüne geçelim. Yapıtı boyunca (yapıtın ilkin ayrı ayrı yayımlanmış yazılardan oluştuğunu anımsatalım), Frye türleri altsınıflarına göre ayıracak birçok kategori dizisi önerir (aslında "tür" terimini Frye bu dizilerin yalnızca biri için kullanmaktadır). Bu kategorilerin bir özet sunumunu yapmayacağım. Burada tümüyle kuramsal bir tartışmaya yön verme amacıyla ayrıntılı örneklere yer vermeden bu sınıflandırmaların mantıksal eklemlenimini ortaya koymakla yetineceğim.

1. İlk sınıflandırma "kurmaca biçimlerini" belirler. Bunlar kitabın kahramanıyla kendimiz ya da doğa yasaları arasındaki ilişkiden meydana gelir ve beş çeşittir:

a. Kahramanın okur ve doğa yasaları karşısında bir üstünlüğü vardır (doğası gereği üstündür); bu türe *söylen* (*mythe*) denir.
b. Kahramanın okur ve doğa yasaları karşısında (dereceli) bir üstünlüğü vardır; bu tür *söylence* (efsane) ya da *peri masalı*'dır.
c. Kahramanın okur üzerinde (dereceli) bir üstünlüğü vardır, ancak doğa yasalarına göre herhangi bir üstünlüğü yoktur; bu *yüksek öykünme türü*'dür.
ç. Kahraman okur ve doğa yasalarıyla eşit konumdadır; *aşağı öykünme türü*'ndeyiz.
d. Kahraman okur ve doğa yasaları karşısında aşağı konumdadır; bu tür *ironi*'dir (s. 33-4).

2. Bir başka temel kategori de gerçeğe uygunluk kavramıdır: Gerçeğe uygun anlatıyla her şeye izin verilen anlatı edebiyatın iki kutbunu oluşturur (s. 51-2).

3. Bir üçüncü kategori edebiyatın iki temel yönelimini vurgular: kahramanla toplumu bir araya getiren komik ve kahramanı toplumdan tecrit eden trajedi (s. 54).

4. Frye için en önemli olduğu anlaşılan sınıflama ise arketipleri tanımlayan sınıflamadır. Bunların sayısı dörttür (dört *mythoi*) ve gerçek olan ile ideal olanın karşıtlığından oluşurlar. Böylece "romans" (idealin içinde), "ironi" (gerçeğin içinde), "komedi" (gerçekten ideale geçiş), "trajedi" (idealden gerçeğe geçiş) türleri özellikleriyle ortaya çıkar (s. 158-62).

5. Daha sonra gerçek anlamıyla türlerin sınıflaması gelir, bu ayrım yapıtların seslendiği dinleyici topluluğunun türüne göre belirlenir. Türler şunlardır: dram (temsil edilen yapıtlar), lirik şiir (ezgiyle söylenen yapıtlar), epik şiir (anlatılan yapıtlar), düzyazı (okunan yapıtlar) (s. 246-50). Buna şu kesinlemeyi de eklemek

gerekiyor: "En önemli ayrım, epik şiirin bölümlerden oluşması, düzyazının da sürekli oluşundan ileri gelir" (s. 249).

6. Son olarak, entelektüel/kişisel, içe dönük, dışa dönük karşıtlıları çevresinde eklemlenen son bir sınıflama bulunur (s. 308), şematik olarak şöyle gösterilebilir:

	entelektüel	*kişisel*
içe dönük	itiraf	"romans"
dışa dönük	"anatomi"	roman

Bunlar Frye'ın önerdiği bazı kategoriler ("türler" de diyeceğiz). Açık ve övgüye değer gözüpek bir girişim; şimdi neler getirdiğine bakmalıyız.

I. İlk ve en kolay gözlemlerimizi sağduyu demeyelim de, mantığa dayandırıyoruz (fantastik incelemesinde sağlayacakları yararın daha sonra ortaya çıkacağını umalım). Frye'ın sınıflamaları mantıksal açıdan tutarlı değil – ne kendi aralarında, ne de her biri kendi içinde tutarlı. Wimsatt, Frye'ı eleştirirken yerinde bir yaklaşımla, burada birinci ve dördüncü sırada özetlediğimiz iki ana sınıflamanın birbiriyle bir araya getirilmesinin olanaksızlığını belirtmişti. İç tutarsızlıklara gelince, birinci sınıflamanın hızlı bir incelemesi bunları göstermeye yetecektir.

Burada bir öğe, kahraman, başka iki öğeyle karşılaştırılıyor: a) okuyucu ("biz") ve b) doğa yasaları. Dahası bu üstünlük ilişkisi nitel ("doğa") ya da nicel ("dereceli") olabiliyor. Ancak bu sınıflamayı şemalaştırınca birçok olası birleşimin Frye'ın sıralamasında yer almadığı görülür. Bir dengesizlik olduğunu hemen söyleyelim: Kahramanın sahip olduğu üç üstünlük kategorisi karşısında, aşağı düzey belirten yalnızca tek bir kategori vardır. Diğer yandan "doğa" (nitelik) ve "dereceli" olma (nicelik) arasındaki ayrım yalnızca bir kez uygulanıyor, oysa her kategoride bu ayrım ortaya çıkarılabilirdi. Olasılıkların sayısını azaltan ek kısıtlamalar ileri sürerek tutarsızlık eleştirisine bir çare bulunabilir kuşkusuz:

Örneğin, kahramanın doğa yasalarıyla ilişkisinde bir bütünle bir öğe arasında ilişki kurulmaktadır, iki öğe arasında değil, denilebilir. Ama bu durumda kahramanın bu yasalara uymasında nitelik ve nicelik türünden bir ayrım söz konusu olmayacaktır. Aynı şekilde şu da söylenebilir: Kahraman doğa yasaları karşısında aşağı durumda, ama okuyucudan üstün olabilir, ama bunun tersi gerçek olamaz. Bu ek kısıtlamalar tutarsızlıkların ortadan kaldırılmasına yarar, yine de bunların dile getirilmesi kesinlikle gereklidir. Bunlar olmaksızın bulanık bir dizge kurmuş oluruz ve batıl inanç olmasa da, inanç düzleminde kalırız.

Kendi karşı çıkmalarımıza bir karşı çıkma da şu olabilirdi: Frye'ın, kuramsal olarak dile getirilebilecek on üç olasılıktan yalnızca beş türü (biçimi) sıralaması, bu beşinin varolmuş olmasındandır, oysa diğer sekizi için böyle bir şey olmadı. Bu gözlem "tür" sözcüğüne verilen iki anlam arasında önemli bir ayrıma götürüyor bizi; ne şekilde olursa olsun bir bulanıklığa yol açmamak için, bir yana *tarihsel türler*'i, diğer yana da *kuramsal türler*'i koymak gerekirdi. Birinci türler edebi gerçekliğin bir sonucu olabilir, ötekilerse kuramsal nitelikli bir tümdengelimin sonucu. Okulda türler konusunda öğrendiklerimiz hep tarihsel türlerle ilgilidir; klasik bir trajediden söz edilir çünkü Fransa'da bu edebi türe ait olduğunu açık açık duyuran yapıtlar verilmiştir. Buna karşılık kuramsal türün örneklerini eski poetikacıların yapıtlarında buluruz. Örneğin altıncı yüzyılda Diomedes, Platon'u izleyerek tüm yapıtları üç kategoriye ayırmıştı: yalnızca anlatıcının konuştuğu yapıtlar, yalnızca kişilerin konuştuğu yapıtlar, son olarak da anlatıcı ve kişilerin konuştuğu yapıtlar. Bu sınıflama yapıtları tarihsel açıdan bir araya getirme ilkesine değil (ki tarihsel türlerde böyledir), soyut bir varsayıma dayanır. Buna göre edebiyat yapıtında en önemli öğe sözcelem (yapıtı oluşturan sözcelerin oluşturulması – *ç.n.*) öznesidir ve bu öznenin niteliğine göre, mantıksal olarak hesaplanabilir belli sayıda kuramsal tür saptanabilir.

Antik poetikacınınki gibi Frye'ın dizgesi de tarihsel değil, *kuramsal* türlerden oluşur. Şu sayıda tür vardır – daha fazlası saptan-

madığından değil, dizge ilkece bunu gerektirdiği için. Aslında seçilen kategorilerden yola çıkarak tüm olasılıklar çıkarılmış olmalıdır. Hatta diyelim bu olasılıklardan biri gerçek anlamda ortaya çıkmamış da olsa, onu daha büyük bir istekle betimleyebilmeliydik: Mendelev dizgesinde henüz keşfedilmemiş elementlerin özelliklerinin betimlenebilmesi gibi, burada da gelecek türlerin –dolayısıyla yapıtların– özellikleri betimlenebilecektir.

Bu ilk gözlemden iki farklı saptamaya gidilebilir. Önce, her "tür kuramı" yapıtla ilgili bir anlayışa, bir yandan yapıtla ilgili soyut özellikler, öte yandan da bu özelliklerin bir araya geliş biçimlerini yönlendiren kuralları içeren, yapıta ilişkin bir imgeye dayanır. Diomedes'in türleri üçe ayırması, yapıtın bir özelliğini temel almasındandır: Sözcelem öznesinin varlığıdır bu. Üstelik sınıflamasını bu özelliğe dayandırarak ona verdiği önemi de kanıtlar. Aynı şekilde, Frye'ın sınıflamasını kahramanla bizim aramızda üstün olma, olmama türünden bir ilişkiye dayandırması da bu ilişkiyi yapıtın bir öğesi, üstelik ana öğelerinden biri olarak görmesinden ileri gelmektedir.

Öte yandan, kuramsal türlere ek bir sınıflama daha katılabilir, "basit" ve "karmaşık" türlerden söz edilebilir. Birinciler Diomedes'te olduğu gibi, bir özelliğin varlığı ya da yokluğuyla tanımlanabilir, ikincilerse birçok özelliğin aynı anda varolmasıyla. Örneğin "sone" karmaşık türünü şu özellikleri bir araya getirmesiyle tanımlayabilirdik: 1. uyaklar için belli kurallar; 2. ölçü için belli kurallar; 3. izlek için belli kurallar. Bu tür bir tanımlama için ölçü, uyak ve izlek kuramlarını (kabaca, tüm edebiyat kuramını) önceden varsaymış olmamız gerekecekti. Böylece tarihsel türlerin karmaşık kuramsal türlerin bir bölümü olduğu açıklık kazanıyor.

II. Frye'ın sınıflamalarındaki biçimsel tutarsızlıkları ortaya koyarak, bu kategorilerin mantıksal biçimine ilişkin değil de, içeriklerine ilişkin bir gözlemde bulunmuştuk. Frye hiçbir zaman yapıt anlayışını açıklamaz (gördüğümüz gibi, yapıt, türler sınıflamasında bir çıkış noktası oluşturuyor) ve kategoriler konusundaki kuramsal tartışmalara dikkat çekecek ölçüde az sayfa ayırır. Onun

yerine bu işle biz ilgilenelim.

Aralarından bazılarını anımsayalım: üstün-aşağı; gerçeğe uygun-gerçeğe aykırı, buluşma-dışlama (topluma göre); gerçek-ideal; içe dönük-dışa dönük; entelektüel-kişisel. Bu listede ilk göze çarpan, keyfi olması: Niçin bu kategoriler var da, başkaları yok? Edebi bir metni betimlemek için en yararlı olacak olanlar bunlar mı? Bu önemi kanıtlayacak sağlam bir savunma beklenirdi ancak izi bile yok. Üstelik bu kategoriler arasında ancak ortak bir tek yön saptanabilir; o da edebi olmamalarıdır. Gördüğümüz gibi, her biri felsefe, ruhbilim ya da toplumsal etikten alınmış; üstelik herhangi bir felsefe ya da ruhbilim de değil bu. Terimlerin tümü ya özel, salt edebi bir anlama göre anlaşılmayı beklemekte ya da edebiyat alanının dışına çıkarmaktadırlar bizi – bu konuda hiçbir şey söylenmediğine göre bize, eldeki tek olasılık bu. Böyle olunca da edebiyat, felsefi kategorileri dile getirme aracından öte bir şey olamaz. Edebiyatın özerkliği derinlemesine sarsılır – işte o zaman yine Frye'ın kesin bir dille belirttiği kuramsal ilkelerle bir kez daha çelişmiş oluruz.

Bu kategoriler yalnızca edebiyat alanında kullanılmış olsalardı bile, daha titizce açıklanmaları gerekirdi. Kahraman kavramından, sanki kendiliğinden oluşmuş bir şey gibi söz edilebilir mi? Bu sözcüğün temel anlamı nedir? Gerçeğe uygunluk ilkesi nedir? Bunun karşıtı, kişilerin "her aklına eseni yapabildiği" öykülerin bir özelliği mi yalnızca? (s. 51) Nitekim Frye'ın kendisi de, sözcüğün bu ilk anlamını sorgulayacak bir yorum verecektir (s. 132: "Özgün bir ressam, izleyenlerin, kendisinin gerçekliğe sadık (*likeness to an object*) olmasını istediğini bilir, genel kurala göre, o tam tersini istemektedir: Kendine yakın bir resim anlayışına sadık olmak ister.")

III. Frye'ın incelemelerine daha yakından bakıldığında, bu dizge içinde dile getirilmeden de olsa, çok önemli bir başka önsav bulunduğu görülmektedir. Şimdiye kadar eleştirdiğimiz noktalar, dizgeye zarar gelmeden düzeltilebilir: Mantıksal tutarsızlıklar ortadan kaldırılabilir ve kategorilerin seçilmesi için kuramsal bir te-

mel bulunabilir. Yeni önsavın sonuçları ise çok daha ciddi olacaktır çünkü temel bir seçim söz konusudur. Frye'ın açık biçimde yapısal tutuma karşı durduğu nokta da bu seçimdir; daha çok Jung, Bachelard ya da Gilbert Durand (yapıtları birbirinden ne kadar farklı da olsa) gibi adların yer aldığı bir geleneğe bağlı kalmaktadır Frye.

İşte önsav: Edebi olgulardan oluşmuş *yapılar*, söz konusu olgularla *aynı düzeyde ortaya çıkar*;bir başka deyişle, bu yapılar doğrudan doğruya gözlemlenebilir. Lévi-Strauss ise tersine, şöyle yazacaktır: "Temel ilke, toplumsal yapı kavramının ampirik gerçekliğe değil, bu gerçekliğe göre oluşmuş modellere uyması ilkesidir" (s. 295). İyice basitleştirirsek, Frye'ın gözünde, orman ve deniz temel bir yapı oluşturur, denilebilir; oysa bir yapısalcı için bu iki olgu soyut bir yapıyı gösterir – bir oluşumun sonucu durağanlık ve devingenlik arasında eklemlenen soyut bir yapıyı gösterir. Böylece Frye için dört mevsim ya da günün yirmi dört saatlik bölümlenmesinin ya da ateş-su-toprak-hava gibi imgelerin niçin önemli olduğu da anlaşılır hale gelmektedir. Bachelard'ın bir çevirisine yazdığı önsözde kendisinin de belirttiği gibi, "toprak, hava, su ve ateş düşsellik deneyiminin dört öğesidir ve her zaman öyle kalacaktır" (s. VII). Yapısalcılar için "yapı" her şeyden önce soyut bir kuralken, Frye'ın "yapı"sı uzam içinde bir konuma indirgenmiştir. Kaldı ki Frye bu konuda bir açıklamada da bulunur: Çoğu kez düşünce "yapı"sı ya da "dizge"si bir diyagrama indirgenebilir; gerçekte bu iki sözcük, "yapı" ve "dizge", belli ölçüde diyagramla eşanlamlıdır" (s. 335).

Bir önsavın kanıta ihtiyacı yoktur; işlerliği ancak onu kabul etmeyle ulaşılan sonuçlara bakarak ölçülebilir. Biçimsel yapılanma imgeler düzeyinde bizce elle tutulamadığı içindir ki imgeler üzerine söylenebilecek her şey ancak yaklaşık bir değere sahip olabilecektir. Kesinlik ve olanaksızlıklarla uğraşmak yerine olasılıklarla yetinmek durumundayız. En basit örneğimizi ele alırsak, orman ve deniz çoğu kez bir karşıtlık belirtebilir, böylece bir yapı oluşturur. Ancak ille böyle olmak zorunda da değildirler; oysa dura-

ğan ile devingen zorunlu olarak bir karşıtlık ilişkisi kurarlar ve bu ilişki orman ve deniz karşıtlığı içinde belirebilir. Edebi yapılar kesin kuralları olan dizgelerdir ve yalnızca yapıt yüzeyinde olası biçimler bir araya gelir. Yapıları, gözlemlenebilir imgeler düzeyinde araştırmaya kalkışan biri her tür kesin bilgiye de sırt çevirmiş olacaktır.

Frye'ın başına gelen de budur. Kitabında en sık rastlanan sözcük, "çoğunlukla" ve eşanlamlılarıdır. Bazı örnekler: "Söylen, *çoğu zaman* bir tufanla ilişkilidir ve tufan da bir döngünün başlangıç ve sonunun simgesidir. Çocuk kahraman, *çoğu zaman*, denizde yüzmekte olan bir kayığa *ya da* sandığa yerleştirilir. Karaya çıktığında ise, *ya* bir hayvandan kurtarılır *ya da* o hayvan tarafından kurtarılır" (s. 198). "En *sık rastlanan* dağ, ada, kule, deniz feneri ya da merdivendir" (s. 203). "Bir hayalet de ola*bilir*, Hamlet'in babası gibi; ya da herhangi bir kişi bile değil, sadece sonuçlarıyla hissettiğimiz görünmez bir güç ola*bilir*. *Çoğunlukla* intikam trajedisinde olduğu gibi, eylemden önceki bir olaydır ve trajedi de bu eylemin sonucudur" (s. 216, sözcüklerin altını ben çizdim).

Yapıların doğrudan belirimi önsavı başka birçok açıdan da kısıtlayıcı bir etki yaratmaktadır. Frye'ın varsayımının bir listeden, (açıklanmış gerekçelere göre) sınıflandırmadan öteye gitmediği dikkat çekiyor öncelikle. Ama aslında, bir bütünün öğeleri sınıflandırılmalıdır demek, bu öğelerle ilgili olabilecek en zayıf varsayımı oluşturmak demektir.

Frye'ın yapıtı sayılamayacak kadar çok sayıda edebi imgenin dizildiği bir kataloğu akla getiriyor sürekli; oysa katalog bilimin gereçlerinden yalnızca biridir, bilimin kendisi değildir. Şu da söylenebilir: Yalnızca sınıflamayla ilgilenen bir kimse işini iyi yapamaz, sınıflaması keyfidir çünkü açık seçik bir kurama dayanmaz – tıpkı Linné'den önce yapılan canlılar dünyası sınıflandırmaları gibi... o dönemde kendini kaşıyan hayvanları bir kategoride toplamakta hiçbir sakınca görülmüyordu...

Frye'la birlikte, edebiyatın bir dil olduğunu kabul edersek, eleştirinin yaptığı işin dilbilimcinin görevine benzemesini bekle-

meye hakkımız var demektir. Ancak *Anatomy of Criticism*'in yazarı, az kullanılan ya da bilinmeyen sözcüklerin peşinde kasaba kasaba dolaşan on dokuzuncu yüzyıl lehçe araştırmacıları ve sözlükçülerini akla getiriyor daha çok. Binlerce sözcük derlenmiştir derlenmesine ama bir dilin nasıl işlediğine ilişkin en basit ilkelere bile ulaşılamamıştır. Lehçe araştırmacılarının yaptıkları gereksiz değildi ancak dayanaktan yoksundu: Çünkü dil sözcük yığını değil bir mekanizmadır. Bu mekanizmayı anlamak için en sık kullanılan sözcüklerden, en basit tümcelerden yola çıkmak gerekir. Eleştiride de böyledir: Öncelikle edebiyat kuramının temel sorunlarına el atmak gerekir ve bunun için de Northrop Frye'ın göz kamaştırıcı okumalarını yapmış olmak gerekmez.

Fantastik türün incelenmesinde yararı hayli tartışmalı bu uzun bölümü bitirmenin zamanı geldi. Bu bölüm, bazı kesin sonuçlara varmamızı sağladı yine de. Şöyle özetleyebiliriz:

1. Tür konusundaki her kuram edebiyat yapıtının nasıl görüldüğüne bağlıdır. Böylece çıkış noktamızı sunmakla işe başlamalıyız, her ne kadar ileride bu noktayı bir kenara bırakmak zorunda kalacak olsak da.

Bir yapıtta kısaca üç görünüm saptayacağız: tümcesel, dizimsel ve anlamsal yönler: Tümcesel görünüm metni oluşturan somut tümcelerden oluşur. Burada iki sorun grubundan söz edilebilir. Bir kısmı sözcenin özelliklerinden kaynaklanır (daha önce bu konuyla ilgili olarak "söz düzeyleri"nden söz ettim, "biçem" sözcüğü de, dar anlamıyla, kullanılabilir). Öteki sorun öbeği sözceleme, metni gönderen ve alan kişilere ilişkindir (her iki durumda da gerçek yazar ya da gerçek okurlar değil, metnin örtülü bir imgesi söz konusudur); şimdiye kadar bu sorunlar "görüşler" ya da "bakış açıları" adı altında incelendi.

Dizimsel boyuttan bir yapıtın bölümlerinin kendi aralarında kurdukları ilişkiler anlaşılır (bu konuyla ilgili olarak bir zamanlar "kompozisyon"dan söz edilirdi). Bu ilişkiler üç tür olabilir: man-

tıksal, zamansal ve uzamsal.[1]

Geriye anlamsal boyut kalıyor, yapıtın "izlekleri" de denilebilir. Bu alanla ilgili olarak, önceden hiçbir genel varsayım önermiyoruz; edebi izleklerin nasıl eklemlendiğini bilmiyoruz. Yine de hiçbir riske girmeden, sayıları az olan, ancak her yerde ve her zaman karşımıza çıkan edebi izlekler olduğu ileri sürülebilir, bunlar dönüşüm ve bir araya gelme yoluyla edebi izleklerin görünürdeki çokluğunu sağlarlar.

Görüldüğü gibi yapıtın bu üç boyutu kendi aralarında karmaşık ilişkiler içindedirler, burada bizim çözümlememiz açısından ayrı ayrı ele alınmıştır.

2. Edebi yapıların içinde yer alması gereken düzeyle ilgili ön bir seçim çıkıyor ortaya zorunlu olarak. Edebiyat evreninin doğrudan gözlemlenebilir tüm öğelerini soyut ve başka bir yapının belirimi olarak ele almaya ve yapılanışı yalnızca bu düzeyde aramaya karar verdik. Burada temel bir ayrım ortaya çıkıyor.

3. Tür kavramı vurgulanmalı ve nitelendirilmelidir. Bir yandan tarihsel türlerle kuramsal türleri karşı karşıya getirdik; birinciler edebiyat olgularının gözlemlenmesiyle elde ediliyordu, ikincilerse edebiyat kuramından çıkarılıyordu. Bir yandan da kuramsal türleri basit ve karmaşık türlere göre ayırıyorduk: Birinciler bir yapısal özelliğin varlığı ya da yokluğuyla, ikincilerse bu özellikler arasında bir araya gelme olanağının varlığı ya da yokluğuyla tanımlanıyordu. Her durumda tarihsel türler karmaşık kuramsal türlerin bir altsınıfı olarak beliriyor.

Şimdi, bize buraya kadar yol gösteren Frye'ın incelemelerini bir yana bırakarak, ama sonuçta yine de bu incelemelerden aldığımız destekle, tür incelemesi dediğimiz her çeşit çalışmanın amaç

1. Edebiyat yapıtının eylem ve dizimsel boyutları *Poétique* adlı kitabımda uzun uzun betimlenmektedir; Ed. du Seuil, coll. "Point", 1968; Türkçesi: *Poetikaya Giriş*, Metis, 2001.

ve sınırlarına ilişkin daha genel ve daha dikkatli bir bakış oluşturmalıyız. Böyle bir inceleme iki tür gerekliliğe uymak zorunda: kılgısal (pratik) ve kuramsal, somut (ampirik) ve soyut. Kuramdan çıkardığımız türler metinler üzerinde doğrulanmalıdır: Çıkarsamalarımız hiçbir yapıta uymuyorsa, yanlış yoldayız demektir. Öte yandan, edebiyat tarihinde karşılaştığımız türler tutarlı bir kuram çerçevesinde açıklanmak zorundadır, yoksa yüzyıllar boyu süregelmiş önyargıların tutsağı olarak kalır, örneğin "komedi" diye bir tür vardır derken tam bir yanılsamaya düşebiliriz. Böylece türlerin tanımı olguların betimlenmesiyle soyutlama durumundaki kuram arasında sürekli bir gelgite dayanacaktır.

Amaçlarımız bunlar; ancak yakından baktığımızda girişimimizin başarısı konusunda bir kuşkumuzu da itiraf etmeliyiz. İlk kuralı ele alalım, kuramın olgulara uygun olması gerekliliğini düşünelim. Edebi yapıların, yani türlerin kendilerinin varolan yapıtlardan ayrı bir soyut düzeyde bulunduğunu kabul ettik. Belli bir türün belli bir yapıtta bulunduğunu söylemek yerine, şu yapıt şu türü belirtir dememiz gerekmez miydi? Ne var ki somut ve soyut arasındaki belirim ilişkisi olasılıklar düzeyindedir; bir başka deyişle, bir yapıtın ait olduğu türe bire bir sadık bir örnek olarak belirmesi diye bir gereklilik yoktur, bu yalnızca bir olasılıktır. Bu da, yapıtlar üzerinde yapılacak hiçbir gözlemin türlerle ilgili bir kuramı doğrulamaya ya da yanlışlamaya imkân vermeyeceğini söylemek demektir. Eğer bana, şu yapıt sizin kategorilerinizden hiçbirine uymuyor, dolayısıyla kategorileriniz yanlıştır, derseniz, size ancak şöyle karşı çıkabilirim: *Dolayısıyla* sözcüğünüzün hiçbir anlamı yok; yapıtlar kategorilerle örtüşemez, çünkü kategoriler oluşturulmuş biçimde varolur; örneğin bir yapıt birden çok kategoriyi, birden çok türü örnekleyebilir. Böylece yöntemsel açıdan numunelik bir çıkmaza gireriz: Varolduğu haliyle bir tür kuramının betimsel başarısızlığı nasıl kanıtlanabilir?

Şimdi de başka bir yöne bakalım, bilinen türlerin kurama uygunluğuna bakalım. Türleri doğru biçimde kaydetmek, onları betimlemekten daha kolay değildir. Başka türden bir tehlike vardır:

Yararlanacağımız kategorilerin her zaman için bizi edebiyat alanının dışına yöneltme eğilimi olacaktır. Edebi izleklerle ilgili her kuram, bu izleklerin felsefe ya da sosyolojiden gelen bir kategoriler bütününe indirgenmesi yönünde bir eğilim gösterir (Frye da bunun bir örneğini sunar). Bu kategoriler dilbilimden alınmış bile olsa bir şey değişmez. Daha da ileri gidebiliriz: Edebiyattan söz ederken gündelik kullanım dilinden yararlanmak zorunda olduğumuz içindir ki, edebiyatın başka yollarla da dile getirilebilecek düşünsel bir gerçekliği ele aldığı fikrini sokmuş oluyoruz işin içine. Oysa edebiyat, gündelik dilin söz etmediği ya da sözünü edemediği şeyleri dile getirme çabası olarak varolmaktadır – bunu biliyoruz. Bu nedenle eleştiri (yani en iyileri) her zaman edebileşme eğilimi gösterir: Edebiyatın ne yaptığı ancak edebiyat yapılarak anlatılabilir. Gündelik dille arasındaki bu farktan yola çıkarak oluşabilir edebiyat – varlığını böyle sürdürebilir. Edebiyat söyleyebileceklerini söyleyebilir yalnızca. Edebi bir metinle ilgili olarak eleştirmen, söyleyeceği her şeyi söylemiş olsa da henüz hiçbir şey dememiştir; çünkü tanımı gereği edebiyat böyle bir girişimin olanaksızlığını içerir.

Bu kuşkucu düşünceler durdurmamalı bizi; ama aşamayacağımız sınırların da bilincinde olmalıyız. Bilgilenme çalışması yaklaşık bir amaca yöneliktir, mutlak bir gerçeğe değil. Betimsel bilim gerçeği söylediğini ileri sürseydi, varlık nedeniyle çelişirdi. Hatta kıtalar doğru bir biçimde betimleneli beri fiziki coğrafya diye bir şeyin olmaması gerekirdi. Bir şeyin tam olmaması, çelişkili bir biçimde onun sürmesinin de garantisidir.[2]

2. "İletişim ve kestirim oyunu yaşamın gailesi ve gücüdür, mutlak mükemmellik ancak ölümdedir", Fr. Schlegel, "Gesprach über die Poesie", *Critische Ausgabe*, II, s. 286.

2

Fantastiğin Tanımı

Fantastiğin birinci tanımı. – Öncekilerin düşüncesi.– Le Manuscrit trouvé à Saragosse *(Saragossa'da Bulunan Elyazması) öyküsündeki fantastik. – Fantastiğin ikinci ve daha açık, daha kesin tanımı. – Ayıklanan başka tanımlamalar. – Fantastiğin özel bir örneği: Nerval'in* Aurélia*'sı.*

Cazotte'un yapıtı *Âşık Şeytan*'ın (*Le Diable amoureux*) başkişisi Alvare bir aydır kadın cinsiyetinden olan ve kötü bir ruh olduğuna inandığı bir varlıkla yaşamaktadır: Şeytan ya da şeytansı bir yaratıktır bu varlık. Ortaya çıkış biçimi onun bir öbür dünya temsilcisi olduğunu açıkça gösterir; öte yandan, özellikle insansı (hatta kadınsı) davranışları ve aldığı gerçek yaralar bu varlığın bir kadın, seven bir kadın olduğunu kanıtlamaktadır. Alvare ona nereden geldiğini sorduğunda, Biondetta şöyle yanıtlar: "Ben bir Hava Perisi'yim (*sylphide*), hatta aralarından en güzel olanıyım..." (s. 198). Peki ama Hava Perileri var mıdır? "Duyduklarımın hiçbirini anlamıyordum, diye sürdürür Alvare. Ama benim serüvenimde anlaşılabilir başka ne vardı ki? Tüm bunlar bana bir rüya gibi geliyor, diyordum; insan yaşamı başka bir şey midir peki? Ben başka birine göre daha olağandışı düşler kuruyorum, hepsi bu. ... Olanaklı olan nerede? Olanaksız olan nerede?" (s. 200-1)

Böylece Alvare kararsız kalır, başına gelenin doğru, çevresinde olanların gerçek (böylece Hava Perileri varolur) ya da bir yanılsama, öyküdeki gibi düş biçimini alan bir yanılsama olup olma-

dığını kendi kendine sorar durur (okur da onunla birlikte). Alvare daha sonra, *belki de şeytan* olan bu kadınla yatmak durumunda kalır; bu düşünceyle ürpererek yine kendi kendine sorar: "Uyumuş muyum? Her şey bir düş olmasaydı o kadar mutlu olur muydum?" (s. 274). Annesi de böyle düşünecektir: "O çiftliği ve orada oturanların hepsini siz düşlediniz," (s. 181). Serüvenin sonuna değin karmaşa sürecektir: Gerçeklik mi, düş mü? Gerçek mi, yanılsama mı? Böylece fantastiğin merkezine ulaşıyoruz. Tümüyle kendimize ait, tanıdığımız, şeytanı, hava perileri, vampirleri olmayan bir dünyada öyle bir olay meydana gelir ki, o bildiğimiz dünyanın yasaları bunu açıklamaya yetmez. Olayı algılayan kişi iki olanaklı çözümden birisini benimsemek zorundadır: Ya duyulardan kaynaklanan bir yanılsama, düşgücümüzün yarattığı bir şey söz konusudur ve o zaman yasalar olduğu gibi kalır; ya da olay gerçekten olmuştur, gerçekliğin bir parçasıdır, işte o zaman bu gerçekliği bizim bilmediğimiz yasalar yönetir. Şeytan ya bir yanılsamadır, düşsel bir varlıktır; ya da öteki canlı varlıklar gibi şeytan da gerçekte vardır – az rastlanılması koşuluyla.

Fantastik bu kararsızlık süresinde yer alır: Yanıtlardan herhangi birisini seçtiğimiz anda fantastikten uzaklaşarak komşu bir alana, ya tekinsiz ya da olağanüstü türlerin alanına girmiş oluruz. Fantastik, kendi doğal yasalarından başka yasa tanımayan bir öznenin görünüşte doğaüstü bir olay karşısında yaşadığı kararsızlıktır.*

Fantastik kavramı böylece gerçek ve düşsel olana göre tanımlanır. Bunlar özel bir dikkate değer. Ancak bunları tartışmayı incelememizin son bölümüne bırakıyoruz.

* Fr. "hésitation", tereddüt, kararsızlık, duraksama anlamlarını içerir. Bu kitapta Todorov tarafından terimleşmiştir. Bu çeviride "kararsızlık" sözcüğünü benimsedik. (ç.n.)

Böyle bir tanım, her şey bir yana, özgün müdür? Daha on dokuzuncu yüzyılda, başka türlü dile getirilmiş biçimiyle böyle bir tanım bulmak mümkündür.

İlkin, Rus felsefeci ve mistik Vladimir Soloviov'da şuna rastlarız: "Gerçek fantastikte her zaman, fenomenlerle ilgili basit bir açıklama getirmenin dışsal ve biçimsel olasılığı bulunur, ancak bu açıklama iç olasılıktan tümüyle yoksundur," (alıntılayan Tomaşevski, s. 288). Tuhaf bir fenomen var ve iki yoldan, doğal nedenlerle ve doğaüstü nedenlerle açıklanabiliyor. İkisi arasındaki kararsızlık fantastik etkisini yaratıyor.

Birkaç yıl sonra hayalet öyküleri konusunda uzmanlaşmış bir İngiliz yazar, Montague Rhodes James hemen hemen aynı sözleri kullanıyordu: "Doğal bir açıklamaya götürecek bir çıkış kapısı bulunması kimi zaman gerekli, ama şunu da eklemeliyim: Bu kapı öyle kullanmaya elverişli olacak kadar geniş de olmamalı," (s. VI). Bir kez daha iki çözüm olanaklıdır.

Bir başka örnek de Almanlardan ve daha yeni: "Kahraman gerçek ve fantastik olmak üzere iki dünyanın çelişkisini sürekli olarak ve açık bir biçimde duyumsamaktadır, kendisini çevreleyen olağandışı nesneler karşısında şaşkındır," (Olga Reimann). Listeyi istediğimiz kadar uzatabiliriz. Yalnız, ilk iki tanımla üçüncü tanım arasındaki şu farka dikkat edelim: İlk tanımlarda iki olasılık arasında kararsızlık gösteren okuyucudur, sonuncudaysa öykü kişisidir; bu konuya daha sonra döneceğiz.

Şuna da dikkat çekmek gerekir: Fransa'da yakın dönemde yazılmış yazılarda bulduğumuz fantastik tanımları kendi tanımımızla bire bir örtüşmese de, çelişmemektedir. Klasikleşmiş metinlerden bazı örnekler vereceğiz. Castex *Conte Fantastique en France* (Fransa'da Fantastik Öykü) adlı yapıtında şöyle yazar: "Fantastik ... gerçek yaşama birdenbire gizemin girmesiyle ... belirir" (s. 8). Louis Vax *L'Art et la Littérature fantastiques*'te (Fantastik Sanat ve Edebiyat): "Fantastik anlatı... bizim yaşadığımız gerçek dünyada yaşayan, bizler gibi ancak birdenbire kabul edilmesi olanaksız bir olay karşısında kalmış insanlar sunmayı sever" (s. 5).

Roger Caillois *Au Coeur du fantastique*'te (Fantastiğin İçinde): "Tüm fantastik, bilinen düzenin bozulması, gündeliğin değişmez yasallığı içinden kabul edilemeyecek olanın fışkırmasıdır" (s. 161). Görüldüğü gibi bu üç tanım, amaçlı ya da değil, birbirlerinin yerine geçebilecek niteliktedir: Her seferinde "gerçek yaşama" ya da "gerçek dünya"ya, ya da "gündeliğin değişmez yasallığına" katılan bir "gizem", "açıklanamaz olan", "kabul edilmesi olanaksız" bir şey vardır.

Bu tanımlar, daha önce andığımız yazarlarda rastladığımız ve doğal dünya ve doğaüstü dünyaya ilişkin olmak üzere, iki tür olayın varlığı düşüncesini kapsayan tanımın içinde yer alır; ancak Soloviov'un, James'in, ve diğerlerinin tanımında bundan başka bir de, doğaüstü olayı açıklayacak iki olasılık yer alır, dolayısıyla bu iki seçenek arasında bir karara varması gereken *birisi* vardır. Bu yüzden söz konusu yazarların tanımı daha açıklayıcı, daha zengindi; bizim sunduğumuz tanım da bu tanımdan yola çıkarak oluşturulmuştur. Fantastiği bir töz olarak sunmak yerine (Castex, Caillois ve diğerlerinin yaptığı gibi), tanımımız bir de fantastiğin ayırt edici yönü (tekinsiz ve olağanüstü arasındaki ayrım çizgisi gibi) üzerinde de durur. Daha genel olarak, bir türün her zaman başka türlere göre tanımlandığını söylemek gerekir.

Ancak tanımımız hâlâ açık değil ve bizden önce tanımlamalarda bulunanlardan işte bu noktada daha ileri gitmek zorundayız. Daha önce de belirttiğimiz gibi, kararsızlık duyması gereken kişinin okuyucu mu yoksa öykü kişisi mi olduğu konusunda açık seçik bir şey söylenmemişti. *Âşık Şeytan* daha kapsamlı bir inceleme için pek zayıf bir malzeme sunmaktadır: Anlatıda kararsızlık, kuşku, yalnızca kısa bir an için ilgimizi çekmektedir. Bu yüzden başka bir yapıta başvuracağız; *Âşık Şeytan*'dan yirmi yıl sonra yazılmış ve daha fazla soru sormamıza olanak tanıyacak bir yapıtı, fantastik öykü dönemini başlatmak gibi önemli bir rol üstlenmiş olan Jean Potocki'nin *Saragossa'da Bulunan Elyazması*'nı ele alacağız.

Burada bize önce bir dizi olay anlatılır, hiçbiri tek başına ele alındığında, deneyimlerimiz olanak tanıdığı ölçüde doğa yasala-

rıyla çelişmez, ancak üst üste gelmelerinde bir sorun vardır. Kahraman ve kitabın anlatıcısı Alphonse van Worden, Sierra Morena dağlarından geçmektedir. Ansızın "zagal" Moschito kaybolur; birkaç saat sonra uşağı Lopez de kaybolur. Yörede oturanlar bölgede hayaletlerin bulunduğunu söylerler: yeni asılmış iki haydut. Alphonse terk edilmiş bir hana gelir ve uyumaya hazırlanır; ancak gece yarısı olur olmaz, "yarı çıplak bir zenci güzeli, iki elinde birer meşaleyle" (s. 56) odasına girer ve kendisini takip etmesini ister. Onu yer altında bir salona kadar götürür, orada ince giysiler içinde iki kız kardeş onu karşılar. Ona yiyecek ve içecek sunarlar. Alphonse tuhaf şeyler duyumsar ve aklında şöyle bir kuşku belirir: "Kadınlarla mıydım yoksa tuzağa düşüren dişi şeytanlarla mı, bilemiyordum artık," (s. 58). Sonra kadınlar ona hayatlarını anlatırlar ve Alphonse'un kuzenleri oldukları ortaya çıkar. Ama ilk horoz ötüşünde anlatı yarıda kalır ve Alphonse "hayaletlerin gücünün ancak gece yarısından ilk horoz ötüşüne kadar sürebildiğini" hatırlar (s. 55).

Kuşkusuz tüm bunlar bildiğimiz kadarıyla doğa yasalarından ileri gelmemektedir. Bunlarla ilgili diyebileceğimiz en fazla şey, tuhaf olaylar, garip rastlantılar olduğudur. Bir sonraki adım ise önemlidir: Aklın açıklayamayacağı bir olay meydana gelir. Alphonse yatağa girer, iki kız kardeş onu bulurlar (ya da belki de yalnızca düşünde öyledir), ancak kesin olan bir şey vardır: Uyandığında yatağında değil, yeraltında bir odadadır. "Göğü gördüm. Açık havada olduğumu anladım. ... Los Hermanos'ta darağacının altında yatıyordum. Zoto kardeşlerin cesedi darağacında sallanmıyor, yanıbaşımda uzanıyordu" (s. 68). İşte ilk doğaüstü olay: İki güzel kız leş kokulu iki cesede dönüşmüştür.

Alphonse yine de doğaüstü güçlerin varlığına pek inanmamaktadır: Bu da her tür kararsızlığa (ve fantastiğe) son verebilirdi. Geceyi geçirecek bir yer aramaktadır ve bir keşişin kulübesinin önüne gelir, orada cinli Pascheco'yla karşılaşır, Pascheco öyküsünü anlatmaktadır ancak öykü tuhaf bir biçimde Alphonse'unkine benzemektedir. Pascheco bir gece aynı handa yatmıştır; yer

altında bir odaya inmiş ve geceyi iki kız kardeşle aynı yatakta geçirmiştir; ertesi sabah darağacının altında iki cesedin arasında uyanmıştır. Bu benzerlik üzerine Alphonse irkilir. Yine de Alphonse daha sonra keşişe hayaletlere inanmadığını söyler, bunların Pascheco'nun talihsizlikleriyle ilgili doğal bir açıklaması olsa gerektir. Kendi serüvenlerini de aynı biçimde yorumlar: "Kuzenlerimin etten kemikten kadınlar olduğundan kuşkum yoktu. Şeytanların gücüyle ilgili duyduğum her şeyden daha güçlü bir duyguydu beni uyaran. Beni darağacının altına koymalarıysa kötü bir şakaydı, çok kızdım" (s. 98-9).

Öyle olsun. Ancak yeni olaylar Alphonse'un kuşkularını canlandırır. Kuzenlerini bir mağarada bulur ve bir gece yatağına kadar gelir iki kız kardeş. Bekâret kemerlerini çıkarmaya hazırdırlar, ama bunun için Alphonse'un boynunda taşıdığı hıristiyanlığa özgü kutsal kolyeyi çıkarmasını isterler; onun yerine kız kardeşlerden biri kendi saç örgüsünü takar. İlk sarılmaların alevi yatıştıktan sonra saatin gece yarısını vurduğu duyulur... Odaya bir adam girer, kızları kovalar ve Alphonse'u ölümle tehdit eder; sonra onu bir karışımı içmeye zorlar. Ertesi sabah, tahmin edileceği gibi, Alphonse darağacının altında, cesetlerin yanında uyanır. Boynunda da saç örgüsü değil, darağacı ipi sarılıdır. İlk gece kaldığı handan tekrar geçerken, yer döşemesinin arasında mağaradayken boynundan çıkarılmış olan kutsal kolyeyi görür ansızın. "Ne yaptığımı bilmez haldeydim... O berbat handan gerçekte hiç çıkmadığımı, keşişin, engizisyoncunun ve Zoto kardeşlerin büyülü düşlerde üretilmiş hayaletler olduğunu düşünmeye başladım," (s. 142-3). Dengeyi daha da bozmak istercesine daha sonra, son geceki serüveninde bir ara gördüğü Pascheco'yla karşılaşır ve yaşanan sahnenin bir başka versiyonunu dinler ondan: "O iki genç kız onu biraz okşadıktan sonra boynundan kutsal kolyeyi aldılar, daha o anda gözümde güzelliklerini yitirdiler ve ikisinin Los Hermanos vadisinde asılan o iki kişi olduklarını anladım. Ancak genç adam onları hep çekici kişiler olarak gördüğünden, en sevecen adlarla seslenmişti onlara. Asılanlardan birisi boynundaki ipi çıkar-

dı ve genç adamın boynuna geçirdi, bunun üzerine genç adam onu yeniden okşayarak minnetini gösterdi. Sonunda perdeyi örttüler, ne yaptıklarını bilmiyorum ama korkunç bir günah olduğunu sanıyorum" (s. 145).

Neye inanmalı? Alphonse geceyi iki çekici hanımla geçirdiğini bilmektedir; ama ya darağacının altında uyanması, ya boynundaki ip, handaki kutsal kolye, Pascheco'nun anlattıkları? Belirsizlik, kararsızlık doruk noktadır. Üstelik başka kişilerce serüvenlerle ilgili doğaüstü bir açıklama da yapılmıştır Alphonse'a. Yargıç bir ara Alphonse'u tutuklayacak ve işkenceyle tehdit edecektir. "Tunuslu iki prensesi tanıyor musun? Daha doğrusu o iki alçak büyücüyü, o iğrenç vampirleri, insan kılığındaki o şeytanları? (s. 100) diye sorar Alphonse'a. Daha sonra Alphonse'un ev sahibesi Rebecca ona şöyle diyecektir: Onların iki dişi şeytan olduklarını, adlarının da Emine ve Zübeyde olduğunu biliyoruz" (s. 159).

Birkaç gün yalnız kalan Alphonse aklının başına geldiğini hisseder. Olaylara "gerçekçi" bir açıklama bulmak ister. "Kentin yöneticisi Don Emmanuel de Sa'nın ağzından kaçmış bazı sözleri anımsadım, Gomélez kardeşlerin gizemli varlığına pek de yabancı olmadığını düşündürüyordu bu sözler. Bana iki uşağı, Lopez ve Moschito'yu veren oydu. İkisinin beni Los Hermanos'un o felaket girişinde terk etmelerinin Don Emmanuel'in emriyle olduğu aklıma yatıyordu. Kuzinlerim ve Rebecca birilerinin beni sınamak istediğini sık sık bana hissettirmişlerdi. Belki de uyumamı sağlayacak bir karışım içirmişlerdi, uykumda beni o uğursuz darağacının altına taşımaktan kolay ne vardı ki? Pascheco iki asılmış kişiyle ilişkisi yüzünden değil de bambaşka bir kazada gözünü kaybetmiş olabilir ve o korkunç hikâyesi bir masaldan ibaret olabilirdi. Benim sırrımı bulmaya çalışan papaz ise kuşkusuz Gomélez'lerin bir adamıydı, açığımı yakalamaya çalışıyordu. Son olarak, Rebecca, kardeşi, Zoto ve Bohemyalıların şefi, tüm bu insanlar benim cesaretimi sınamak için anlaşmışlardı belki de" (s. 227).

Tartışma yine de çözülmemiştir: Küçük olaylar bir kez daha Alphonse'u doğaüstü bir çözüme götürecektir. Pencereden meş-

hur kız kardeşlere benzeyen iki kadın görür; ama yaklaştığında tanımadığı yüzlerle karşılaşır. Sonunda kendisininkine benzediğini itiraf ettiği bir şeytan hikâyesi okur: "Şeytanların beni kandırmak üzere asılmış insanların bedenlerini canlandırdığına neredeyse inandım" (s. 173).

"Neredeyse inandım": İşte fantastiğin ruhunu özetleyen formül. Tamamen saflık türünden mutlak bir inanış bizi fantastiğin dışına çıkarırdı, oysa fantastiğe can veren kararsızlık duygusudur.

Bu öyküde kim kararsızdır? Alphonse olduğu aşikârdır, yani kahraman, öykü kişisi. Olay örgüsü boyunca iki yorum arasında seçme durumunda kalan odur. Ancak okuyucu "gerçek"ten haberdar olsaydı, hangi yolu seçeceğini bilseydi durum tümden farklı olurdu. Böylece fantastik okuyucunun öykü kişilerinin evrenine katılımını zorunlu hale sokar; bu ise okuyucunun anlatılan olayları kesinlikten uzak bir şekilde algılamasıyla tanımlanır. Hemen belirtmek gerekir, bunu söylerken belli bir okuyucuyu, gerçek bir okuyucuyu değil, okuyucunun bir "işlevi"ni, metinde örtük olan okurun işlevini (tıpkı anlatıcının işlevinin metnin içinde örtük şekilde bulunması gibi) kastediyoruz. Öykü kişilerinin hareketleri metinde nasıl kesin bir biçimde yer alıyorsa, bu örtük okuyucunun algılaması da aynı kesinlikle metnin içindedir.

Böylece *okuyucunun kararsızlığı* fantastiğin ilk koşulu oluyor. Ne var ki *Âşık Şeytan* ve *Elyazması*'nda olduğu gibi okurun belli bir kişiyle özdeşleşmesi gerekli midir? Bir başka deyişle, kararsızlığın yapıtın içinde *gösterilmiş* olması gerekli midir? İlk koşula uyan yapıtların çoğu ikinci koşulu da yerine getirir; yine de istisnalar vardır: örneğin Villiers de l'Isle-Adam'ın *Véra* adlı öyküsü. Burada okuyucu, kontun karısının, doğa yasalarıyla çelişen ancak bir dizi ikincil izlerle doğrulanıyor gibi duran dirilişi konusunda kendi kendini sorgulamaya girişir. Oysa kişilerden hiçbiri bu kararsızlığı paylaşmaz, ne karısının ikinci kez yaşadığına kesinlikle inanan Athol Kontu, ne de yaşlı uşak Raymond. Okuyucu

böylece hiçbir kişiyle özdeşleşmez ve metinde kararsızlık duygusu gösterilmemiş olur. Bu özdeşleşme kuralıyla ilgili olarak, fantastiğin zorunlu olmayan bir koşulunun söz konusu olduğunu söyleyeceğiz: Fantastik bu koşulu yerine getirmeden de varolabilir, ama fantastik yapıtların büyük bölümü de bu koşula uyar.

Okuyucu kişilerin dünyasından çıkıp kendi pratiğine döndüğünde (bir okuyucunun pratiği) yeni bir tehlike tehdit eder fantastiği. Metnin *yorumlanması* düzeyinde bir tehlike.

Doğaüstü öğeler kapsayan anlatılar vardır ve okuyucu bunların ne olduğunu hiçbir zaman kendi kendine sormaz, çünkü bunları düzanlamma göre algılamaması gerektiğini bilir. Eğer hayvanlar konuşuyorsa, hiçbir kuşku düşmez aklımıza: Metnin sözcüklerinin başka bir anlamda, *alegorik* anlamda anlaşılması gerektiğini biliriz.

Şiirde bunun tersi durum gözlemlenir. Eğer şiirden yalnızca bir şeyin gösterimini üstlenmesi beklenseydi, şiirsel metin de çoğu kez fantastik olarak görülebilirdi. Ancak böyle bir şey söz konusu değil: Örneğin "şiirsel ben"'in ortalıkta uçuştuğu söylense de, sözcüklerin ötesine gitmeye gerek yok, yalnızca olduğu gibi anlaşılması gereken bir söz dizisidir karşımızdaki.

Böylece fantastik yalnızca okuyucuda ve kahramanda kararsızlık uyandıran tuhaf bir olayın varlığını gerektirmekle kalmamış, aynı zamanda bir okuma biçimini de içermiş olur. Şimdilik "olumsuz" diye tanımlayabileceğimiz, ne "şiirsel", ne de "alegorik" olmaması gereken bir okuma biçimini içerir. *Saragossa'da Bulunan Elyazması*'na dönersek bu gerekliliğin yerine gelmiş olduğunu görürüz: Bir yandan anlatılan doğaüstü olaylara hemen alegorik bir yorum getirememekteyizdir, öte yandan bu olaylar oldukları gibi sunulmuştur, onları anlatan sözcükleri dilsel öğelerin salt bir araya gelmesi gibi değil de, bir şeyin gösterimi olarak algılamalıyızdır. Roger Caillois'nın şu tümcesinde fantastik metnin bu özelliğiyle ilgili bir saptama buluyoruz: "Sonsuz imgeler ile sınırlanmış imgeler arasında bir yerlerde bulunan bu tür imgeler fantastiğin temelinde yer alır. Sonsuz olanlar ilke olarak tutarsız-

lık getirmek ister ve her tür anlama karşı direnir. Sınırlanmış imgeler ise belli metinleri simgelere çevirir ve bunlar uygun bir sözlük yardımıyla sözcüğü sözcüğüne aynı anlamı yansıtacak bir söyleme dönüştürülebilir" (s. 172).

Şimdi fantastik tanımımızı kesinleyecek ve tamamlayacak duruma geldik. Fantastik üç koşulun yerine gelmiş olmasını gerektirir. Metin öncelikle okuyucunun, öyküdeki kişilerin dünyasını canlı kişilerin yaşadığı bir dünya olarak görmesini ve anlatılan olaylarla ilgili olarak doğal bir açıklama ile doğaüstü bir açıklama arasında kararsızlık duymasını sağlamalıdır. Sonra, bu kararsızlık bir öykü kişisi tarafından da hissedilmelidir; böylece okuyucunun görevi bir kişiye verilmiş olur, aynı zamanda da "kararsızlık" metin boyutunda ortaya konduğu içindir ki yapıtın izleklerinden biri haline gelir; saf bir okumada gerçek okuyucu öykü kişisiyle özdeşleşir. Son olarak, okuyucunun metin karşısında bir tavır takınması gerekir: Hem alegorik, hem de şiirsel türden yorumlamaları reddedecektir. Bu üç gereklilik eşit değere sahip değildir. Birincisi ve üçüncüsü gerçek anlamda türü oluşturur, ikincisi ise yerine getirilmese de olur. Yine de örneklerin çoğu bu üç koşulu da yerine getirmektedir.

Bu üç özellik, önceki bölümde kısaca sunduğumuz biçimiyle yapıtın modelinde nasıl yer alır? İlk koşul bizi metnin *sözel* boyutuna gönderir, daha doğru bir deyişle "bakış açıları" dediğimiz özelliğe gönderir: Fantastik daha genel bir kategori olan "belirsiz bakış açısı"nın özel bir durumudur. İkinci koşul daha karışıktır: Bir yandan, kişilerin anlatılan olaylarla ilgili değerlendirmesine tekabül eden biçimsel birimler içerdiği ölçüde *sözdizimsel* boyuta bağlanır – bu birimleri genelde olayın örgüsünü oluşturan "eylemler"in karşıtı olarak "tepkiler" diye adlandırabiliriz. Öte yandan, sunulmuş belli bir izlek ve onun algılanması ve yazılması söz konusu olduğundan, bu koşul metnin *anlamsal* özelliğine bağlanır. Son olarak, üçüncü boyutun daha geniş bir niteliği vardır ve özelliklere göre sınıflandırmanın ötesinde yer alır: Birçok okuma tipleri (ve düzeyleri) arasında bir seçim söz konusudur.

Şimdi tanımımızın yeterince açık olduğunu söyleyebiliriz. Tam anlamıyla doğrulamak için yeniden başka tanımlamalarla karşılaştıralım, bu kez ne açıdan onlara benzediğine değil de, onlardan hangi noktalarda ayrıldığına bakalım. Dizgesel bir bakış açısıyla, "fantastik" sözcüğünün birçok anlamından yola çıkabiliriz.

Önce çok az bahsettiğimiz, akla ilk gelen (sözlükteki) anlamı ele alalım: Her dönemde olabilecek ya da olamayacak şeylerle ilgili ortak bilgileri göz önüne alırsak, fantastik metinlerde yazar gerçek yaşamda olamayacak olayları anlatır; örneğin *Petit Larousse*'ta "*Fantastik masallar*: içinde doğaüstü varlıklar bulunan" diye yazar. Gerçekten de böyle olayları "doğaüstü" diye nitelendirebiliriz; ancak doğaüstü, edebi bir kategori olmakla birlikte, bu tanımda açıklayıcı olmamaktadır. İçinde doğaüstü öğeler bulunan yapıtların tümünü kapsayacak bir tür düşünülemez, yoksa Homeros kadar Shakespeare'in, Cervantes kadar Goethe'nin yapıtlarını da böyle bir türe katmak gerekirdi. "Doğaüstü" dediğimiz nitelik benzer yapıtları nitelemez, çok geniş bir dağılımı vardır.

Kuramcılar arasında bir başka yaygın tavır da fantastiğin okur temelinde tanımlanmasıdır: Burada söz konusu olan metinde örtük olarak varlığı duyulan okur değil, gerçek anlamdaki okurdur. Bu eğilimi örnekleyen H. P. Lovecraft'ı, aynı zamanda kendisi de fantastik öykü yazarı ve edebiyatta doğaüstü olgusuna yer veren kuramsal bir yapıt üretmiş olan Lovecraft'ı ele alacağız. Lovecraft'a göre fantastiğin ölçütü yapıtta değil, okuyucunun özel deneyiminde yer alır; edinilen bu deneyim korku olmalıdır. "En önemlisi atmosferdir çünkü [fantastiğin] özgünlüğünün ana ölçütü olayın yapısından çok yaratılan özel izlenimdir. ... Bu nedenle fantastik masalı yazarının niyetinden çok, uyandırdığı heyecan yoğunluğuna göre değerlendirmeliyiz. ... Okuyucu derin bir korku ve terör duygusuna kapılıyor ve alışılmamış dünyaların ve güçlerin varlığını duyuyorsa o masal fantastiktir, işte bu kadar basit" (s. 16). Bu korku ve şaşkınlık duygusu fantastik kuramcıları tarafından sıklıkla dile getirilmiştir, olanaklı ikili açıklamayı tü-

rün gerekli koşulu olarak görseler de. Örneğin Peter Penzoldt şöyle yazar: "Peri masallarının tersine tüm doğaüstü öyküler korku öyküleridir, bunlar salt imgelemimizin ürünü olduğunu bildiğimiz şeylerin yine de gerçek olup olmadığını kendi kendimize sormaya iter bizi" (s. 9). Caillois ise "indirgenemez nitelikteki tuhaflık izlenimini", "fantastiğin denektaşı" olarak görür (s. 30).

Bugün bile ciddi eleştirmenlerin kaleminden çıkmış benzer düşüncelerle karşılaşmak şaşırtıcıdır. Onların açıklamalarını sözcüğü sözcüğüne dinlersek, korku duygusunun da okurda bulunması gerekiyorsa bir yapıtın türünün okuyucusunun soğukkanlığına bağlı olduğu sonucunu çıkarmamız gerekirdi (peki yazarlarımız bunu mu düşünmüştü?). Öykü kişilerinde korku duygusunun aranması da türü tanımlamaya yetmez; önce, peri masalları da korku hikâyeleri olabilir: Perrault'nun masalları gibi (Penzoldt'un bu konuda dediğinin tersine); öte yandan, içinde hiçbir korku öğesinin yer almadığı fantastik anlatılar vardır: Hoffmann'ın *Prenses Brambilla*'sı ve Villiers de l'Isle-Adam'ın *Véra* adlı öyküsü gibi. Korku çoğunlukla fantastiğe bağlanır ancak zorunlu koşulu değildir.

Ne kadar tuhaf görünse de, fantastiğin ölçütünü anlatının yazarında arayanlar da olmuştur. Yine Caillois'da bunun örneklerini görürüz, çelişkilerden korkmaz Caillois. İşte romantizmin o esinlenmiş şair imgesini bakın nasıl yeniden canlandırıyor: "Fantastiğe irade dışı bir şeyler, yaşanmışlık gereklidir, bilinmez karanlıklardan çıkagelmiş endişeli ve endişe verici bir sorgulayış gereklidir ve yazar bu sorgulayışı olduğu gibi kabul etmek zorundadır..." (s. 46; ya da: "Bir kez daha, bilinçli olarak şaşırtma isteğinden kaynaklanmayan ancak kendiliğinden beliren fantastik en inandırıcı olanıdır" (s. 169). Bu "ereksel yanılgı"ya karşı öne sürülen kanıtlar bugün o denli iyi bilinmektedir ki yeniden dile getirmeye gerek yok.

Bazı başka tanımlama denemeleri vardır, bunlar o kadar dikkate değer değildir ve fantastikle hiç ilgisi olmayan metinlere uyarlar. Örneğin fantastiği, gerçeği sadık biçimde yansıtmanın,

doğalcılığın karşıtı olarak tanımlamak olanaksızdır. Marcel Schneider'in *Littérature fantastique en France*'ta (Fransa'da Fantastik Edebiyat) yaptığı da öyle: "Fantastik iç uzamı kullanır; düşgücüyle, varoluş endişesiyle ve huzur umuduyla bağlantılıdır" (s. 148-9).

Saragossa'da Bulunan Elyazması gerçek ile *aldatıcı* (diyelim) olan arasındaki kararsızlığa bir örnektir: Görülenin kandırmaca ya da algılama hatası olup olmadığı konusunda duraksanır. Bir başka deyişle, algılanabilir olayları nasıl yorumlamak gerektiği konusunda kuşku duyulur. Bir başka fantastik türü daha vardır, gerçek ile *düşsel* arasında duyulan kararsızlığa dayanır. İlk durumda olayların meydana gelmesinden değil, onları anlayıp anlamadığımızdan kuşku duyarız. İkinci durumda ise algıladığımızı sandığımız şeyin gerçekte düşgücümüzün ürünü olup olmadığından kuşku duyarız. "Gerçekliğin gözleriyle gördüğüm şeyi düşgücümle gördüğümden zor ayırıyorum," der Achim d'Arnim'in bir kahramanı (s. 22). Bu "hata" daha da ileride inceleyeceğimiz gibi, birçok nedenle meydana gelebilir; hemen, hatanın deliliğe atfedildiği tipik bir örnek verelim: Hoffmann'ın *Prenses Brambilla*'sı.

Roma karnavalı sırasında, zavallı oyuncu Giglio Fava'nın başına tuhaf ve anlaşılmaz olaylar gelir. Bir prens olduğunu, bir prensese âşık olduğunu ve inanılmaz serüvenler yaşadığını sanır. Oysa çevresindekilerin çoğu bunların hiçbirinin olmadığına ve delirdiğine inandırırlar onu. Signor Pasquale'nin de ileri sürdüğü budur: "Signor Giglio, sizin başınıza geleni biliyorum; tüm Roma biliyor, tiyatrodan ayrılmak zorunda kaldınız çünkü beyniniz size rahat vermiyordu... (cilt III, s. 27). Arada sırada Giglio da kendi aklından kuşku duyar: "Signor Pasquale ve Bescapi ustanın kendisinin biraz kafayı üşüttüğünden kuşkulanmakta haklı olduklarını düşünmeye bile başlamıştı" (s. 42). Böylece olan bitenin hayali olup olmadığını bilmeyen Giglio (ve örtük okur) kuşku içinde bırakılır.

Bu basit ve yaygın tekniğin karşıtı olarak daha ender olduğu-

nu sandığımız bir örnek ileri sürülebilir. Gerekli karmaşıklığı yaratmak için burada yine delilik kullanılmaktadır, ama farklı bir biçimde. Nerval'in *Aurélia*'sından söz ediyoruz. Bilindiği gibi bu kitap kahramanın bir delilik dönemi boyunca gördüğü hayallerin anlatısıdır. Anlatı birinci tekil kişi tarafından sürdürülür; ancak *ben* görünüşte iki farklı kişiyi kapsamaktadır: Bilinmeyen dünyaları keşfeden kahraman (geçmişte yaşamaktadır) ve kahramanın izlenimlerini aktaran anlatıcının ben'i (o ise şimdiki zamanda yaşamaktadır). İlk bakışta burada bir fantastik yoktur: Ne gördüklerini delilikten kaynaklanan şeyler gibi değil de dünyanın daha kesin bir görüntüsü gibi algılayan kahraman için (o sihirli dünyadadır), ne de bu hayallerin gerçeklikten değil de, delilikten ya da rüyalardan kaynaklandığını bilen anlatıcı için (onun bakış açısına göre anlatı yalnızca garipliğe bağlıdır). Ama metin bu biçimde işlemez; yazar karmaşıklığı bir başka düzeyde, hiç beklenmedik bir noktada yaratır ve *Aurélia* bu yolla fantastik bir öykü olarak kalır.

Her şeyden önce, kahramanın olayları nasıl yorumlayacağı konusunda kesin bir tavrı yoktur: Arada sırada o da deliliğine inanır ancak kesinlemekten kaçınır. "Delilerin içinde bulunca kendimi, o zamana kadar her şeyin bir yanılsama olduğunu anladım. Yine de Tanrıça İsis'e atfettiğim sözler, geçirmek zorunda kaldığım bir dizi sınama yoluyla gerçekleşecek gibi geliyordu bana" (s. 301). Aynı zamanda kahramanın tüm yaşadıklarının yanılsama olduğundan emin değildir; hatta anlatılan bazı olayların doğruluğu konusunda ısrar eder: "Dışarıda bilgi edinmeye çalışıyordum, kimse bir şey duymamıştı – öte yandan çığlığın gerçek olduğundan ve canlıların soluduğu havanın o sesle çınladığından hâlâ eminim..." (s. 281).

Belirsizlik ya da çift-anlamlılık tüm metne egemen iki yazı tekniğinin kullanılmasından da ileri geliyor.

Nerval ikisini bir arada kullanıyor; bunlar hikâye zamanı ve kipleştirme. Anımsatalım; "kipleştirme", tümcenin anlamını değiştirmeden sözceleme öznesiyle sözce arasındaki ilişkinin anlamında değişiklik yapan bazı yapılar kullanılmasıdır. Örneğin "Dı-

şarıda yağmur yağıyor," ve "Belki dışarıda yağmur yağıyor," tümceleri aynı olguya atıfta bulunur; ancak ikincisi, konuşan öznenin (sözceleme öznesi) dile getirdiği tümcenin (sözce) doğruluğuna ilişkin içinde bulunduğu kararsızlığı gösterir birincisinden farklı olarak. Hikâye zamanının da benzer bir anlamı vardır: "Aurélia'yı seviyordum," dediğimde onu *hâlâ* sevip sevmediğimi belirtmem; süreklilik *olanaklıdır*, ancak genel kurala göre *olasılığı* düşüktür.

Tüm *Aurélia*'nın metnine bu iki teknik egemendir. Vardığımız bu değerlendirmeyi destekleyecek onlarca sayfa anılabilir. Öylesine bir örnek olarak şunu alıntılayabiliriz: "*Bana öyle geliyordu ki* tanıdık bir yere giriyordum... Marguerite dediğim ve çocukluğumdan beri *tanıdığımı sandığım* yaşlı bir hizmetçi bana dedi ki... Dedemin ruhunun bu kuşun içinde olduğunu *sanıyordum*.... Yerküreyi boydan boya aşan bir uçuruma düştüğümü *sandım*. Acı vermeyen erimiş bir madenin akışına kapılmış gibi *hissediyordum kendimi*... Bu akışların molekül düzeyinde insan ruhlarından oluştuğu *duygusuna kapıldım*. Atalarımızın yeryüzünde bizi ziyarete gelmek için bazı hayvan biçimlerine büründükleri *kesinlik kazanıyordu benim için*..." (s. 259-60, altını ben çizdim), vb. Bu deyişler olmasaydı, gündelik, alışılmış gerçeğe hiçbir gönderme olmaksızın, büyülü bir evrende bulacaktık kendimizi; bu deyişler bizi aynı zamanda iki evrende tutuyor. Üstelik hikâye zamanı, öykü kişisiyle anlatıcı arasında öyle bir uzaklık yaratıyor ki, anlatıcının konumunu bilemiyoruz.

Araya giren bir dizi tümceyle anlatıcı başka insanlara, "normal insana" ya da, daha doğru bir deyişle, bazı sözcüklerin alışılmış kullanımına oranla –tek sözcükle söylersek, *Aurélia*'nın ana izleği dildir– mesafeli davranır. "İnsanların akıl dedikleri şeyi yeniden keşfederek," diye yazar bir yerde. Başka bir yerde de: "Ama anlaşılan gördüklerimle ilgili bir yanılsamaydı bu" (s. 265). Ya da: "Görünüşte anlamsız olan eylemlerim, insan aklına göre yanılsama denilen şeye uyuyordu" (s. 256). Şu tümceye hayran olmamak elde değil: Eylemler "akıl almaz"dır (doğala gönderme), ancak yalnızca "görünüşte" (doğaüstüne gönderme); eylemler... yanılsa-

maya uyar (doğala gönderme), "yanılsama denilen şeye" (doğaüstüne gönderme) değil; üstelik hikâye zamanı böyle düşünenin şimdi'de yaşayan anlatıcı değil, geçmişte yaşayan öykü kişisi olduğunu gösterir. Ve *Aurélia*'yı baştan sona kateden belirsizliği özetleyen şu tümce: "Belki de bir dizi akıl almaz hayal" (s. 257). Anlatıcı burada "normal" insana göre mesafeli davranır ve kahramana yaklaşır: Deliliğin söz konusu olduğuna dair inanç o anda yerini kuşkuya bırakır.

Oysa anlatıcı daha ileri gidecektir: Delilik ve hayalin üstün bir akıldan başka bir şey olmadığına inanan kahramanın tezine katılacaktır. İşte kahramanın dedikleri (s. 266): "Aklın tuhaf çalışmasını, benim için bir dizi mantıklı olay demek olan şeylerle örtüşen hareket ya da sözlerle açıklamaya çalışanlara bakınca, beni bu durumda görenlerin anlattıkları bende bir rahatsızlık uyandırıyordu". Edgar Poe'nun şu tümcesi bu düşünceyi doğrular: "Bilim, deliliğin, zekânın yüce bir biçimi olup olmadığına dair bir şey söyleyemedi bize henüz" (H. G. S., s. 95). Ya da: "Ruhlar dünyasıyla iletişimin kapısını açan hayal konusunda edindiğim düşünceyle, umuyordum ki..." (s. 290). Ama anlatıcı da şöyle konuşur: "Tümüyle ruhumun gizemli köşelerinde geçen uzun bir hastalığın izlenimlerini aktarmaya çalışacağım; hastalık sözcüğünü niye kullandığımı bilmiyorum, çünkü kendime baktığımda, çok daha iyi olduğumu hissettim. Bazen gücüm ve etkinliğim ikiye katlanıyor gibiydi; hayalgücü bana sonsuz keyifler veriyordu" (s. 251-2). Ya da: "Ne olursa olsun, insanın hayalgücünün yarattığı hiçbir şey yoktur ki bu dünya ve öteki dünyalar[1] için doğru olmasın" (s. 276).

Bu iki alıntıda anlatıcı açık açık, sözde deliliğinin yalnızca gerçekliğin bir parçası olduğunu ve asla hastalanmadığını ilan etmekte gibidir sanki. Ancak bölümlerin her biri şimdiki zamanda başlamış olsa da son tümce yeniden hikâye zamanına döner; oku-

1. Belki de Poe'nun şu tümcesinin bir yansıması: "İnsan ruhu gerçekten olmamış hiçbir şeyi hayal edemez." ("Fancy and Imagination", *Poems and Essays*, s. 282).

yucunun algılamasında bir belirsizlik yaratır yeniden. Bunun tersini örnekleyen bir durum *Aurélia*'nın son sayfalarında yer alır: "Bir süreliğine içinde yaşadığım yanılsamalar dünyasını daha sağlıklı biçimde değerlendirebiliyordum. Yine de edindiğim kanılardan dolayı mutlu hissediyorum kendimi..." (s. 315). İlk tümce delilik dünyasında önceden olmuş olan her şeye bir gönderme gibidir; ama o zaman edinilen kanıların mutluluğuna ne demeli?

Aurélia fantastik belirsizliğin özgün ve mükemmel bir örneğini sunar. Bu belirsizlik besbelli delilik çevresinde döner; ancak, Hoffmann'da anlatı kişisinin deli olup olmadığı konusunda kuşku duyulurken, *Aurélia*'da, davranışın delilik olduğu daha baştan bilinmektedir; asıl bilinmesi gereken deliliğin üstün bir akıl durumu olup olmadığıdır (işte kararsızlık bu nokta üzerine kuru-ludur). Kararsızlık önceki örnekte algılamayı ilgilendiriyordu, şimdi ise dili ilgilendiriyor; Hoffmann'da bazı olayları nasıl adlandıracağımız konusunda kararsızlık duymaktayızdır; Nerval'de ise kararsızlık adın ötesine taşınmıştır: Adın anlamı üzerindedir.

3

Tekinsiz ve Olağanüstü

Hep uçuşan fantastik türü. – Tekinsiz fantastik. – Fantastiğin "gerekçeleri". – Fantastik ve gerçeğe uygunluk.- Saf tekinsiz anlatı. – Edgar Poe ve sınırların deneyimi. – Fantastik ve polisiye roman. – İkisinin bireşimi: La Chambre ardente *(Yanan Oda). – Büyülü fantastik. –* La Morte Amoureuse *(Ölü Aşık) ve cesedin dönüşümleri. – Saf peri masalı. – Peri masalları. – Alt bölümler: hyperbolik, egzotik, enstrümental ve bilimsel (bilimkurgu) olağanüstü. – Olağanüstü'ye övgü.*

Gördüğümüz gibi fantastik, bir kararsızlık süresi kadardır: algıladıkları şeyin, paylaşılan düşüncenin tanımladığı biçimiyle, "gerçeklik" olup olmadığına karar vermek zorunda kalan okuyucunun ve öykü kişisinin ortak kararsızlığı. Öykünün sonunda öykü kişisi değil de okuyucu yine de bir seçim yapar, çözümlerden birini benimser ve fantastiğin dışına çıkar. Gerçekliğin yasaları olduğu gibi duruyor ve anlatılan olayları açıklamaya yarıyorsa yapıt başka bir türe girer: tekinsiz türe. Ya da tersine okuyucu, olayı açıklamak için yeni doğa yasalarını kabul etmek durumundaysa olağanüstü türe girmiş oluruz.

Fantastik böylece tehlikelerle dolu bir yaşam sürdürür ve her an elden avuçtan kaçabilir. Sanki bağımsız bir tür olmaktansa, bu iki türü birbirinden ayıran sınırda yer almaktadır. Doğaüstü edebiyatının en önemli dönemi olan Gotik roman bu görüşü doğrular gibidir. Gerçekten de Gotik roman içinde iki eğilim görülür: Cla-

ra Reeves'in, Ann Radcliffe'in romanlarındaki gibi açıklanan doğaüstü (tekinsiz diyebiliriz buna) ve Horace Walpole, M. G. Lewis ve Maturin'in yapıtlarını kapsayan kabul edilmiş doğaüstü ("olağanüstü"nün alanı). Bu romanlarda tam anlamıyla bir fantastik yoktur, bu türler vardır. Daha doğrusu, fantastik etki vardır ama yalnızca okumanın bir bölümünde: Ann Radcliffe'te, olup bitenin mantıklı bir açıklaması olabileceğinden emin olana kadar fantastik etki bulunur; Lewis'te doğaüstü olayların hiçbir açıklaması olmayacağına iyice inanana kadar fantastikten söz edilebilir. Kitap bittiğinde –her iki yazarda da– fantastiğin olmadığını anlarız.

"O sırada uyandı ve odasının duvarlarını gördü..." türünden basit bir tümceyle "tür değiştiren" yapıtlar varken bir "tür" tanımlamasının ne kadar tutarlı olduğu düşündürebilir insanı. Ancak önce, fantastiğin her zaman için ele avuca gelmez bir tür olduğunu söylememizi engelleyecek bir şey de yoktur. Böyle bir kategorinin hiçbir özelliği olmayacaktır. Örneğin *şimdi*'nin klasik tanımı, bize onu geçmişle gelecek arasındaki saf sınır olarak betimler. Bu örneği boşuna vermedik: "Olağanüstü", bilinmeyen, hiç görülmemiş, gelecek bir olayın karşılığıdır; "tekinsiz" anlatıda ise açıklanamaz olan, bilinen olaylarla, öncesi olan bir deneyimle, dolayısıyla geçmişe göndermeyle ilişkilendirilir. Fantastiğe gelince, başlıca özelliği olan kararsızlık apaçık şimdiki zamanda yer alır.

Burada yapıtın bütünlüğü sorunu da karşımıza çıkıyor. Yapıtın bütünlüğünü kendiliğinden oluşmuş bir şey gibi görürüz ve bir yapıttan (*Reader's Digest* tekniğine göre) parçalar alındığında hakaret gibi gelir insana. Oysa olaylar kuşkusuz daha karmaşıktır: Edebiyatla ilgili ilk ve en kalıcı deneyimimizin gerçekleştiği okulda yapıtlardan yalnızca "seçme parçalar" ve "metinler" okunduğunu unutmayalım. Bugün bile belli bir kitap fetişizmi sürmektedir: Yapıt aynı zamanda hem değerli hem de yerinden kımıldamayan bir nesneye, bir yeterlilik simgesine dönüşüyor, çünkü içinden parça alma iğdiş etmeyle aynı şey gibi görülüyor. Daha önce yazdığı şiir parçalarıyla ya da düzeltmenlerin hatta dizgicilerin düzelttiği şiir parçalarıyla şiirler oluşturan bir Khlebnikov'

un ne özgür bir tavrı vardı! Kitabın konusuyla özdeşleşmesi, niçin yapıttan parça alınmasına tepki duyulduğunu açıklamaya yeter bile.

Bir yapıtın parçalarını ayrı ayrı incelemeye başladığımız anda, anlatının sonunu geçici bir süreliğine paranteze almış oluruz: Bu da çok sayıda metni fantastiğe bağlamamızı sağlar. *Saragossa'da Bulunan Elyazması*'nın şu anda dolaşımda olan baskısı buna iyi bir örnektir: Sonu olmayan, kararsızlık duygusunun çıkartıldığı bu metin tam anlamıyla uymaktadır fantastiğe. Fransa'da fantastiğin neferlerinden Charles Nodier bu olgunun tümüyle bilincindeydi ve öykülerinden biri olan *Inès de las Sierras*'da (Ormanların Inès'i) bunu ele almıştır. Bu metin hemen hemen birbirine eşit iki bölümden oluşur; birinci bölümün sonu insanı tam anlamıyla ikircikli bir durumda bırakır: Meydana gelen tuhaf olayları nasıl açıklayacağımızı bilemeyiz; bununla birlikte doğaüstü olayları doğal olanı kabul ettiğimiz denli kolay kabullenmeye hazır değilizdir. Anlatıcı da iki tutum arasında duraksar: anlatısını orada kesmek (ve fantastikte kalmak) ya da devam etmek (yani fantastikten çıkmak). Kendi adına, dinleyicilerine anlatıyı kesmek istediğini açıklar ve niyetini şöyle gerekçelendirir: "Başka her türlü sonuç bölümü anlattığımla ters düşerdi, çünkü doğasını değiştirmiş olurdu" (s. 697).

Öte yandan fantastiğin yapıtın ancak bir bölümünde varolduğunu, varolabileceğini ileri sürmek de doğru olmayacaktır. Öyle bazı metinler vardır ki bu bulanıklığı sonuna dek korurlar – metnin ötesinde de korurlar, demektir bu. Kitabın kapağını kapattıktan sonra da bulanıklık sürecektir. Henry James'in "The Turn of the Screw" (Vidanın Dönüşü) adlı öyküsü bunun eşsiz bir örneğini sunar: Metin, eski malikânede hayaletlerin mi bulunduğu yoksa içinde bulunduğu endişe verici atmosferin kurbanı öğretmen hanımın sanrıları mı olduğuna karar vermemizi kolaylaştıracak hiçbir şey sunmaz. Fransız edebiyatında bu bulanıklığa en güzel örneği Prosper Mérimée'nin *La Vénus d'Ille* (Ille'li Venüs) adlı öyküsü sunar. Bir heykel adeta canlanarak yeni evli bir genci öl-

dürür; ancak "adeta"nın ötesine geçemeyiz ve hiçbir zaman kesin bir kanı edinemeyiz.

Ne olursa olsun, fantastik incelenirken, kendisiyle kesişme noktasında yer alan "olağanüstü" ile "tekinsiz" yan göz ardı edilemez. Ancak şunu da unutmayalım, Louis Vax'ın dediği gibi "ideal fantastik sanat kendini belirsizlikte tutmayı bilir" (s. 98).

Bu iki komşu alana biraz daha yakından bakalım. Ve her ikisinde de geçiş sağlayan bir alttürün ortaya çıktığını görelim: bir yandan fantastikle tekinsiz tür arasında, diğer yandan fantastikle olağanüstü anlatılar arasında. Bu alttürler uzun süre fantastik kararsızlığı canlı tutup ya tekinsizlikle ya da olağanüstülükle biten yapıtları kapsar. Bu altsınıflamayı aşağıdaki diyagramla gösterebiliriz:

saf tekinsiz	*tekinsiz-fantastik*	*olağanüstü-fantastik*	*saf olağanüstü*

Saf fantastik bu şemada tekinsiz-fantastik ile olağanüstü-fantastiği birbirinden ayıran orta çizgide gösterilebilirdi; bu çizgi, iki komşu alan arasında sınır olan fantastiğin doğasına uymaktadır.

Tekinsiz fantastikten başlayalım. Öykü boyunca doğaüstü gibi görünen olaylar sonda mantıklı bir açıklamaya kavuşur. Bu olayların öykü kişisini ve okuyucuyu uzun süre doğaüstü bir şeylerin işe karıştığı konusunda yönlendirmiş olması, tuhaf niteliklerinden ileri gelmektedir. Eleştiride bu tür, "açıklamalı doğaüstü" diye tanımlanmıştır (ve çoğu kez beğenilmemiştir).

Elyazması'nı tekinsiz fantastiğe bir örnek olarak vereceğiz. Her mucize mantıklı bir biçimde açıklanmıştır anlatının sonunda. Alphonse anlatının başında karanlık bir yerde bulur kendisine yardım eden rahibi; rahip aynı zamanda Gomélez'lerin büyük şefidir. O ana kadar meydana gelmiş olayları Alphonse'a açıklar: "Cadix'in

yöneticisi, Don Emmanuel de Sa bu tarikata katılanlardan birisidir. Sana Lopez ve Moschito'yu gönderdi, onlar da seni Alcornoque pınarının orada bırakıp gittiler. ... İçinde uyku ilacı bulunan bir içecek yardımıyla senin ertesi gün Zoto kardeşlerin darağacının altında uyanman sağlandı. Oradan benim manastırıma geldin ve ruhuna şeytan girmiş korkunç Pascheto'yla karşılaştın; aslında o Baskl bir dansçıdır. ... Ertesi gün seni çok daha acımasız bir sınavdan geçirdiler: Seni korkunç işkencelerle tehdit eden o sahte engizisyon cesaretini sarsmadı bile" (Almanca çev., s. 734), vb.

O zamana kadar kuşku iki kutup arasında, doğaüstünün varlığıyla mantıklı bir dizi açıklama arasında canlı tutuldu. Şimdi doğaüstü özelliği azaltmaya çalışan açıklama tiplerini sıralayalım: Önce rastlantılar, tesadüfler vardır – çünkü doğaüstü dünyada rastlantıya yer yoktur, tersine her şeyi kapsayan bir determinizm vardır ("pan-determinizm") ve *Inès de la Sierra*'da da rastlantı doğaüstü özelliği azaltacaktır; sonra rüya (*Âşık Şeytan*), uyuşturucunun etkisi (ilk gece Alphonse'un gördüğü rüyalar), kandırmacalar, hileli oyunlar (*Elyazması*'nın çözüm yoludur bu), duyuların yanılsaması (Gautier'nin *La Morte Amoureuse* –Ölü Âşık– ve J.-D. Carr'ın *The Burning Court*'u – Yanan Oda), son olarak da *Prenses Brambilla*'daki gibi delilik gelir. Kuşkusuz gerçek-düşsel ve gerçek-yanılsamalı karşıtlıklarının karşısında iki grup "gerekçe" bulunmaktadır. İlk grupta doğaüstü hiçbir şey olmamıştır: Kişinin gördüğünü sandığı şey, aklın denetiminden çıkmış bir hayalgücünün (rüya, delilik, uyuşturucu) ürettiklerinden başka bir şey değildir. İkincisinde, olaylar gerçekleşmiştir ama mantıklı bir açıklaması vardır (rastlantılar, hileler, yanılsamalar).

Yukarıda söz ettiğimiz fantastik tanımlamalarında mantıksal çözümün "tümüyle iç olasılıklardan yoksun" (Soloviov) ya da "kullanılamayacak denli dar bir kapı" (M. R. James) olarak sunulduğunu hatırlayalım. Gerçekten de *Elyazması* ya da *Inès de las Sierras* adlı yapıtlara getirilen gerçekçi çözümler tam anlamıyla gerçeğe aykırıdır; doğaüstü çözümlerse, tersine, çelişkin değildir. Nodier'nin öyküsündeki rastlantılar fazlasıyla yapaydır; *Elyazma-*

si'na gelince, yazar yapıtı inanılabilir bir sonla bitirmeyi düşünmez bile: hazine, mağaralı dağ, Gomelez'lerin imparatorluğu, kadının leşe dönüşmesi kadar inanılması zor öykülerdir! Bu nedenle gerçeğe uygunluk fantastiğe uymuyor diye bir şey söylenemez kesinlikle: Gerçeğe uygunluk iç tutarlılıkla, türe uygunlukla ilgili bir şeydir[1]; fantastik ise okuyucu ve öykü kişisinin algılamasındaki karışıklığa bağlıdır. Fantastik türün içinde "fantastik" tepkiler olmuş olabilir.

Fantastiği açıklamak amacıyla tekinsiz anlatının içinde kaldığımız bu örneklerin yanı sıra, bir de saf tekinsiz anlatı türü vardır. Bu türe giren yapıtlarda tümüyle aklın kurallarıyla açıklanabilecekken bir şekilde inanılmaz, olağanüstü, şoka uğratıcı, sıra dışı, endişe uyandırıcı, tuhaf olaylar anlatılır ve bunlar bu anılan özelliklerinden dolayı öykü kişisinde ve okurda fantastik metinlerden alışageldiğimiz türde bir tepki uyandırır. Görüldüğü gibi tanım geniştir ve sınırları belirsizdir, belirlediği tür de öyledir: Fantastiğin tersine tekinsiz tür sınırları belirgin bir tür değildir; daha doğrusu yalnızca bir açıdan sınırlanmıştır, fantastik açısından; öteki açıdan bakınca edebiyatın genel alanında eriyip gider (örneğin Dostoyevski'nin romanları tekinsiz kategorisine sokulabilir). Freud'a bakarsak tekinsiz duygusu (*das Unheimliche*) kökleri ırk ya da bireyin çocukluğunda yatan bir imgenin ortaya çıkışıyla ilintilidir (doğrulanması gereken bir varsayım sanki – bu terimle bizim kullandığımız terim tam olarak örtüşmüyor). Korku edebiyatı tam anlamıyla tekinsizliğin alanına girer; Ambrose Bierce'in birçok öyküsü buna örnek gösterilebilir.

Görüldüğü gibi tekinsizlik fantastiğin koşullarından birini gerçekleştirir: Bazı tepkilerin, özellikle de korkunun betimlenmesi koşuludur bu; bu koşul, akla meydan okuyan somut bir olay de-

1. Bu konuyla ilgili olarak *Communications 11*'de yayımlanmış birçok incelemeye başvurulacaktır.

ğildir, yalnızca kişilerin duygularına bağlıdır, (tersine olağanüstünün özelliği, salt doğaüstü olaylardır, bunların kişilerde uyandırdığı tepkiler değil).

İşte fantastiğe yaklaşan bir tekinsizlik örneği olarak Edgar Poe'nun bir öyküsü: *Usher Konağının Çöküşü*. Arkadaşı Roderick Usher'in bir süre kendisiyle kalmasını istemesi üzerine anlatıcı bir akşam Usher'lerin evine gider. Roderick aşırı duyarlı, sinirsel gerginlik içinde biridir ve o sıralar ağır hasta olan kız kardeşine tapmaktadır. Kız kardeş birkaç gün sonra ölür ve iki arkadaş cesedi gömecekleri yerde evin mahzenine koyarlar. Birkaç gün geçer; fırtınalı bir gece, anlatıcı yüksek sesle eski bir şövalye öyküsü okuduğu sırada evin içinde kitapta betimlenen seslerin bir yankısını duyar gibi olurlar. Sonunda Roderick Usher ayağa kalkar ve zor duyulan bir sesle: "Onu diri diri gömdük!" der. Gerçekten de kapı açılır ve kız kardeş eşikte belirir. İki kardeş birbirlerinin kollarına atılırlar ve birer ceset olarak yere düşerler. Anlatıcı evden kaçarak konağın çöküşünü izler.*

Burada tekinsizin iki kaynağı vardır: Birincisi rastlantılardan oluşur (açıklamalı doğaüstü bir öyküde de vardır bu kadarı). Kız kardeşin dirilişi ve sahiplerinin ölümünden sonra konağın yıkılışı gibi olaylar doğaüstü gibi gelebilir; ancak Poe iki olayı da mantık çerçevesinde açıklamayı unutmaz. Evle ilgili şunları söyler: "Konağa dikkatle bakan bir gözlemci, belki de yapının çatı bölümünden başlayıp zikzak çizerek duvardan aşağı inen ve gölün kurşuni sularında yok olan, zar zor ayırt edilebilen ince bir çatlak görmüş olabilir" (aynı çeviri, s. 42). Lady Madeleine ile ilgili olarak da: "Lady Madeleine'in hastalığı uzun zamandan beri doktorları şaşırtıyordu. Rahatsızlığının sıra dışı tanısı içinde yoğun bir ilgisizlik, giderek zayıflama ve sık, fakat geçici hastalık nöbetleri vardı" (s. 45). Doğaüstü açıklama yalnızca hissettirilmiştir ve bu açıklamayı benimsemek şart değildir.

* Bkz. "Usher Konağının Çöküşü", çev. G. Ezber, *Adam Öykü*, sayı 23, s. 40-57. (ç.n.)

Tekinsizlik izlenimini uyandıran başka bir dizi öğe daha vardır, bunlar fanastiğe değil, "sınırların deneyimi" diye adlandırılabilecek ve Poe'nun tüm yapıtını tanımlayabilecek bir özelliğe bağlıdır. Baudelaire Poe'yla ilgili olarak şunları yazıyordu: "İnsan yaşamının ve doğanın *istisnalarını* onun kadar büyülü bir biçimde yazacak başka kimse çıkmamıştır." Dostoyevski ise: "O hemen her zaman en istisna gerçekliği seçiyor, kişisini dış ya da psikolojik açıdan en istisna duruma yerleştiriyor..." der (zaten Poe doğrudan bu izleği taşıyan bir öykü, tekinsizlik öyküsü olan *Tuhaflık Meleği*'ni yazmıştır). *Usher Konağının Çöküşü*'nde okurun aklını karıştıran erkek kardeşin kız kardeşe olan hastalıklı sevgisidir. Başka bir öyküde de zorbalık örnekleri, kötülükten zevk alma, cinayet aynı etkiyi uyandırabilir. Görüldüğü gibi tekinsizlik duygusu, az çok eskimiş tabular olan bu izleklerden yola çıkıyor. İlkel deneyimin kuralları çiğneme olduğunda anlaşmaya varırsak, Freud'un tekinsizliğin kökeniyle ilgili kuramı kabul edilebilir.

Böylece fantastiğin kesinlikle *Usher Konağı*'nın uzağında olduğunu görüyoruz. Genel olarak, *Mr. Bedloe'nun Anıları* ve *Kara Kedi* dışında, Poe'nun yapıtında dar anlamda fantastik öykü bulunmaz. Öykülerinin hemen hepsi tekinsizlik öyküleridir, bazıları da olağanüstü. Bununla birlikte, izlekler ve kendi geliştirdiği teknikler açısından Poe fantastik yazarın yakınında yer alır.

Poe'nun çağdaş polisiye romanların doğmasında rolü olduğu da bilinir ve bu ilişki rastlantı sonucu değildir; zaten polisiye romanların hayalet öykülerinin yerini aldığı sık sık yazılmaktadır. Bu ilişkinin türünü kesinleyelim. Suçlunun kim olduğunun bulunmaya çalışıldığı bilinmeyenli polisiye roman şöyle kurulur: Bir yanda, ilk bakışta çok çekici gelen, ancak birbiri sıra yanıltıcı olduğu anlaşılan birçok kolay çözüm vardır; öte yanda da, tümüyle gerçeğe uymuyor gibi görünen, ancak son bölümde ulaşılabilecek ve tek doğru olduğu anlaşılacak bir çözüm vardır. İşte polisiye romanı fantastik öyküye yaklaştıran şey ortaya çıktı bile. Soloviov' la James'in tanımlamalarını anımsayalım: Fantastik anlatı da iki çözüm içerir, biri gerçeğe uygun ve doğaüstü, öteki gerçekle çe-

lişkin ve mantıklı. Polisiye romanda bu ikinci çözümün bulunması zor olsun yeter, "akla meydan okuma" pahasına da olsa, işte o zaman hiçbir açıklama bulunmamasındansa, doğaüstünün varlığını kabul etmeye hazır oluruz. Bununla ilgili klasik bir örneğimiz var: Agatha Christie'nin *On Küçük Zenci*'si. On kişi bir adada bir aradadırlar; yasaların cezalandıramayacağı bir suç yüzünden hepsinin ölecekleri söylenir (plaktan); her birinin nasıl öleceği "On Küçük Zenci" adlı çocuk şarkısında anlatılır. Mahkûmlar –ve onlarla birlikte okur da– birbirini izleyen bu infazları kimin yaptığını bulmaya çalışırlar: Adada yalnızdırlar, şarkıda duyurulduğu biçimde art arda ölmektedirler, son kalan intihar etmek yerine öldürülene kadar bu sürer, onun öldürülmesi doğaüstü izlenimi uyandırır. Akılcı hiçbir açıklamaya olanak yoktur, görünmez varlıkların ya da ruhların varlığını kabul etmek gerekir. Kuşkusuz bu varsayım gerçekten gerekli değildir, mantıklı bir açıklama sunulacaktır. Bilinmeyenli polisiye roman fantastiğe yaklaşır ancak onun karşıtıdır da. Fantastik metinlerde doğaüstü açıklamayı yeğleriz daha çok; polisiye roman ise bittikten sonra doğaüstü olayların varolmadığı konusunda hiçbir kuşkuya yer bırakmaz. Bu benzetme belli tip bilinmeyenli polisiyeler (kapalı yer) ve bazı tekinsiz anlatılar (açıklamalı doğaüstü) için geçerlidir yalnızca. Üstelik iki türde de vurgu farklı yerdedir; polisiye romanlarda vurgu bilinmeyenin çözümündedir; tekinsiz metinlerde ise (fantastikte olduğu gibi) bilinmeyenin uyandırdığı tepkiler vurgulanır. İki türün yapı özelliklerden kaynaklanan bu yakınlıktan, saptanması gereken bir benzerlik ortaya çıkmaktadır.

Polisiye romanla fantastik öyküler arasındaki ilişkiyi ele alırken, üzerinde daha uzun durulmaya değer bir yazar var: John Dickson Carr. Yapıtında bu sorunu örnek bir biçimde sunan bir kitap var: *The Burning Court* – Yanan Oda. Agatha Christie'nin romanında olduğu gibi burada da görünüşte akıl yoluyla çözülemeyecek bir sorun karşısındayızdır: Dört adam bir mahzeni açarlar, buraya birkaç gün önce bir ceset getirilmiştir; oysa mahzen boştur ve arada birisinin burayı açmış olması mümkün değildir. Da-

hası var: Öykü boyunca hayaletlerden ve doğaüstü fenomenlerden söz edilir. İşlenen cinayetin bir tanığı vardır ve bu tanık cinayeti işleyen kadının kurbanın odasından, üzerinde iki yüzyıl önce bir kapı bulunduğu bilinen duvarı aşarak çıktığını gördüğünü ifade eder. Öte yandan, olaya karışan kişilerden birisi olan genç bir kadın kendisini büyücü, daha doğrusu zehirci sanmakta (cinayet zehirle gerçekleşmişti), böylece özel bir tür insan tipi olan *ölmeyenler* grubuna girmektedir. Daha sonra öğrendiğimize göre, "daha çok kadın olan ölmeyenler, zehirleme suçundan ölüme mahkûm olmuş ve bedenleri, canlı ya da ölü, yakılmış kişilerdir (s.167). Oysa bu kadının kocası Stevens, çalıştığı yayınevinden aldığı bir elyazmasını karıştırırken *Marie d'Aubray, cinayetten 1861'de giyotinle cezalandırıldı* şeklinde altyazısı olan bir fotoğrafa rastlar. "Bu, Stevens'ın kendi karısının fotoğrafıydı" (s. 18). Yetmiş yıl kadar sonra bu genç kadın on dokuzuncu yüzyılın ünlü bir zehir büyücüsü nasıl olabilirdi, üstelik giyotinle öldürülmüş? Stevens'ın, yeni cinayetin sorumluluğunu üstüne almaya hazır olan karısına inanırsak kolayca olabilir böyle bir şey. Bir dizi başka rastlantı da doğaüstünün varlığını doğrular gibidir. Sonunda bir detektif gelir ve her şey aydınlanmaya başlar. Duvarı geçtiği görülen kadın aynanın yarattığı bir yanılsamadır. Ceset kaybolmamış, beceriyle saklanmıştır. Uzun süre önce ölmüş olan zehir büyücüleriyle genç Marie Stevens'ın hiçbir ortak yanı yoktur, her ne kadar kendisi buna inandırılmaya çalışılsa da. Tüm o doğaüstü hava cinayeti işleyen tarafından, olayı karmaşıklaştırmak, kuşkuları başka yöne çekmek içindir. Cezalandırılmasalar bile gerçek suçlular ortaya çıkar.

Yanan Oda'yı, doğaüstünü sıradan bir şekilde kullanan polisiye romanlardan ayırarak fantastik anlatılar arasına katmamızı sağlayan bir son bölüm vardır. Yeniden Marie'yi görürüz, evde olayı düşünmektedir ve yeniden fantastik ortaya çıkar. Marie (okura) zehirci büyücünün kendisi olduğunu, detektifin de aslında arkadaşı olduğunu (bu da doğrudur) ve kendisini kurtarmak için bütün bu mantıklı açıklamayı onun sağladığını söyler ("Onla-

ra bir açıklama yapmakta, yalnızca üç boyutu ve duvardaki taştan engelleri göz önüne alan bir akıl yürütme konusunda gerçekten çok becerikliydi" (s. 237).

Ölmeyenler dünyası kendi haklarını savunmaktadır, fantastik de onunla birlikte: Hangi çözümü seçeceğimiz konusunda tam bir kararsızlık içindeyizdir. Ancak sonuçta burada iki tür arasında bir benzerlikten çok, bir sentezin söz konusu olduğunu görmek gerekir.

Orta çizgisinin "fantastik" diye adlandırdığımız diğer tarafına geçelim şimdi. Fantastik olağanüstündeyiz; bir başka deyişle fantastik gibi görünen ve doğaüstünün kabullenilmesiyle son bulan anlatı sınıfı. Bunlar gerçek fantastiğe en yakın örneklerdir, çünkü fantastiğin açıklanamazı akıl çerçevesine yerleştirilemez olduğu içindir ki bize doğaüstünün varlığını hissettirirler. Bu durumda ikisi arasındaki sınır belirsiz olacaktır; yine de bazı ayrıntıların varlığı ya da yokluğu karar vermemizi sağlayacaktır.

Théophile Gautier'nin *Ölü Âşık*'ını buna örnek verebiliriz. Papaz olma töreninde hafif meşrep Clarimonde'a âşık olan bir rahibin öyküsüdür bu. Birkaç kaçamak buluşmadan sonra Romuald (rahibin adı) Clarimonde'un ölümüne tanık olur. O günden sonra kadın rüyalarına girmeye başlar. Bu rüyaların tuhaf bir özelliği vardır: Günlük izlenimlerden yola çıkarak oluşacakları yerde, süregiden bir anlatı oluştururlar. Romuald rüyalarında rahiplerin sade yaşamını sürdürmemekte, Venedik'te bitmek bilmeyen şölenlerin debdebesinde yaşamaktadır. Ve aynı zamanda Clarimonde'un geceleri kanını emmesi sayesinde hayatta kaldığını da fark eder...

O zamana kadar gelişen bütün olayların mantıklı bir açıklaması mümkündür. Büyük bölümü rüyalardan ("Tanrım bunun bir rüya olmasını sağla," diye bağırır Romuald (s. 79) ve bu açıdan *Âşık Şeytan*'ın Alvare'ını andırır), bir bölümü de duyuların yanılsamasından oluşur. Örneğin: "Küçük bahçemin çalılıklarla çevrili küçük yollarında dolaşırken, gürgen fidanının içinde bir kadın biçi-

mini *seçer gibi oldum*," (s. 93); "Bir an ayağını oynatıyor *sandım*," (s. 97); "*Bir yanılsama mıydı, yoksa lambanın yansıması mıydı, bilemiyorum ama* bu mat solgunluğun üzerinde kan yeniden akmaya başlıyordu," (s. 99, altını ben çizdim) vb. Son olarak bir dizi olay da sadece tekinsiz ve rastlantısal olarak kabul edilebilir; ancak Romuald bu işte şeytanın parmağını görmeye hazırdır: "Olayın tuhaflığı, Clarimonde'un doğaüstü [!] güzelliği, gözlerinin fosforlu parıltısı, elinin yakıcı etkisi, içime saldığı karmaşa, bende olan değişiklik, tüm bunlar açıkça şeytanın varlığını kanıtlıyordu, ve o satenli el belki de tırmıklarını gizlediği bir eldivendi yalnızca," (s. 90).

Gerçekten de bu şeytan olabilir, ama yalnızca bir rastlantı da olabilir. İşte bu âna kadar tamamen fantastiğin alanında kalıyoruz. Oysa o anda anlatının yönünü değiştirecek bir olay oluyor. Bir başka rahip, Sérapion, Romuald'ın serüvenini (nasıl bilinmez) öğreniyor; Romuald'ı Clarimonde'un yattığı mezara götürüyor, tabutu topraktan çıkarıp açıyor ve Clarimonde öldüğü günkü gibi diri, dudaklarında bir damla kanla beliriyor... Dindar bir öfkeye kapılan Sérapion cesedin üzerine kutsanmış su atıyor. "Zavallı Clarimonde'a kutsal çiyin değmesiyle bedeni toz halinde ufalandı; korkunç ve şekilsiz bir kül ve kireçleşmiş kemik yığınıydı artık" (s. 116). Tüm bu sahne, özellikle de cesedin uğradığı değişim, bilinen doğa yasalarıyla açıklanamaz; işte olağanüstü fantastiğin alanındayız artık.

Benzer bir örnek Villiers de l'Isle-Adam'ın *Véra*'sında bulunur. Burada da öykü boyunca ölümden sonra yaşamın olup olmayacağı ya da kontun delirip delirmediği arasında kararsızlığa, kuşkuya düşülebilir. Ancak en sonunda kont yatak odasında Véra'nın mezarının anahtarını bulur; bu anahtarı kendisi mezarın içine atmış olduğundan anahtarı oraya getiren ölmüş Véra olmalıdır.

Son olarak bir de saf olağanüstü vardır, tekinsiz türde olduğu gibi bunun da kesin sınırları yoktur (önceki bölümde birbirinden son derece farklı yapıtlarda olağanüstü öğeler bulunduğunu gördük). Olağanüstü durumunda doğaüstü öğeler ne kişilerde ne de sanal okurda özel bir tepki uyandırmaz. Bu türü belirleyen, anlatılan olaylar karşısındaki davranış biçimi değil, bu olayların kendi doğasıdır.

Yeri gelmişken belirtelim, eski bir ayrım olan biçim-içerik ayrımının ne denli keyfi olduğu görülmektedir: Anlatılan olay, geleneksel olarak "içeriğe" ait olan olay, burada "biçimsel" bir öğeye dönüşür. Bunun tersi de doğrudur: Olayları tanımlayan biçemsel (yani "biçimsel") kipleştirme işlemleri kesin bir içeriğe sahip olabilmektedir, bunu *Aurélia*'da gördük.

Olağanüstü türünü genellikle peri masallarına bağlarlar; gerçekte peri masalı olağanüstünün bir çeşididir ve doğaüstü olaylar hiçbir sürpriz duygusu uyandırmaz: ne yüzyıllık uyku, ne konuşan kurt, ne perilerin sihirli güçleri (Perrault masallarından bazı öğeleri anmak yeterli). Peri masallarının özelliği, doğaüstü konumundan değil, belli bir yazı anlayışından ileri gelir. Hoffmann'm masalları bu farkı iyice gösterir: *Fındıkkıran ve Fareler Kralı*, *Yabancı Çocuk*, *Kralın Nişanlısı* yazı teknikleri açısından peri masallarına girer; *Nişanlı Bir Kızın Seçimi* doğaüstüne aynı statüyü vermekle birlikte peri masalı değildir. *Binbir Gece Masalları*'nı da peri masalından çok olağanüstü masallar olarak nitelemek gerekir (bu sorun özel bir inceleme gerektiriyor).

Saf olağanüstüyü iyice kavramak için doğaüstünün yine belli amaçlarla kullanıldığı birçok anlatı türünü ayrı tutmak gerekir.

1. Önce *hiperbolik* [abartılı] *olağanüstü*'den söz edilebilir. Burada olayların doğaüstü olması bizim dünyamızın boyutlarından çok daha büyük olmasına bağlıdır yalnızca. Örneğin *Binbir Gece Masalları*'nda denizci Sindbad yüz-iki yüz metrelik balıklar ya da "her biri bir fili yutabilecek büyüklükte yılanlar" gördüğünü söyler (s. 241). Ama belki de bu bir konuşma biçimidir (metnin şiirsel ya da alegorik yorumlanmasından söz ederken bu konuyu ele

alacağız); bir atasözüne başvurarak, "korkunun gözleri kocamandır," da diyebiliriz. Ne olursa olsun, bu tür doğaüstü, aklı fazla zora koşmaz.

2. Bu ilk tür olağanüstüne oldukça yakın olan *egzotik olağanüstüdür*. Burada doğaüstü olaylar farklı biçimde anlatılır; bu masalları dinleyen kişinin olayların geçtiği yerleri, bölgeleri bilmediği varsayılır; böylece bunlardan kuşku duymasına gerek kalmaz. Buna en iyi örnekleri Sindbad'ın ikinci yolculuğu sunar. Başta bir kuş betimlenir, devasa boyutlardadır: Güneşi gölgede bırakmaktadır ve "kuşun ayaklarından biri... ağaç gövdesi kadar büyüktür," (s. 241). Kuşkusuz çağdaş hayvanbilim için bu kuş yoktur; ancak Sindbad'ın dinleyicileri bu bilgiden uzaktı ve beş yüz yıl sonra Galland "yolculukları sırasında Marc Paul, Çin'le ilgili anlattıklarında da Rahip Martini, bu kuştan söz etmektedir" diye yazar, vb. Daha sonra Sindbad aynı biçimde bu kez bildiğimiz bir hayvandan, gergedandan söz eder: "Aynı adada bir de gergedanlar bulunur, bunlar filden küçük, bufalodan büyük hayvanlardır; burunlarının üzerinde yaklaşık yarım metrelik bir boynuz bulunur; bu boynuz sağlamdır ve bir ucundan diğerine kadar ortası kesiktir. Üstünde insan yüzlerini gösteren beyaz çizgiler vardır. Gergedan fille dövüşür, karnını boynuzuyla deşer, havaya kaldırarak başının üstünde taşır; ancak hayvanın kanı ve yağı gergedanın gözlerine aktığından, yere düşer ve şaşıracaksınız ama [evet gerçekten], dev kuş gelerek ikisini de pençeleriyle kavrayarak tutar, yavrularını beslemek için götürür" (s. 244-5). Doğal ve doğaüstü öğelerin bir araya gelmesiyle, bu yiğitlik görüntüsü egzotik olağanüstünün özelliğini göstermektedir. Kuşkusuz doğal ve doğaüstünün bu karışımı biz modern okurlar için söz konusudur, masalın anlatıcısıysa anlattığı dünyayla ("doğal" olan) aynı düzeydedir.

3. Üçüncü tip bir olağanüstü *enstrümental olağanüstü* diye adlandırılabilir. Burada küçük gereçler, anlatılan dönem için gerçekleştirilmesi olanaksız ancak tümüyle olanaklı teknik gelişmeler ortaya çıkar. *Binbir Gece Masalları*'nda *Prens Ahmed'in Hikâye-*

si'nde başlangıçtaki gereçler şunlardır: uçan halı, şifalı elma, "uzağı gösteren" bir "boru"; bugün helikopter, antibiyotikler ya da dürbünler aynı niteliklere sahip gereçlerdir ancak olağanüstü'yle uzaktan yakından ilişkileri yoktur; aynı şey *Büyülenen Şövalye'nin Hikâyesi*'nde de vardır. Ya da *Ali Baba'nın Hikâyesi*'ndeki "Açıl Susam Açıl" gibi: Yeni bir casus filmi olan *FBI'a Meydan Okuyan Sarışın*'da yalnızca sahibinin söylediği sözcükler duyulduğunda açılan gizli kutuyu anımsamak yeterli. Ancak bu nesneleri, insan becerisinin ürünü olmakla birlikte köken ve işlevleriyle başka dünyalara ait olan başka nesnelerden ayırmak gerekir: Alaaddin'in lambası ve yüzük, ya da bazı masallardaki sihirli at başka bir *olağanüstü* türüne girer.

4. *Enstrümental olağanüstü* bizi, on dokuzuncu yüzyılda Fransa'da *bilimsel olağanüstü*'ye, bugün de *bilimkurgu* denilen türe çok yaklaştırdı. Burada doğaüstü akılcı bir çerçevede ancak çağdaş bilime yabancı yasalarla açıklanır. Fantastik anlatılar döneminde* içine manyetizmin karıştığı olaylar bilimsel olağanüstü türüne girer. Manyetizm "bilimsel olarak" doğaüstü olaylar diye açıklanır, manyetizmin kendisi de doğaüstüyle ilgilidir. Hoffmann'ın *Hayalet Nişanlı* ya da *Manyetizör* adlı öyküleri, Poe'nun *Valdemar Olayındaki Gerçekler* ya da Maupassant'ın *Deli mi?* adlı öyküleri bunun birer örneğidir. Günümüzün bilimkurgusu da alegoriye kaymadığı durumlarda aynı mekanizmayı izler. Bunlar mantık dışı öncüllerden yola çıkan ancak son derece mantıklı bir biçimde birbirini izleyen olayların anlatıldığı öykülerdir. Fantastik öyküden farklı bir olay yapısına da sahiptir; bu konuya ileride döneceğiz (10. Bölüm).

Kanıtı olan, "bahanesi" hazır, sınırı belirsiz tüm bu olağanüstü çeşitlerinin karşısında hiçbir biçimde açıklanamayan saf olağanüstü yer almaktadır. Sözü burada bitiremeyiz. Çünkü olağanüstü

* Fransa için 19. yüzyıl sonu. (ç.n.)

öğeler birer izlek olarak ileride ele alınacaktır (7. ve 8. bölümler). Öte yandan, antropolojik bir olay olarak olağanüstüye yönelmek, edebi olma iddiasındaki bir incelemenin sınırlarını aşar. Bu açıdan baktığımızda olağanüstünün çok önemli kitaplara konu olması çok da üzücü gelmiyor. Sonuç olarak, bunlardan birinden, Pierre Mabille'in *Olağanüstünün Aynası* yapıtından olağanüstünün anlamını çok iyi tanımlayan bir tümcesini alıntılamak istiyorum: "Anlatıların, masal ve efsanelerin okuyucuda uyandırdığı tüm heyecanın, hoşluk ve merak duygusunun ötesinde, oyalama, unutturma, hoşa giden ya da korku uyandıran duyumsayışlar uyandırmanın ötesinde, olağanüstü yolculuğun gerçek amacı evrensel gerçekliğin daha bütünsel bir biçimde keşfedilmesidir, ve biz bunu artık anlıyoruz" (s. 24).

4

Şiir ve Alegori

Fantastik için yeni tehlikeler. – Şiir ve kurmaca: temsil kategorisi. – Opak metin olarak şiir. – Aurélia*'dan iki düş. – Alegorik anlam ve düzanlam. – Alegorinin tanımları. – Alegorinin dereceleri. – Perrault ve Daudet. – Dolaysız alegori (*Toison d'or *ve* Véra*). – Kararsızlık ve alegori: Hoffmann ve Edgar Poe. – Karşı-alegori: Gogol'ün* Burun *adlı yapıtı.*

Örtük okurun anlatıdaki kişilerden biriyle özdeşleşerek anlatılan olayları değerlendirdiği bir ilk düzeyde fantastiği bekleyen tehlikeleri gördük. Bu tehlikeler bakışımlı ve terstir: Ya okur görünüşte doğaüstü gibi duran olayların mantıklı bir açıklaması olduğunu kabul eder, o zaman fantastikten tekinsiz türe geçilir; ya da bunları olduğu gibi kabul eder, o zaman da olağanüstü'nün alanındayız demektir.

Ancak fantastiğin karşılaştığı tehlikeler bununla kalmaz. Bir başka düzeye geçersek, yine örtük okurun olayların doğasıyla ilgili değil de bunları anlatan metinle ilgili kuşkuları olduğu durumda bir kez daha fantastiğin varlığının tehdit aldında olduğu görülür. Bu bizi yeni bir soruna götürür ve bunu çözmek için iki komşu tür olan *şiir* ve *alegori* arasındaki ikişkilere kesinlik getirmeliyiz. Fantastiğin tekinsiz ve olağanüstü'yle olan ilişkilerinden daha karmaşık bir eklemlenme söz konusudur burada. Önce, bir yandan şiirin, öte yandan alegorinin karşıtı olan tür tek başına fantastik değildir, fantastiğin de içinde yer aldığı daha geniş bir bü-

tün söz konusudur her durumda. Sonra, olağanüstünün ve tekinsizin tersine şiir ve alegorinin kendi aralarında karşıtlık ilişkisi bulunmaz; her biri kendi başına başka bir türle karşıttır (fantastik de bunların bir altgrubundan başka bir şey değildir). Böylece iki karşıtlığı ayrı ayrı inceleme gereği doğar.

En basitiyle başlayalım: *şiir* ve *kurmaca*. Bu incelemenin başından beri, iki tür arasındaki her karşıtlığın edebiyat yapıtının yapısal özelliklerinden birine göre temellenmesi gerektiğini gördük. Bu örnekte, söz konusu özellik söylemin doğasıdır; bu söylem temsili de olabilir, olmayabilir de. Bu "temsil" terimini dikkatle kullanmak gerekir. Edebiyat temsil etmekle yükümlü değildir – gündelik dilde bazı tümcelerin temsil etmeyi yüklenmeleri anlamında söylüyoruz bunu, çünkü edebiyat kendi dışında hiçbir şeye göndermez (sözcüğün kesin anlamıyla). Edebi bir metnin anlattığı olaylar edebi "olaylar"dır, tıpkı kişilerin yapıt içinde varolması gibi. Ama bundan ötürü edebiyat yapıtının hiçbir temsil özelliği bulunmamalıdır demek, gönderme'yi gönderenle, nesneleri gösterme yetisini nesnelerle karıştırmak demektir. Dahası, temsil özelliği edebiyatın bir parçasını ilgilendirir, *kurmaca* terimiyle gösterilegelen bölümünü ilgilendirir, oysa *şiir* göstermek ve temsil etmekle yükümlü değildir (bu karşıtlık yirminci yüzyıl edebiyatında silinmeye yüz tutuyor). Kurmaca için kişi, eylem, ortam, çerçeve, vb. gibi metinsel olmayan bir gerçekliği de gösteren terimlerin kullanılması bir rastlantı değildir. Buna karşılık şiir söz konusu olduğunda uyak, ritim, retorik figürlerden söz etmek durumunda kalırız. Edebiyat alanında benzerlerini sıkça bulabileceğimiz bu karşıtlık ya hep ya hiç türünden bir şey değil, daha çok dereceyle ilgilidir. Şiir de temsil öğeleri içerir; kurmaca da metni geçirimsiz (opak), geçişimsiz kılan özellikler içerebilir.

Sorunun tarihçesine girmeden bu şiir anlayışının her zaman temel bir önemi olmadığını da belirtmek gerekir. Retorik figürleri konusundaki tartışma özellikle şiddetli olmuştu: Figürlerin imge olarak kullanılıp kullanılamayacağı, formülden temsile geçmek gerekip gerekmediği tartışılıyordu. Örneğin Voltaire, "Metaforun

iyi olması için her zaman bir imge olması gerekir; bir ressamın fırçasıyla gösterdiği gibi olması," diyordu (*Corneille Üzerine Düşünceler*). Bu saf istek on sekizinci yüzyıldan başlayarak tartışıldı, ama sözcüklerin imgelerin belirsiz dayanakları olarak değil de, sözcük olarak ele alınmaya başlanması için en azından Fransa'da Mallarmé'yi beklemek gerekti. Çağdaş eleştiride şiirsel imgelerin geçişimsizliği üzerinde ilk duranlar Rus Biçimcileri olmuştu. Çklovski bu konuda "Tiyuçev'in tan vaktini sağır-dilsiz şeytanlarla karşılaştırmasını, ya da Gogol'ün göğü Tanrı'nın peleriniyle karşılaştırması"nı anmaktadır (s. 77). Bugün şiirsel imgelerin betimsel olmadığı, göndermeleriyle değil oluşturdukları söz zinciri düzeyinde, kendi edebilikleri çerçevesinde okunması gerektiği kabul ediliyor. Şiirsel imge bir söz bileşmesidir, nesneler bileşmesi değil, ve bir işe yaramaz. Daha da fazlası: Bu bileşimi duyumsal terimlere çevirmek zararlıdır.

Şiirsel okumanın fantastik açısından niçin tehlikeli bir engel oluşturduğu şimdi görülüyor. Eğer bir metni okurken her tür temsili dışlarsak ve her tümceyi kendi başına anlamsal bir bileşim olarak görürsek fantastik ortaya çıkamaz: Anımsanacağı gibi fantastik, olayların anlatılan dünyada ortaya çıktıkları biçimlerine bir tepki uyandırmalıdır. Bu nedenle fantastik yalnızca kurmaca biçiminde varolabilir; şiirde fantastik olamaz ("fantastik şiir" antolojileri olsa da). Kısaca fantastik kurmacayı gerektirir.

Genel olarak şiirsel söylem çok sayıda ikincil özellikle kendini belli eder, ve böyle bir metinde fantastik aranmaması gerektiğini daha baştan biliyoruz: Uyaklar, hece ölçüsü, coşkulu söylem, vb. bizi tümüyle başka yöne çeker. Burada bir karışıklık riski yoktur. Ama bazı düzyazı metinler farklı okuma düzeyleri gerektirir. Yine *Aurélia*'ya başvuralım. Nerval'in aktardığı düşler çoğu kez bir kurmaca gibi okunmalıdır, düşlerin betimlediklerini kendi düşgücümüzde canlandırmalıyız. İşte bu tür bir düş örneği: "Ölçülemeyecek denli büyük bir varlık –kadın ya da erkek, bilmiyorum– boşlukta zar zor bir aşağı bir yukarı gidip geliyor, sanki tıkız bulutların arasında debelenip duruyordu. Soluğu ve gücü tü-

kenince karanlık avlunun ortasında, kanatlarıyla çatı ve balkon demirlerini sıyırarak sonunda yere düştü (s. 255), vb. Bu düş olduğu gibi ele alınması gereken bir hayali anlatır; burada doğaüstü bir olay olduğu açıktır.

Şimdi de, metne başka bir yaklaşımı örnekleyen, *Mémorables*' den alınmış bir düş örneğine bakalım. "Sessiz karanlıkların ortasında iki nota çınladı, biri kalın, diğeri tiz ve hemen ardından sonsuzluğun yıldızı dönmeye başladı. Tanrısal ilahiyi başlatan ilk oktav, çok yaşa sen! Pazardan pazara, her günü sihirli ağlarınla sarmala. Dağlar vadilere seni söylüyor, kaynaklar ırmaklara, ırmaklar derelere, dereler okyanuslara seni tınılarını söylüyor; hava titreşiyor ve ışık yeni doğmakta olan çiçeklerin sapını kırıyor yavaş yavaş. Bir iç çekiş, bir aşk ürpertisi çıkıveriyor toprağın şişmiş göğsünden; sonsuzda yıldızların yüreği çarpıyor, sonra ayrılarak kendi üzerine kapanıyor, toplanıyor açılıyor, uzaklara yeni yaratımların tohumlarını atıyor" (s. 311-2).

Sözcükleri aşıp, anlatılan hayale ulaşmaya kalkıştığımızda bu metin doğaüstü kategorisine girecektir: günleri sarmalayan oktav, dağların, vadilerin şarkısı, vb. ve topraktan yükselen iç çekiş. Ama bu örnekte bu yolu seçmemek gerekir: Alıntıladığımız tümceler şiirsel bir okuma gerektirir, anlatılan dünyayı betimlemek değildir amacı. İşte edebi dilin çelişkisi budur: Sözcükler tam da mecazi anlamlarıyla kullanıldığında düzanlamlarıyla ele alınmalıdır.

Böylece retorik figürler aracılığıyla, bizi ilgilendiren öteki karşıtlığa, *alegorik* anlam, *düzanlam* ayrımına geliyoruz. Burada kullandığımız *düzanlam* sözcüğü başka bir anlamda, şiire özgü sandığımız okumayı nitelemek için de kullanılabilirdi. Bu iki kullanımı karıştırmamak gerekir: Birinde düzanlam göndergesel, betimsel, temsile yönelik olanın karşıtıdır; öteki durumda, yani bizi ilgilendiren durumda *mecazi* anlamın, yani *alegorik* anlamın karşıtı olarak kullanılmaktadır.

Alegoriyi tanımlamakla işe başlayalım. Her zaman olduğu gibi, eskiden sunulmuş tanımlar eksik değil ve en darından en geniş tanımlamaya doğru gidiyor. Tuhaf bir biçimde, en açık tanımlama en yeni olanı; Angus Fletcher'in o son derece ansiklopedik *Allegory* kitabında bulunuyor. "Basitçe söylemek gerekirse, alegori bir şey derken başka bir şey belirtir" (s. 2). Bilindiği gibi tüm öteki tanımlar soyuttur, bu tanım da pek çekici değil: Genel niteliği yüzünden alegoriyi her şeyi içine alan bir süper figüre dönüştürüyor.

Öteki uçtaysa terimin yine modern ama sınırı çok daha daraltılmış bir tanımı var. Şöyle özetlenebilir: Alegori gerçek anlamı (düzanlamı) tümden silinmiş iki yönlü bir önermedir. Atasözleri böyledir. "Su testisi su yolunda kırılır" – bu sözleri duyan hiç kimse ya da hemen hemen hiç kimse su testisini düşünmez, suyu da, kırılma edimini de; Alegorik anlam hemen kavranır: Çok fazla riske girmek tehlikelidir, vb. Bu açıdan alegori çoğu kez modern yazarlarca edebi değil diye küçük görülmüştür.

Antikitenin alegori düşüncesi daha fazla yol almamızı sağlayacak. Quintilian şöyle yazar: "Metaforun sürmesi alegoriye dönüşür." Bir başka deyişle tek başına bir metafor, benzetmeli bir konuşmadan başka bir şey değildir; eğer metafor sürüyorsa konuşmanın ilk anlamından başka bir şey anlatma amacı bulunduğunu gösterir. Bu tanım önemli, çünkü biçimsel, alegoriyi tanımlayabilmek için bir yol gösterir. Örneğin devletten önce bir gemi olarak söz eder, devletin başını da kaptan diye adlandırırsak denizcilik imgelerinin devletin bir alegorisini sunduğunu söyleyebiliriz.

Fransız retorikçilerinin sonuncusu olan Fontanier şöyle yazar: "Alegori iki anlamlı bir önermedir, biri düzanlamdır öteki de tinsel anlam" (s. 114) ve şöyle örneklendirir:

Gevşek toprakta, çiçekli kırda
sakin sakin dolanan dereyi yeğlerim,
Fırtınayı andırırcasına taşmış,
Önünde taşları sürükleyen çağlayana.

Bu dizeleri saf, orta karar bir şiir olarak görebiliriz, eğer Boileau'nun *Art Poétique*'inden (Poetik Sanat) alındığını biliyorsak. Boileau'nun amacı bir dereyi betimlemek değil, iki biçemi betimlemektir kuşkusuz, Fontanier de bunu açıklar: "Boileau çiçek gibi, özenli bir biçemi, dolu dizgin, dengesiz ve kuralsız biçeme yeğlemektedir" (s. 115). Bunu anlamak için Fontanier'nin açıklamasına gerek yok tabii; dörtlüğün *Art Poétique*'te bulunması yeter: Bu sözler alegorik anlamlarıyla alınmalıdır.

Konuyu toparlayalım: Birinci olarak, alegori aynı sözcükler için en azından iki anlamın varlığını gerektirir; bazen ilk anlamın ortadan kaybolması gerektiği söylenir, bazen de ikisinin birlikte bulunması gerektiği. İkinci olarak, bu çift anlam yapıtın içinde açık biçimde belirtilir: Herhangi bir okurun (keyfi olsun ya da olmasın) yorumlamasına bağlı değildir.

Bu iki sonuca dayanarak fantastiğe dönelim. Eğer okuduğumuz şey doğaüstü bir olayı betimliyorsa ve sözcükleri düzanlamıyla değil de, doğaüstüyle hiç ilgisi olmayan bir başka anlama göre algılamamız gerekiyorsa, fantastiğin hiç yeri yoktur bu okuduğumuzda. Böylece fantastikle saf alegori arasında bir dizi edebi alttür ortaya çıkıyor (fantastik de düzanlamına göre algılanması gereken metinler grubuna aittir); bu alttürler dizisi iki etmene göre oluşacaktır: belirtmenin açık oluşu ve ilk anlamın silinişi. Bazı örnekler bu çözümlemeyi daha somutlaştıracak.

Fabl, saf alegoriye en yakın duran türdür, sözcüklerin ilk anlamı tümüyle silinme eğilimindedir. Peri masalları genellikle doğaüstü öğeler içerir ve bazen fabllara yaklaşır; Perrault masalları da böyledir. Alegorik anlam en açık biçimiyle belirtilmiştir: Her masalın sonunda birkaç dizeyle özetlenmiş biçimde buluruz bu anlamı. Örneğin "Çirkin Prens"i alalım. Akıllı ama çok çirkin bir prensin öyküsüdür bu; seçtiği kişileri kendi kadar akıllı kılma gücüne sahiptir; çok güzel ama aptal olan prenses ise karşısındakine güzellik verme konusunda benzer bir yeteneğe sahiptir. Prens prensesi akıllı yapar; bir yıl sonra epeyce bir kararsızlıktan sonra prenses prense güzellik verir. Bunlar doğaüstü olaylardır; ama

masalın içinde Perrault sözcükleri alegorik anlamda kavramamız gerektiğini sezdirir. "Prenses sözcükleri henüz söylemişti ki, Çirkin Prens gözüne dünyanın en güzeli, en düzgün yapılı, en hoş erkeği olarak göründü. Bazıları bunun perinin iyiliğinden değil, aşkın gücünden olduğuna inanırlar. Prenses sevgilisinin sebatı, ağırbaşlılığı ve ruhunun tüm güzellikleri üzerinde uzun uzun düşünerek ne bedeninin çarpıklığını, ne yüzünün çirkinliğini görmez oldu; kamburu, sırtı iri bir adamın sevimliliği gibi göründü ve o zamana kadar fena halde topalladığını gören prenses artık o yürüyüşte çekici gelen hafif bir aksamadan başka bir şey görmez oldu. Şaşı gözlerinin ona daha parlak geldiğini de söylüyorlar; gözlerinin kaymış olması prensin beyninde şiddetli bir aşk krizinin izi olarak, kocaman kırmızı burnu ise prenses tarafından savaşçılık ve yiğitlikle ilgili bir özellik olarak görüldü" (s. 252). İyice anladığımızdan emin olmak için sona bir "Ders" eklemiş Perrault:

Bu yazıda görülenler
Öylesine bir masaldan çok gerçeğin kendisidir.
Sevilen kişinin her şeyi güzeldir;
Sevilen her şeyin ruhu vardır.

Bu belirtmeden sonra kuşkusuz doğaüstü hiçbir şey kalmıyor geriye: Hepimiz aynı dönüştürme gücüne sahibiz ve perilerin bu işle hiçbir ilgisi yok. Alegori tüm Perrault masallarındaki kadar açık. Kendisi de bunun tam anlamıyla farkındaydı ve derlemelerinin önsözlerinde alegorik anlam konusuna değiniyordu ("her tür masalda esas olan, derstir...", s. 22).

Okuyucunun (bu kez gerçek, örtük olmayan okuyucunun) yazarın belirttiği alegorik anlamdan kuşku duymamaya ve bambaşka bir anlam keşfederek metni okumaya tümüyle hakkı vardır. Perrault masallarıyla ilgili olarak da bugün böyle bir durum var: Yazarın savunduğu dersten çok cinsel simgesellik çekiyor çağdaş okurun dikkatini.

Alegorik anlam peri masalı ya da fabl dışında kalan "modern öyküler"de de aynı açıklıkta ortaya çıkabilir. Alhonse Daudet'nin *L'Homme à la Cervelle d'Or* – Altın Beyinli Adam'ı bir örnektir bu duruma. "Başının tepesi ve beyni altın"dan olan bir adamın başından geçen kötü olayları anlatır öykü (Castex'in birinci baskısından alıntılıyorum: s. 217-8). Bu "altından" terimi düzanlamıyla kullanılmıştır ("mükemmel" anlamı taşıyan imgeli bir anlatım değildir); bununla birlikte daha öykünün başında, yazar gerçek anlamın alegorik olduğunu hissettirir. Örneğin: "İnsanları hayrete düşüren bir yeteneğim vardı ve annemle babamdan başka hiç kimse bunun sırrını bilmezdi. Benimki gibi altından, zengin bir beyni olan kim akıllı olmazdı ki?" (s. 218). Bu altın beyin, sahibi olan kişi için kendisine ve yakınlarına para sağlamanın tek yolu olarak ortaya çıkar ve öykü bu beynin yavaş yavaş kullanılarak azalmasını anlatır. Yazar, beyinden her parça koparılışta bizlere böyle bir edimin gerçekte ne "anlama geldiğini" hissettirmeyi unutmaz. "Böylece korkunç bir sorunla karşı karşıyaydım: Beynimden koparacağım her parça kendimi mahrum bıraktığım zekâ parçası değil miydi?" (s. 220). "Bana para gerekliydi, beynim para ediyordu, ben de beynimi harcadım" (s. 223). "Beni özellikle şaşırtan şey, beynimdeki zenginlik miktarı ve onu tüketmekte çektiğim zorluktu" (s. 224) vb. Beyne başvurmak hiçbir fiziksel tehlike getirmiyor ancak zekâyı tehdit ediyor. Ve tıpkı Perrault gibi metnin sonunda okurun alegoriyi hâlâ anlamamış olması durumuna karşı bir ekleme yapılıyor: "Sonra üzüntü içinde ve koca koca gözyaşlarıyla ağlarken, benim yaşadığım gibi beyniyle yaşayan onca insanı düşündüm, o sanatçıları, o cebi delik okumuş insanları, ekmeğini zekâlarıyla kazanan o insanları düşündüm, ve bu dünyada altın beyinli insanların acılarını bilen tek insan ben değilimdir dedim kendi kendime" (s. 225).

Bu tür alegoride düzanlamın pek önemi yok gibidir; öyküdeki gerçeğe uymayan olaylar güçlük çıkarmaz, çünkü önemli olan alegoridir. Şunu da ekleyelim ki günümüzde bu türden anlatılar pek zevkli gelmez: Açık alegori bir altedebiyat gibi görülür (ve bu

yargıda ideolojik bir yandaşlık görmemek güçtür).

Şimdi bir derece daha ileri gidelim. Alegorik anlam tartışılmazdır, ancak metnin sonuna konulan "Ders" bölümlerinden daha incelikli biçimlerde de gösterilebilir. *Tılsımlı Deri* buna iyi bir örnek sunuyor. Doğaüstü öğe derinin kendisidir: önce olağanüstü fiziksel özellikleri nedeniyle (üzerinde yapılan her tür deneye karşı dayanıklılık gösterir), sonra ve özellikle ona sahip olan kişinin hayatını etkileyen sihirli güçleri nedeniyle. Derinin üzerinde sahip olduğu gücü anlatan bir yazı vardır: Bu hem sahip olan kişinin yaşamının bir görüntüsüdür (yüzeyi bir yaşamın uzunluğunu gösterir), hem de sahibi için isteklerini gerçekleştirme aracıdır; ancak istek bir kez gerçekleşince deri biraz daralmaktadır. İmgenin biçimsel karmaşıklığına dikkat edelim: Deri yaşamın bir metaforu, isteğin metonimisidir ve iki durumda da üstlendiği roller arasında tersine bir ilişki vardır.

Deriye vermemiz gereken bu iyice kesin anlam onu düzanlamının içine kapatmamamız konusunda bizi uyarır. Öte yandan kitaptaki birçok kişi, yaşamın uzunluğu ve isteklerin gerçekleşmesi arasındaki bu tersine işleyen ilişkinin yer aldığı kuramlar ileri sürerler. Örneğin Raphael'e deriyi veren yaşlı antikacı: "Bunda güç ve istek bir arada bulunur, dedi sesinde bir çınlamayla. İşte toplumla ilgili düşünceleriniz, aşırı istekleriniz, açgözlülükleriniz, öldüren keyifleriniz, yaşamı uzatan acılarınız" (s. 39). Bu görüşün aynısını, daha deri ortaya çıkmadan Raphael'in arkadaşı Rastignac da savunur. Rastignac hemen intihar etmek yerine daha hoş bir biçimde yaşamı çeşitli keyifler içinde sonlandırmaktan söz eder; ikisi aynı kapıya çıkar. "Açgözlülük tüm ölümlerin anasıdır, azizim. Ansızın gelen bir beyin kanamasına yol açmaz mı? Beyin kanaması hepimizin elinde olan, kafamıza sıkacağımız bir silahtır. Şölenler, ziyafetler her tür fiziksel zevki sunar bize; az parayla esrar değil midir bu?" (s. 172). Rastignac'ın söyledikleri temelde derinin taşıdığı anlamla örtüşür: Zevklerin gerçekleşmesi ölüme götürür. Kullanılan imgenin alegorik anlamı dolaylı yoldan, ancak açıklıkla belirtilmiştir.

Alegorinin birinci düzeyinde gördüğümüzden farklı olarak burada düzanlam kaybolmamaktadır. Bunun kanıtı da fantastik kararsızlığın ortadan kaybolmamasıdır (bu kararsızlığın düzanlam düzeyinde olduğunu biliyoruz). Derinin ilk kez ortaya çıkışı yaşlı antikacının dükkânına egemen olan gizemli, tuhaf atmosferin betimlenmesiyle olmuştur; sonra Raphael'in istekleri, gerçeğe uygun biçimde gerçekleşir. İstediği şölen arkadaşları tarafından düzenlenir; rakibinin bir düello sırasında ölmesi Raphael'in soğukkanlılığı karşısında ötekinin kapıldığı korkudan kaynaklanır; son olarak, Raphael'in ölümü doğaüstü nedenlere değil, açıkça ince hastalığa bağlıdır. Yalnızca derinin olağanüstü özellikleri tılsım öğesinin işe karıştığını açık açık göstermektedir. Buradaki örnekte fantastiğin bulunmaması ilk koşulun (tekinsiz ve olağanüstü arasındaki kararsızlığın) eksikliğinden değil, üçüncü koşulun eksikliğinden kaynaklanıyor. Alegori fantastiği öldürmüştür ve dolaylı yoldan kendini gösteren bir alegoridir bu.

Véra'da da aynı durum söz konusudur. Bu öyküde kararsızlık duygusunu sağlayan mantıklı ve mantıksız açıklamaların olanaklılığı (mantıklı açıklama delilik olabilir), özellikle de iki bakış açısının, Athol Kontu'yla yaşlı uşak Raymond'un bakış açısının aynı anda varolmasıdır. Kont aşkının ve isteğinin gücüyle ölümün üstesinden gelebileceğine, sevilen kadını diriltebileceğine inanır (Villiers de l'Isle-Adam da okurunu buna inandırmak ister). Bu düşünce birçok kez dolaylı yoldan hissedilir: "Gerçekten de Athol sevdiği kadının ölümünün bilinçsizliği içinde yaşıyordu tam anlamıyla! Ve artık onu hep yanında hissediyordu, kadının imgesi öyle canlıydı ki!" (s. 150). "Ölümün bilinmeyen bir güçle yüceltilmesiydi bu" (s. 151). "Sanki ölüm oyun oynayan bir çocuk gibi görünmezliği oynuyordu. Öyle çok seviliyordu ki! Çok doğal bir şeydi bu" (s. 151-2). "Ah! Düşünceler canlı varlıklardır!.. Kont havada bir el hareketiyle kendi aşkını çizmişti ve bu boşluk kendi türünden bir varlıkla doldurulmalıydı, yoksa Evren yıkılır giderdi" (s. 154). Tüm bu dile getirme biçimleri meydana gelecek olan olağanüstü olayı, Véra'nın dirilişini açık seçik gösterir.

Böylece fantastik iyice gücünü kaybetmiş olur; üstelik öykü de ilk grup alegoriye yakın bir öykü olduğunu belli eden bir sözle başlamaktadır; "Aşk Ölümden daha güçlüdür, demiştir Süleyman: Evet, aşkın gizemli gücü sınırsızdır," (s. 143). Tüm anlatı bir düşüncenin örneklemesidir adeta ve fantastik bundan öldürücü bir darbe alır.

Alegorinin etkisini yitirmesinde üçüncü bir derece daha vardır; okur alegorik yorumla düz okuma arasında *kararsızlığa düşer*. Metinde hiçbir şey alegorik anlamı göstermemektedir; bununla birlikte bu anlam olanaklılığını korumaktadır. Birkaç örnek alalım. Hoffmann'ın *Saint-Sylvestre Gecesi*'ndeki "Kaybolan Yansımanın Öyküsü" buna bir örnektir. Genç bir Almanın, Erasme Spikher'in öyküsüdür bu; İtalya'da kaldığı bir sırada Giulietta adında bir kıza rastlar ve evinde kendisini bekleyen karısıyla çocuğunu unutarak tutkulu bir aşka tutulur. Ama günün birinde gitmesi gerekir; bu ayrılık onu ve Giulietta'yı umutsuzluğa iter. "Giulietta Erasme'ı göğsünün üstünde sımsıkı sardı ve kısık sesle şöyle dedi: Şu aynanın yansıttığı görüntünü bırak bana sevgilim, beni hiç terk etmeyecektir görüntün." Erasme'ın şaşkınlığı karşısında: "Şu aynada yansıdığı haliyle kendi benliğinin hayalini bile çok görüyorsun bana, der Giuletta, oysa sen bedenin ve ruhunla benim olmak istiyordun? Görüntünün benimle kalmasını ve şimdi beni bıraktığına göre bundan böyle zevksiz, aşksız geçeceğini bildiğim bu hayatın içinde bana eşlik etmesini istemiyorsun bile. Giuletta'nın kara gözlerinden çağlayan gibi gözyaşları döküldü. Bunun üzerine Erasme acı ve aşkın coşkusuyla haykırdı: Seni terk etmem mi gerekiyor? İşte! Yansımam sonsuza kadar senin olsun" (cilt II, s. 226-7).

Söylenen gerçekleşir ve Erasme gölgesini yitirir. Burada düzanlam boyutundayız: Erasme aynaya baktığında hiçbir şey göremektedir. Ama yavaş yavaş, başına gelen başka olayların aracılığıyla doğaüstü olaya belli bir yorum getirilecektir. Yansıma bazen toplumsal saygınlıkla özdeşleşir: Örneğin bir yolculuk sırasında Erasme yansıması olmaması nedeniyle suçlanır. "Öfke ve

utanç içinde Erasme odasına kaçar; ama odaya henüz girmiştir ki polis, bir saat içinde, bozulmamış ve kendine bire bir benzeyen yansımasıyla birlikte ortaya çıkmasını, yoksa kenti terk etmek zorunda olduğunu bildirir kendisine" (s. 230). Aynı şekilde karısı da sonradan ona şöyle bir açıklamada bulunacaktır: "Yansıman olmaksızın herkesin eğlencesi olacağını, mükemmel bir baba olamayacağını, karında ve çocuklarında saygı uyandıramayacağını açıkça anlıyorsun" (s. 235). Bu insanların yansımanın olmaması karşısında başka türlü bir şaşkınlık duymamaları (olayı şaşırtıcı değil de uygunsuz bulurlar) bu yokluğun düzanlam boyutunda alınmaması gerektiğini düşündürüyor bize.

Aynı zamanda, yansımanın kişiliğin yalnızca bir parçası olduğu da hissettiriliyor bize (ve bu durumda, yansımanın kaybedilmesi doğaüstü bir şey olmazdı). Erasme şöyle tepki verir: "İnsanın yansımasını yitirmesinin gerçekte saçma olduğunu kanıtlamaya çalıştı; ama böyle olmasa bile, bunun büyük bir kayıp olmayacağını, çünkü her yansımanın aslında yanılsamadan başka bir şey olmadığını, insanın kendine hayran hayran bakmasının kendini beğenmişliğe yol açacağını, son olarak da bu tür bir imgenin insanın gerçek benliğini gerçek ve hayal olmak üzere ikiye böldüğünü söyledi" (s. 230-1). Bence burada, yitirilen yansımaya verilmesi gereken alegorik anlam belirtilmektedir; ancak tek başına bir görüştür, metnin geri kalan bölümünde desteklenmez; okurun bunu benimsemeden önce kararsızlığa düşmesi doğaldır.

Poe'nun *William Wilson*'u da benzer bir örnek sunar, üstelik aynı tema çerçevesinde. Benzerinin işkence ettiği bir adamın öyküdür; bu benzerin etten kemikten bir varlık mı, yoksa yazarın bu sözde benzer aracılığıyla öykü kişisinin bilincinden kaynaklanan bir görüntü mü olduğu konusunda karar vermek güçtür. İki adamın inanılmayacak derecede birbirine benzemesi bu ikinci yorumu destekler: İkisi de aynı adı taşımaktadır, aynı tarihte doğmuşlardır, aynı gün okula başlamışlardır, görünüşleri ve yürüme biçimleri tıpatıp birbirine benzemektedir. Tek fark seslerindedir – acaba bu da alegorik bir anlam olamaz mı: "Benzerimin ses or-

ganlarında bir zayıflık vardı, fısıltıya izin veriyor, sesini yükseltmesini engelliyordu" (s. 46). Bu benzer, William Wilson'un yaşamının her önemli anında adeta sihirli bir biçimde ortaya çıkmakla kalmıyor ("Roma'da beni engelleyen adam, Paris'te intikamım, Napoli'de tutkulu aşkım, Mısır'da bana haksız yere atfettiği açgözlülük", s. 58), dış özelliklerle de kendini hissettiriyordu – açıklaması güç özelliklerdi bunlar. Örneğin mantoyla ilgili olarak Oxford'daki skandal sırasında: "Getirdiğim mantonun çok kaliteli bir kürkü vardı – ender bulunan ve olağanüstü değeri olan bir kürk, söylemek bile fazla. Kesimi fantazi bir kesimdi, ben tasarlamıştım... Odanın kapısının yanında Bay Preston yerden aldığı mantoyu bana uzattığında korkuya benzer bir şaşkınlığa kapıldım, en ince ayrıntısına kadar benimkinin bir taklidiydi" (s. 56-7). Görüldüğü gibi rastlantı son derece ilgi çekicidir; tabii iki değil de bir manto olduğunu düşünmezsek.

Öykünün sonu alegorik anlama doğru kayar. William Wilson benzerini düelloya çağırır ve onu ölümcül bir biçimde yaralar; "öteki" sendeleyerek ona şu sözleri söyler: "Sen yendin, ben de boyun eğiyorum. Ama bundan böyle sen de ölüsün – yeryüzünde ve öteki dünyada! Sen bendeyken vardın ve ölümümde, şu sana ait görüntüde kendi kendini nasıl öldürdüğüne bir bak!" (s. 60). Bu sözler tamamen alegoriyi anlatıyor gibidir; yine de düzanlam boyutunda anlamlı ve açık seçiktirler. Burada katışıksız bir alegoriden söz edilemez; daha çok okurun kararsızlığı söz konusudur.

Gogol'ün *Burun*'u ise uç bir örnektir. Anlatı, fantastiğin ilk koşulu olan gerçek ile yanılsama ya da düşsel olan arasındaki kararsızlığı göz ardı eder; böylece daha baştan olağanüstü'ye girer (sahibinin yüzünden ayrılan burun kişiye dönüşüp bağımsız bir yaşam sürer, sonra yerine döner). Ancak metnin birçok başka özelliği farklı bir perspektifi, özellikle de alegoriyi hissettirir. Önce Burun sözcüğünü belirten metaforlu anlatımlar: Bir soyadı olur (Bay Burun); öykünün kahramanı Bay Kovaliyov'a saygın birinin burunsuz bırakılamayacağı söylenir; son olarak da "şaşırmak" gibi sözcükler, örneğin "burnuyla kalmak", "burunsuz kalmak" gibi bi-

çimlere dönüşür. Böylece okur *burun* sözcüğünün düzanlamı dışında başka bir anlamı olup olmadığını düşünmeye başlar. Üstelik Gogol'ün betimlediği dünya masalsı olmaktan uzaktır – öyle olması umulurdu oysa. Tersine en gündelik ayrıntılarıyla Saint-Petersbourg'daki yaşam anlatılmaktadır. O halde doğaüstü öğeler bizimkinden farklı bir dünyanın anlatıldığını göstermek için koyulmamıştır öyküye; o zaman alegorik bir yorum aramaya girişilebilir.

Ama bu noktada okur arada kalır ve durur. Psikanalizci yorum (burnun kaybolması iğdiş edilmeyi göstermektedir deniyor bize) doyurucu gelse bile alegorik anlamdan uzaktır: Metinde hiçbir şey bizi bu yoruma yöneltmez. Üstelik burnun bir insana dönüşmesi de açıklanmamış olur. Toplumsal alegori için de aynı şey söz konusudur (burada kaybolan burun, Hoffmann'da kaybolan gölge): Bu yönde daha fazla belirtici öğe vardır, ama yine de temel dönüşümü tam olarak açıklamamaktadır. Öte yandan okuyucu olaylar karşısında, öylesine yaratılmış oldukları izlenimine kapılmaktadır ki bu da alegorik anlamla çelişir. Bu çelişme duygusu sonuçla iyice belirginleşir: Yazar doğrudan okura seslenir, böylece okurun işlevini vurgulamış ve böylece alegorik anlamın ortaya çıkışını da kolaylaştırmış olur. Ne var ki aynı zamanda bu anlamın bulunamadığını da söylemektedir. "Ama en tuhaf, en açıklanamaz olan şey, yazarların böyle konular seçebilmesidir... Önce memleketin bundan hiçbir kazancı yoktur; sonra... yazarın kendisi de hiçbir kazanç sağlamaz" (s. 112). Öyküde doğaüstü olaylara alegorik bir anlam yüklemenin olanaksızlığı bizi düzanlama götürür. Bu düzeyde *Burun*, bir saçmalık, bir olanaksızlık örneği haline gelir: Dönüşümleri (burnun insana dönüşmesini) kabul etsek bile buna tanıklık eden kişilerin tepki göstermemelerini kabul edemeyiz. Gogol'ün söylediği de işte bu anlamsızlıktır.

Burun böylece alegori sorununu iki yönden ortaya koymuş olur: Bir yandan, alegorik bir anlamın bulunabileceği izleniminin olmadığını gösterir, öbür yandan da bir burunun geçirdiği dönüşümleri anlatarak alegorinin serüvenlerini anlatmış olur. Bu özellikleriyle (ve daha başka bazı özellikleriyle) *Burun* yirminci yüz-

yılda doğaüstü edebiyatın nasıl olacağını haber vermektedir (bkz. 10. Bölüm).

Bulduklarımızı özetleyelim. Alegoriyi açık alegoriden (Perrault, Daudet), yanılsamalı alegoriye (Gogol) kadar, dolaylı alegoriyi (Balzac, Villiers de l'Isle-Adam) ve "kararsız" alegoriyi (Hoffmann, Poe) unutmadan birçok dereceye ayırdık. Her durumda fantastik tartışmaya yol açmaktadır. Metnin içinde açık belirtmeler bulunduğu ölçüde alegoriden söz edilebileceğinin altı çizilmelidir. Yoksa okurun basit yorumuna geçilmiş olur: Bu ise alegorik olmayan edebi metnin olmadığı anlamına gelecektir. Çünkü elbette edebiyat, özü gereği, okurlarca sonsuza kadar yeniden ve yeniden yorumlanmalıdır.

5
Fantastiğin Söylemi

Çalışmamız neden sona ermedi? – Mecazlı söylem. – Abartmalı masal. – Figürlerin düzanlamından kaynaklanan masal. – Öyküde gösterilen anlatıcı. – Özdeşleşmeyi kolaylaştırır. – Söyleminin yanlış olması olanak dışıdır ama olasıdır. – İlerleme, zorunlu değil. – Okumanın geriye dönüşsüzlüğü zorunlu. – Fantastik öyküler, polisiye romanlar ve espriler.

Fantastiğin yerini iki türe, alegori ve şiire göre belirledik. Her kurmaca, her düzanlam fantastiğe bağlı değildir; ama her fantastik kurmacaya ve düzanlama bağlıdır. Böylece bunlar fantastiğin varolması için gerekli koşullar olmaktadırlar.

Geldiğimiz bu noktada fantastiğin tanımı yeterli ve açık gibi gelebilir. Bir türü incelerken yapacak başka ne vardır ki? Bu soruyu yanıtlamak için çözümlememizin başındaki tartışma bölümünde kısaca özetlediğimiz önsavlardan birini anımsatalım. Her edebi metnin bir dizge olarak işlediğini öne sürüyoruz; söz konusu metni oluşturan parçalar arasında keyfi değil, zorunlu bağlantılar olduğu anlamına gelir bu da. Anımsanacağı gibi Cuvier elindeki tek omurdan yola çıkıp bir hayvanın görüntüsünü yeniden oluşturarak çağdaşlarında hayranlık uyandırmıştı. Edebiyat yapıtının yapısını bilince, tek bir özellikten yola çıkarak tüm öteki özellikler yeniden oluşturulabilirdi. Bu benzetme tür konusunda geçerli: Cuvier de tek başına bir hayvanı değil, hayvan türünü tanımladığını ileri sürüyordu.

Bu önsavı benimsediğimizde buradaki çalışmamızın henüz niçin tamamlanmamış olduğunu anlamak kolaylaşır. Bir yapıtın özelliklerinden birisinin tanımlanması, öteki tüm özelliklerin bu tanımlamadan etkilenmesi anlamına gelir. Böylece bu özelliğin seçiminin ötekileri nasıl etkilediğini ve etkilerinin ne olacağını ortaya koymak gerekir. Eğer edebiyat yapıtı gerçekten bir yapı sunuyorsa, o zaman okurun fantastiği özel bir biçimde algılayışının sonuçlarını her düzeyde saptamamız gerekir.

Bu gerekliliği ortaya sürerek bir yandan da fantastiği inceleyen birçok yazarın içine düştüğü aşırılıktan uzak durmaya özen göstermeliyiz. Bazıları zorunlu olarak yapıtın *tüm* özelliklerini göstermeye girişmişlerdir, hatta bazen en ince ayrıntılara kadar. Penzoldt'un fantastikle ilgili yapıtında, örneğin Gotik romanın titiz bir betimlemesi bulunur (aslında özgünlük gibi bir iddiası da yoktur bu kitabın). Penzoldt tuzaklı döşemelerin ve toplu mezarların varlığına kadar hiçbir şeyi atlamaz, ortaçağ dekorunu, hayaletin edilgenliğini, vb. hatırlatır. Bu gibi ayrıntılar tarihsel açıdan doğru olabilir ve edebi nitelikli birinci "gösteren" düzeyindeki bir yapılanmanın varlığını yadsımak söz konusu değildir. Ne var ki bunları kuramsal bir doğrulamayla desteklemek de zordur (en azından bilgilerimiz elverdiğince); bunları tür açısından değil, her yapıt için ayrı ayrı incelemek gerekir. Burada çalışmamızı, yapısal mantığı sunabileceğimiz en genel denebilecek özelliklerle sınırlıyoruz. Üstelik her özelliği ele alırken dikkatimizi aynı yoğunlukta tutmayacağız: Sözel ve sözdizimsel bileşenleri hızlı geçerken, anlamsal bileşen, incelememizin sonuna kadar bizi yakından ilgilendiriyor olacak.

Yapısal bütünlüğün nasıl gerçekleştiğini çok iyi bir biçimde gösteren üç özellikle işe başlayalım. İlki sözceyle ilgilidir, ikincisi sözceleme (böylece her ikisi de sözel boyuta girer); üçüncüsü de sözdizim boyutuyla ilgilidir.

I. Saptanan birinci özellik mecazlı söylemin belli bir biçimde kullanılmasıdır. Doğaüstülük çoğu kez mecazlı anlamın düzan-

lamda kullanılmasından doğar. Gerçekten de, retorik figürleri birçok biçimde fantastiğe bağlanır; bizim bu bağlantıları ayırt etmemiz gerekli.

Birinci tür ilişkiyi *Binbir Gece Masalları*'ndaki hiperbolik masal özelliğinden söz ederken anmıştık. Doğaüstü nitelik bazen mecazlı bir imgeden kaynaklanabilir ve bu imgenin en üst düzeyinde yer alabilir – Sindbad anlatılarındaki dev boyutlardaki yılan ya da kuşlar gibi: Böylece hiperbolden fantastiğe kayılır. Beckford'un *Vathek*'inde bu süreç düzenli bir biçimde kullanılmıştır: Doğaüstü öğe retorik figürün bir uzantısı olarak karşımıza çıkar. İşte Vathek'in saray yaşantısı betimlemelerinden bazı örnekler. Halife bir fermanı keşfedecek kişiye çok büyük bir ödül vadeder, ancak beceriksizleri oyun dışı bırakmak için de başarısız olanların sakalını "en ince teline kadar" yakarak cezalandırmaya karar verir. Sonuç ne olur? "Bilginler, yarı bilginler ve ne bilgin ne yarı bilgin olmayıp her şey olduklarını sananlar sakallarını tehlikeye attılar ve hepsi de sakalını kaybetti. Harem ağaları sakal yakmaktan başka iş yapmaz oldular, bu da onların kızarmış et kokusuna bulanmalarına yol açtı; sonunda saraylı hanımlar öyle rahatsız oldular ki, başka kişilere bu görev teklif edildi" (s. 78-9).

Abartı doğaüstüne götürür. İşte bir başka bölüm: Halife şeytan tarafından sürekli susamaya mahkûm edilir; Beckford halifenin bol bol sıvı içtiğini belirtmekle yetinmez, bizi doğaüstünün sınırlarına götürecek bir su miktarından söz eder. "Doğaüstü bir susuzluk duygusu onu bitiriyordu, ağzı bir huni gibi açılmış, içine gece gündüz çağlayanlar akıyordu" (s. 80). "Herkes koca kristal bardakları doldurma yarışına girmiş, halifeye su yetiştirmeye çalışıyordu; ama bu görevlerini ne kadar canla başla yerine getirseler de halifenin susuzluğu dinmiyordu; sık sık suları emmek için yerlere yatıyordu" (s. 81).

En güzel örnek Hintlinin der top olup topa dönüşmesidir. Şöyle bir durum gerçekleşir: Kılık değiştirmiş bir yardımcı şeytan halifenin yemeğine katılır, ama öyle tuhaf davranmaktadır ki Vathek kendini tutamaz: "Bir tekmeyle onu yere devirir, top gibi yuvarlar

ve öyle hızlı vurur ki, tüm davetliler onu taklit eder. Herkesin ayağı havadadır artık: Ona bir tekme atan, yeniden tekmelemek için büyük bir istek duymaya başlar.

"Hintli boylu poslu olmadığından der top olmuş, görülmemiş bir gayretle kendisini takip ederek vurmaya çalışanların tekmeleri karşısında top gibi yuvarlanmaktadır. Böylece o daire senin bu daire benim, o oda senin bu oda benim yuvarlanıp dururken karşısına çıkan herkesi peşine düşürüyordu" (s. 84). Böylece "der top olmak" deyimi gerçek bir dönüşümü anlatır (yoksa daireden daireye yuvarlanma edimi nasıl düşünülebilir?) ve kovalamaca giderek dev boyutlara ulaşır. "Böylece Hintli, sarayın salonlarını, odalarını, mutfaklarını, bahçelerini ve ahırlarını dolaştıktan sonra yollara düştü. Bu işe kendini herkesten fazla kaptırmış olan Halife de onu yakından izliyor, vurabildiğince tekme indirmeye çalışıyordu. ... Bu cehennem topunu bir gören ona vurmak için yanıp tutuşuyordu. Müezzinler bile onu uzaktan görmelerine rağmen minarelerinden inerek kalabalığa karıştılar. Kalabalık öyle bir yoğunlaştı ki, Samara'nın evlerinde yalnızca kötürümler, bacağı tutmayanlar, ölüm döşeğindekiler ve süt annelerin kaşla göz arasında bırakıp gittiği emzikli bebeler kalmıştı. ... Sonunda lanetli Hintli böyle top gibi sokakları, meydanları dolanıp durduktan sonra kenti sessiz sedasız bırakıp Katul ovasına doğru dört ırmaklı dağın arasından geçerek yola çıktı" (s. 87).

Bu örnek bizi fantastikle retorik figürler arasındaki ikinci bağlantıya getiriyor: Burada mecazlı bir anlatımın gerçek anlamı gerçekleşir. *Véra*'nın başı buna bir örnekti: Anlatı "aşk ölümden güçlüdür" deyişini düzanlamıyla aktarır. Potocki'de de aynı yöntem vardır: İşte Landulphe de Ferrara'nın öyküsünden bir bölüm: "Kadıncağız kızıylaydı, sofraya geçeceklerdi. Oğlunun içeri girdiğini gören kadın Blanca'nın yemeğe gelip gelmeyeceğini sordu [oysa Landulphe'un sevgilisi olan Blanca annenin erkek kardeşi tarafından henüz öldürülmüştür]. Oğul: 'Gelse de seni, erkek kardeşin ve tüm Zampi ailesiyle birlikte cehenneme götürse!' der. Anne dizlerinin üzerine çöker ve şöyle der: 'Aman Tanrım! Hayır, Tanrım

onun bu lanetini affet.' O sırada kapı gürültüyle açılır ve avurtları çökmüş, yumruk darbeleriyle paramparça olmuş bir hayaletin içeri girdiği görülür, dahası Blanca'ya fena halde benzemektedir" (s. 94). Böylece ilk anlamı pek ciddiye alınmayan basit bir lanetleme gerçek anlamına bürünür.

Ancak retorik figürlerin üçüncü tip kullanımı bizi daha çok ilgilendiriyor: Önceki iki durumda figür doğaüstü öğenin merkezini, kaynağını oluşturuyordu ve ikisi arasındaki ilişki artsüremliydi; üçüncü durumdaysa ilişki eşsüremlidir: Figür ve doğaüstü öğe aynı düzeyde bir aradadır ve aralarındaki ilişki "etimolojik" değil, işlevseldir. Burada fantastik öğenin ortaya çıkışından önce bir dizi karşılaştırma, mecazlı anlatım ya da bildik, gündelik dilde yaygınlaşmış, ancak düzanlamıyla alındığında doğaüstü bir olayı gösteren deyişler yer alır: öykünün sonunda meydana gelecek doğaüstü olayı belirten sıradan bir deyiş. *Burun* örneğinde bunu gördük; çok sayıda başka örnek de bulunabilir. Mérimée'nin *Vénus d'Ille*'ini ele alalım. Doğaüstü olay heykelin canlanması ve parmağında nişan yüzüğünü unutma dikkatsizliğini yapan yeni evli genci kollarında sıkarak öldürmesiyle meydana gelir. İşte okur böyle, olaydan önce aktarılan mecazlı anlatımlarla "koşullanır". Köylülerden biri heykeli betimler: "Kocaman beyaz gözlerini üzerinize diker... Sanki maskenizi indirmektedir" (s. 145). Bir heykelin gözleri için "canlı gibi bakıyor" demek sıradan bir sözdür; ama burada bu sıradanlık bizi gerçek bir "canlanma"ya hazırlamaktadır. Daha ileride damat heykelin parmağında bıraktığı yüzüğü almak üzere niçin kimseyi göndermediğini şöyle açıklayacaktır: "Öyle ya, dalgınlığım konusunda ne derlerdi sonra? ... Bana heykelin kocası derlerdi..." (s. 166). Bir kez daha basit bir mecazlı anlatım söz konusu; ama öykünün sonunda heykel gerçekten de Alphonse'un karısı gibi davranacaktır. Ve kazadan sonra anlatıcı Alphonse'un ölü bedenini şöyle betimler: "Gömleğini sıyırdım ve göğsünün üzerinde sırtına doğru uzanan renksiz bir iz gördüm. Sanki bir cehennem cenderesine sıkışmıştı," (s. 173); "sanki" – oysa bizi asıl yönlendiren tam da bu yorumlamadır. O korkunç geceyi gelinin

sonradan anlatması da bu şekildedir: "Birisi içeri girdi. ... Bir süre sonra sanki üzerine çok ağır bir şey yığılmış gibi yatak gıcırdadı" (s. 175). Görüldüğü gibi, her seferinde mecazlı anlatım dilsel bir formülle sunulur: "sanki", "... gibi geldi", "... denilebilirdi".

Bu yöntem Mérimée'ye özgü değildir yalnızca; hemen hemen tüm fantastik yazarlarında bulunur. Örneğin *Inès de las Sierras*'da Nodier hayalet olarak görmemiz gereken tuhaf bir varlığın ortaya çıkışını şöyle anlatır: "Görünüşünde yeryüzüne ait hiçbir iz kalmamıştı..." (s. 682). Eğer gerçekten bir hayalet söz konusuysa bu, efsanede anlatıldığı kadarıyla düşmanlarını, göğüslerine yanan bir el koyarak cezalandıran hayalet olmalıdır. İnès tam olarak ne yapar? "İşte böyle iyi, der İnès, bir elini Sergy'nin (yardımcılarından biri) boynuna dolamıştır, arada sırada da, Esteban'ın efsanesinde sözünü ettiğimiz el gibi alev alev elini adamın yüreğinin üzerine koymaktadır" (s. 687); buradaki karşılaştırma "rastlantı" gibi sunulmuştur üstelik. Aynı İnès, hayalet olma gücüne sahip İnès bununla da kalmaz: "Mucize! diye ansızın bağırdı. Düşünceli şeytanın biri kemerime kastanyet sıkıştırıvermiş..." (s. 689).

Villiers de 'Isle-Adam'ın *Véra*'sında da aynı yöntem vardır: "Onlarda zihin bedene öylesine yerleşmişti ki, bedensel biçimler düşünsel biçim gibi oluyordu..." (s. 147). "İnci taneleri ılıklığını koruyordu, sanki tenin sıcaklığı kaybolmamıştı... O gece mücevher sanki terk edilmiş gibi parlıyordu..." (s. 152): Dirilişi hissettiren iki anlatım da "sanki... gibi..." sözcükleriyle verilmiş.

Maupassant'da da aynı yöntem vardır: *Chevelure*'de (Saç) anlatıcı bir yazı masasının gizli çekmecesinde bir saç örgüsü bulur; çok geçmeden saç cansız bir nesne gibi gelmemeye başlar anlatıcıya, sanki saç gibi ait olduğu kadın da yaşamaktadır. Böylece hayalin gerçekleşmesi hazırlanır: "Bir nesne... sizi çeker, aklınızı başınızdan alır, bir kadın yüzü gibi." Ya da: "[Bibloyu] gözünüzle ve elinizle okşarsınız, sanki tenselmişçesine; ... bir sevgilinin sevecenliğiyle bakarsınız ona" (s. 142). Böylece anlatıcının cansız nesne olan saç demetine karşı duyduğu "anormal" sevgiye hazırlanır okur; burada da "gibi", "sanki" sözcükleri dikkat çeker.

Qui sait? (Kimbilir)'de: "Evimin içine gömüldüğü bir mezarı andırıyordu ağaçlık" (s. 60). Böylece hemen öykünün mezarlık atmosferine girmiş oluyoruz. Ya da daha ileride: "Karanlık çağlardan bir şövalye büyülü bir yere nasıl girerse ben de öyle yol alıyordum" (s. 140); oysa asıl biz bir büyüler krallığına girmekteyizdir o anda. Örneklerin sayısı ve çeşitliliği, bireysel bir biçem özelliğinden çok, fantastik türünün yapısına bağlı bir özelliğin söz konusu olduğunu gösteriyor.

Fantastikle mecazlı söylem arasında gözlemlediğimiz çeşitli ilişkiler birbirini açıklamaktadır. Fantastiğin sürekli retorik figürlerini kullanmasının nedeni, kökeninin bu figürlerden kaynaklanmasıdır. Doğaüstü, dilden kaynaklanır, aynı zamanda dilin hem bir sonucu hem de bir kanıtıdır: Şeytanlar ve vampirler yalnızca sözcüklerden ibaret olmakla kalmaz; dil, aynı zamanda hiçbir zaman olmayanı, "doğaüstü"yü algılamamızı da sağlar. Böylece doğaüstü, dilin bir simgesine dönüşür, tıpkı retorik figürler gibi, ve görüyoruz ki figür (mecaz) edebiliğin en saf biçimidir.

II. Mecazlı anlatımın kullanılması sözcenin bir özelliğidir; şimdi fantastik anlatının ikinci yapısal özelliğini gözlemlemek üzere sözcelemeye, daha açık söylemek gerekirse anlatıcı konusuna geçelim. Fantastik öykülerde anlatıcı genellikle "ben" der – bu gözlemlenebilir, kolayca doğrulanabilir bir olgudur. *Âşık Şeytan, Saragossa'da Bulunan Elyazması*, Gautier'nin öyküleri, Poe' nun öyküleri, *Vénus d'Ille, Aurélia,* Maupassant'm öyküleri, Hoffmann'ın bazı anlatıları – bu yapıtların tümü kurala uymaktadır. Kuralın dışında kalanlar hemen hemen her zaman birçok açıdan fantastikten uzaklaşan yapıtlardır.

Bu olguyu iyi anlamak için önsavlarımızdan birine, edebi söylemin statüsüne dönelim. Edebi metnin tümceleri çoğu kez kesinliyor gibi dursa da, bunlar gerçek kesinlemeler değildir, çünkü temel bir koşulu yerine getirmezler: Doğruluğu sınama durumunda değildirler. Bir başka deyişle, bir kitap "Jean odasında yatağının üzerinde uzanmıştı," gibi bir tümceyle başladığında bunun doğru

mu yoksa yanlış mı olduğu konusunda bir şey sorma hakkımız yoktur; böyle bir sorunun anlamı yoktur. Edebiyat dili uzlaşımsal bir dildir ve bu dil içinde doğruluk testi olanaksızdır: Doğru, sözcüklerle bu sözcüklerin gösterdiği nesneler arasındaki bir ilişkidir; oysa edebiyatta bu "nesneler" yoktur. Buna karşılık, edebiyat bir geçerlilik ya da iç tutarlılık gerektirir: Eğer aynı sanal yapıtta bir sonraki sayfada Jean'ın odasında yatak bulunmadığı belirtilirse, metin tutarlılık ilkesine uymuyor demektir; bu açıdan tutarlılık bir sorun olarak belirir ve metnin izleksel katmanında yer alır. Oysa böyle bir şey doğruluk açısından olanaklı değildir. Doğruluk sorununu temsil sorunuyla da karıştırmamak gerekir: *Yalnızca* şiir, temsili reddeder ama *tüm* edebiyat doğru/yanlış kategorilerinin dışındadır.

Yine de burada yapıt içi bir ayrım getirmek gerekli: İşin aslı, metinde yalnızca yazar adına sunulan şeyler doğrulanma sınavının dışında kalır; kişilerin sözleri ise doğru ya da yanlış olabilir, tıpkı gündelik söylemler gibi. Örneğin polisiye roman sürekli olarak kahramanların yalan tanıklıkları üzerine gelişir. "Ben" diyen bir anlatıcının, kahraman ya da kişi-anlatıcının durumunda bu konu daha girift bir hal alır. Anlatıcı olarak onun söylemi doğrulanmak durumunda değildir; ancak kişi olarak yalan söyleyebilir. Bu ikili oyun Agatha Christie'nin romanlarından birinde, *Roger Ackroyd Cinayeti*'nde kullanılmıştır, romanda okuyucu asla anlatıcıdan kuşkulanmaz, onun da bir roman kişisi olduğunu unutmuştur.

Anlatıda gösterilen anlatıcı fantastiğe çok uygundur. Birkaç örnekle göreceğimiz gibi, kolayca yalan söyleyebilecek sıradan bir kişiye yeğ tutulur. Aynı şekilde anlatıda gösterilmeyen anlatıcıya da iki nedenle yeğ tutulur. Birincisi, doğaüstü olay bize anlatı dışı bir anlatıcı tarafından aktarılsaydı, masalın (olağanüstünün) alanında olurduk: Sözlerinden kuşkulanmamıza gerek kalmazdı, ama fantastikte, bildiğimiz gibi, kuşku gereklidir. Masallarda birinci kişinin çok ender kullanılması bir rastlantı değildir (örneğin ne *Binbir Gece Masalları*'nda, ne Perrault, ne Hoffmann masallarında ne de *Vathek*'te bu tür anlatıcı yer almaz): Masalda anlatıcı-

ların gösterilmeye ihtiyaçları yoktur, onların doğaüstü dünyaları kuşku uyandırmamalıdır. Fantastik bizi bir ikilem karşısında bırakır: İnanmak ya da inanmamak, hangisi? Masal bu olanaksız birlikteliği, okurun gerçekten inanmadan inanmasını sağlayarak gerçekleştirir. İkinci olarak ve fantastiğin tanımına bağlı olarak, "anlatan" birinci şahıs, okuyucu ile kişinin özdeşleşmesini en kolay sağlayan şahıs zamiridir, çünkü bilindiği gibi, "ben" zamiri herkese aittir. Bundan başka, özdeşleşmeyi kolaylaştırmak için anlatıcı hemen hemen her okurun kendi yansısını bulacağı "normal bir insan" olacaktır. Böylece fantastik evrene giriş en dolaysız yoldan gerçekleşir. Andığımız özdeşleşme bireysel bir psikolojik oyun olarak görülmemelidir: Metnin içinde yer alan bir mekanizma, yapısal bir kapsanmadır. Kuşkusuz, gerçek okuyucunun yapıtta sunulan evrenle arasında kendi dilediğince mesafe bırakmasını engelleyen bir şey de yoktur.

Bazı örnekler bu yöntemin etkili oluşunu kanıtlayacaktır. *Inès de las Sierras* gibi bir öykünün tüm gerilim öğesi, açıklanması güç olayların hem öykü kişisi, hem de anlatıcı olan bir insan tarafından anlatılmasıdır: O da başkaları gibi bir insandır, sözleri inanılmaya değer bir kişi, bir başka deyişle anlatıcı doğaldır – işte fantastiğin ortaya çıkması için mükemmel koşullar. Aynı şekilde *Vénus d'Ille*'de bu koşullar vardır (bu öyküde daha çok olağanüstü fantastiğe yaklaşılır, oysa Nodier'de yadırgatıcı fantastik alanında buluruz kendimizi): Fantastiğin ortaya çıkışı, doğaüstü belirtilerin (heykelin kollarının bedendeki izleri, merdivendeki ayak sesleri ve özellikle yatak odasında bulunan nişan yüzüğü) anlatıcı tarafından gözlemlenmiş olmasıdır tam olarak, anlatıcı güven uyandıran, bilimsel kesinliklerle donanmış bir arkeologdur. Bu iki öyküde anlatıcının üstlendiği rol Conan Doyle'un romanlarındaki Watson'u ya da onun çok sayıdaki benzerlerini anımsatır biraz: Oyuncudan çok tanıklık eden, her okuyucunun içinde kendini bulabileceği anlatıcılar.

Böylece, *Vénus d'Ille*'de olduğu gibi *Inès de las Sierras*'ta da anlatıcı-kişi *özdeşleşme*'yi kolaylaştırır. Başka örnekler de ilk or-

taya koyduğumuz işlevi göstermektedir: doğaüstünü kesinkes kabul etmek zorunda kalmadan, anlatılanı *gerçek kılma* işlevini. *Âşık Şeytan*'da Soberano'nun sihirli güçlerini kanıtladığı şu sahne gibi: "Sesini yükseltti: 'Caldéron,' dedi, 'pipomu bulun bana, yakın ve getirin.' Buyruğunu henüz tamamlamıştı ki piponun kaybolduğunu gördüm. Ve ben daha bunun nasıl olabileceği konusunda akıl bile yürütemeden, hatta emirleri yerine getirmekle yükümlü Caldéron'un kim olduğunu bile soramadan pipo yanmış bir halde geri gelmişti ve karşımdaki adam kendi işine dönmüştü" (s. 110-1).

Maupassant'ın *Un fou*'su da böyledir. "Masamın üzerinde kitap sayfalarını açmakta kullandığım bir bıçak vardı. Elini ona doğru uzattı. Sanki yükseliyor gibiydi, ağır ağır yaklaşıyordu; ve birden gördüm, evet, titreyen bıçağı gördüm, sonra hareket etti, ahşabın üzerinde kendi kendine yavaşça onu beklemekte olan ele doğru kaydı ve parmakların arasına kendiliğinden yerleşti. Dehşet içinde bağırmaya başladım" (s. 135).

Bu örneklerin her birinde anlatıcının tanıklığından kuşku duymayız; hatta onunla birlikte bu tuhaf olaylara mantıklı bir açıklama bulmaya çalışırız.

Anlatı kişisi yalan söyleyebilir, ama anlatıcı söylememelidir: Potocki'nin romanından çıkarabileceğimiz sonuç budur. Tek bir olayla, Alphonse'un iki kuziniyle geçirdiği geceyle ilgili iki anlatı var elimizde: biri doğaüstü öğeler içermeyen Alphonse'un anlatısı, diğeri de kuzinlerin cesede dönüştüğünü gören Pascheco'nun anlatısı. Ancak Alphonse'un anlatısı (hemen hemen) doğruyken, Pascheco'nun anlatısı ancak yalan olabilecek niteliktedir, Alphonse da bu kuşkuyu taşır (sonradan öğreneceğimiz gibi haklıdır kuşkulanmakta). Ya da Pascheco hayal görmüş olabilir, çıldırmış olabilir, vb.; ama anlatıcının "normal" konumuyla örtüştüğü ölçüde Alphonse için böyle bir şey söz konusu olamaz.

Maupassant'ın öyküleri anlatılara inancımız konusunda değişik dereceler bulunduğunu örnekler. Anlatıcının öykünün dışında kalması ya da içinde başlıca kişilerden biri olarak yer almasına gö-

re iki derece saptanabilir. Dışındaysa, öykü kişisinin sözlerini gerçek kılabilir ya da tam tersi, birinci durumda öykü gözümüzde daha da inandırıcı olur, tıpkı *Un fou?* örneğinde olduğu gibi. Yoksa, okur fantastiği delilikle açıklamak zorunda kalır, *La Chevelure*'de ve *Le Horla*'nın ilk versiyonunda olduğu gibi; kaldı ki bu ikisinde de anlatı bir akıl hastanesinde geçmektedir.

Ancak Maupassant'ın en usta fantastik öykülerinde –*Lui, la Nuit, le Horla, Qui sait?*– anlatıcı öykünün kahramanıdır (Bu Edgar Poe ve ondan sonra gelen birçok yazarın tekniğidir). Böylece söz konusu söylemin yazarınkinden çok bir öykü kişisinin söylemi olduğu daha iyi vurgulanır: Sözlerden kuşku duyar ve tüm bu kişilerin deli olduğunu düşünmeye başlarız; bununla birlikte, anlatıcının söyleminden farklı bir söylemle öyküye katılmadıkları için onlara yine de çelişkili bir biçimde güveniriz. Anlatıcının yalan söylediği bildirilmez bize, böylece yalan söyleme olasılığı bizi bir bakıma şoka uğratır; ama böyle bir olasılık da vardır (çünkü anlatıcı aynı zamanda anlatı kişisidir) ve okurda kuşku uyanabilir.

Özetleyelim: Öykü içinde temsil edilen anlatıcı fantastiğe uygundur çünkü okuyucunun kişilerle gerektiği gibi özdeşleşmesini kolaylaştırır. Böyle bir anlatıcının söyleminin karmaşık bir konumu vardır, yazarlar da bunu farklı biçimlerde vurgulayarak kullanmışlardır: Anlatıcının söylemi söz konusuysa gerçekliğin kanıtlanmasına gerek yoktur, anlatı kişisinin söylemi ise doğrulanmak durumundadır.

III. Yapıtın burada bizi ilgilendiren üçüncü yapısal özelliği, sözdizimsel boyutuna ilişkindir. Kompozisyon (ya da çok gevşek bir anlamda "yapı") diye de adlandırılan fantastiğin bu özelliği eleştirmenlerin dikkatini çekmiştir çoğunlukla; Penzoldt'un kitabında yeterince bütünlükçü bir inceleme buluyoruz, bir bölüm bu konuya ayrılmış. İşte özetle Penzoldt'un kuramı: "Ülküsel bir hayalet öyküsünün yapısı doruk noktasına doğru yükselen bir çizgi gibi gösterilebilir. ... Hayalet öyküsünün doruk noktası kuşkusuz

hayaletin görünmesidir" (s. 16). "Yazarların birçoğu doruk noktaya ulaşmayı amaçlayan bir derecelenmeyi gerçekleştirmek isterler, ilkin belli belirsiz, sonra giderek daha açık bir biçimde" (s. 23). Fantastik anlatıya ilişkin bu entrika kuramı aslında Poe'nun öykü için tasarladığı genel kuramdan türetilmiştir. Edgar Poe'ya göre öykünün özelliği tek bir etkiyi amaçlaması, bu etkinin de öykünün sonunda yer almasıdır; öyküdeki tüm öğeler de bu etkiye katkıda bulunmak zorundadır. "Yapıtın her sözcüğü önceden saptanan amaca uygun olmalıdır, aksi halde yapıtta yer almamalıdır" (alıntılayan Eikhenbaum, s. 207).

Bu kuralı doğrulayan örnekler bulunabilir. Mérimée'nin *Vénus d'Ille*'ini alalım. Öyküdeki son etki (ya da Penzoldt'un deyişiyle doruk noktası) heykelin canlanmasındadır. Farklı ayrıntılar daha baştan bu olayı hazırlamaktadır; fantastik açıdan bu ayrıntılar mükemmel bir derecelenme oluşturur. Gördüğümüz gibi, daha ilk sayfalarda bir köylü anlatıcıyı heykelin varlığından haberdar eder ve heykelin canlı bir varlık gibi durduğunu belirtir ("acımasız"dır, "gözlerini yüzümüze dikip bakmakta"dır). Sonra bize heykelin görünüşünün ardındaki gerçeklik anlatılır, sonuç olarak "bir yanılsama, yaşam ve gerçekliğin yanılsaması"nda karar kılınır. Ama aynı zamanda da anlatının öteki izlekleri gelişmektedir: Alphonse'un kutsallığı çiğneyen evliliği, heykelin şehvetli biçimi. Ardından yüzüğün öyküsü gelir, tesadüfen heykelin yüzük parmağında unutulan yüzük: Alphonse yüzüğü çıkaramamıştır bir türlü. "Venüs parmağını kastı," diye açıklar, sonra da şu sonuca varır: "Görünüşe göre o benim karım." Bundan sonra, görüş alanımızın dışında da kalsa, gerçeküstüyle karşı karşıya geliriz: merdivenleri çıtırdatan adımlar, "kenarı kırılmış yatak", Alphonse'un bedenindeki izler, odasında bulunan yüzük, "toprağa derinlemesine gömülmüş ayak izleri", gelinin anlattıkları, ve son olarak, açıklamaların yetersiz kalması. Böylece sondaki etki özenle hazırlanmış, heykelin canlanması düzenli gelişen bir derecelenmeyle sunulmuştur: İlkin sadece canlı bir varlık gibi durmuş, ardından parmağını kasmıştır, sonunda da Alphonse'u öldürdüğü sanılmaktadır.

Nodier'nin *Inès de las Sierras*'ı da benzer bir ilerlemeye göre gelişir.

Ancak başka fantastik öyküler bu tür bir ilerleme göstermez. Gautier'nin *la Morte amoureuse*'ünü düşünelim. Rüyada Clarimonde'un ilk ortaya çıkışına kadar belli bir derecelenme vardır ama tam değildir; ancak sonradan, sonuç bölümünde anlatılan Clarimonde'un cesedinin yok oluşuna kadar, meydana gelen olaylar ne daha az, ne daha fazla doğaüstüdür. Maupassant'ın öykülerinde de böyledir: *Le Horla*'da fantastiğin doruk noktası sonda değil, hayaletin ilk hissedilişindedir. *Qui Sait?* ise bambaşka bir kurgu sunar: Fantastiğin birdenbire ortaya çıkışına kadar hiçbir hazırlık aşaması bulunmaz öyküde (daha çok anlatıcının dolaylı yoldan psikolojik çözümlemeleri yer alır); sonra olay meydana gelir: Mobilyalar kendi başlarına evden çıkarlar. Ardından doğaüstü bir süreliğine yok olur, mobilyaların bir antikacıda ortaya çıkmasıyla yeniden, ancak hafiflemiş biçimde fantastiğin belirdiği görülür; mobilyaların eve dönüşüyle fantastik tüm ağırlığını yeniden kazanır. Bununla birlikte, öykünün sonu doğaüstü hiçbir öğe içermez; ama okuyucu yine de son bölümü doruk noktası olarak algılar. Kaldı ki Penzoldt da çözümlemelerinden birinde benzer bir yapı saptayarak şöyle bir sonuca varır: "Bu öykülerin yapısı tek bir doruk noktaya yükselen alışılmış bir çizgi olarak değil, giriş bölümünde kısa bir süre yükseldikten sonra alışılmış doruk noktasının altında seyreden yatay düz bir çizgi olarak gösterilebilir" (s. 129). Ama böyle bir saptama önceki kuralın geçerliliğini bozuyor. Yeri gelmişken, tüm biçimci eleştirmenlerde (Rus formalistleri) görülen ortak bir eğilimi, bir yapıtın yapısını uzamsal bir figürle gösterme eğilimini de kaydetmeden geçmeyelim.

Bu çözümlemeler bizi şu sonuca getiriyor: Fantastik anlatının zorunlu bir özelliği var kuşkusuz. Ancak Penzoldt'un başlangıçta belirttiğinden daha genel bir özellik bu ve aslında bir derecelenme söz konusu değil. Kuşkusuz bu özelliğin fantastik tür için niçin gerekli olduğunu açıklamamız lazım.

Bir kez daha tanımlamamıza dönelim. Birçok türden farklı

olarak, fantastik tür, okuyucunun üstlenmesi gereken rollerle ilgili çok sayıda işaret içerir (kuşkusuz diğer metinler bunu yapmaz anlamına gelmemelidir bu). Bu özelliğin daha genel olarak, metinde ortaya çıktığı biçimiyle, sözceleme süreciyle ilgili olduğunu görmüştük. Bu sürecin önemli bir başka bileşeni de zamansallıktır: Her yapıt algılanma süresine ilişkin zamansal bir işaretleme içerir; sözceleme süreci üzerinde bire bir etkide bulunan fantastik anlatıda aynı zamanda okuma süresi de vurgulanmaktadır. Oysa okuma süresinin ilk özelliği alışılmış kurallar gereği geri dönüşsüz olmasıdır. Her metin örtük bir belirtme taşır: Baştan sona, sayfanın yukarısından aşağısına doğru okunmalıdır. Bu düzeni değiştirmemizi gerektiren metinler olmadığı anlamına gelmez bu: Soldan sağa okuma alışkanlığı göz önüne alınınca bu türden değişiklikler anlam kazanır. Fantastik bu alışkanlığı öteki türlerden daha açık biçimde gözler önüne seren bir türdür.

Başından sonuna, sıradan (fantastik olmayan) bir roman okunacaktır, sözgelimi Balzac'ın bir romanı olsun; sadece canımız öyle istedi diye beşinci bölümü dördüncüden önce okursak kaybımız, bir fantastik metne kıyasla o kadar da fazla olmaz. Oysa fantastik bir anlatının sonunu daha baştan öğrenirsek, tüm oyun bozulacaktır çünkü okuyucu özdeşleşme sürecini adım adım izlememiş olacaktır; fantastiğin bir tür olarak ilk koşulu budur. Mutlaka bir derecelenme de söz konusu değildir – her ne kadar zamansallığı içeren bir derecelenme olgusu sık kullanılsa da: *Qui sait?*'de olduğu gibi, *La Morte amoureuse*'de de derecelenme içermeyen bir geri dönüşsüzlük vardır.

Bu nedenlerle fantastik bir anlatının birinci ve ikinci kez okunması çok farklı izlenimler çıkartır ortaya (başka herhangi bir metin türüne oranla birbirinden çok daha farklıdır bu izlenimler); aslında ikinci okumada özdeşleşme artık olası değildir, okuma kaçınılmaz biçimde bir üst-okumaya dönüşür: Fantastikte kullanılan yöntem ya da tekniklerin neler olduğu saptanır, bunların etkisini duyumsamak yerine. Bunu bilen Nodier, *Inès de las Sierras*'nın anlatıcısına şunları söyletir: "Bu öyküyü, başkalarının ikinci kez

dinlemesini sağlayacak denli çekici kılabileceğimi sanmıyorum" (s. 715).

Son olarak, fantastik anlatının yapıtın algılanma süresine ağırlık veren tek tür olmadığını belirtelim: Bilinmeyenli polisiye roman da bu etkiyi daha da ağırlıklı biçimde kullanır. Keşfedilecek bir gerçek bulunduğuna göre, tek bir halkasını değiştiremeyeceğimiz sağlam bir zincir karşısındayız demektir; olası yazarlık beceriksizliği nedeniyle değil de, işte tam bu nedenle polisiye romanlar yeniden okunmazlar. Nükteli söz de benzer bir zorlukla karşı karşıya gibidir; Freud'un nükteyle ilgili betimlemesi burada vurguladığımız, zamansallık içeren tüm türlere uygulanabilir: "İkinci olarak, nükteli sözün şu özelliğini görüyoruz: Nükte ancak dinleyen açısından yeni bir sevimlilik içerdiğinde, onu şaşırttığında tam olarak etkilidir. Nükteli sözlerin kısa ömürlü olmasını ve yenilerinin yaratılması gerekliliğini getiren bu özellik, şaşırtmanın ya da tuzağın ikinci kez başarılı olamayacağı gerçeğinden kaynaklanır. Bir nükte tekrarlandığında dikkatler ilk anlatının anısına yönelir" ("le Mot d'esprit", s. 176-7). Şaşırtma, geri dönüşsüz bir zamansallığın özel bir durumundan başka bir şey değildir: Böylece sözlü biçimlerin soyut çözümlemeleri ilk izlenimde kuşku duyulmayacak durumlarda benzerlik ilişkileri keşfettirmektedir bize.

6

Fantastiğin İzlekleri: Giriş

Anlamsal boyut niçin bu kadar önemlidir? – Fantastiğin edimsel, dizimsel ve anlamsal işlevleri. – Fantastik ve genel edebi izlekler. – Fantastik, sınırların deneyimi. – Biçim, içerik, yapı, İzleksel eleştiri. – Duyumsal önsavları. – Anlatımsal önsavları. – Fantastik izleklerin incelemesine bakış. – Metinlerin doğasından ileri gelen güçlükler. – İnceleme biçimimiz.

Şimdi yapıtın üçüncü boyutuna, anlamsal ya da izleksel diye adlandırdığımız yönüne bakmalıyız. Bunun üzerinde uzun uzun duracağız. Niçin özellikle bu yöne ağırlık veriliyor? Yanıt basit: Fantastik, tuhaf olayların özel bir biçimde *algılanması* olarak tanımlanır; bu algılamayı uzun uzun betimledik. Şimdi formülün öteki bölümünü, tuhaf olayların kendisini yakından incelememiz gerekir. Bir olayı tuhaf diye nitelerken anlamsal bir olguyu dile getirmiş oluyoruz. Sözdizimsel ve anlamsal arasındaki ayrım, burada ele aldığımız biçimiyle şöyle açıklanabilir: Bir olay, daha geniş bir figürün parçası olduğu, az çok yakın öğelerle biraradalık ilişkisi kurduğu ölçüde sözdizimsel bir öğe olarak tanımlanacaktır. Buna karşılık aynı olay, onu benzer ya da farklı başka öğelerle karşılaştırdığımızda, eğer bu öğelerle doğrudan bir ilişki kurmuyorsa anlamsal öğe olarak tanımlanabilir. Anlamsallık dizisel*

* Dilbilim kaynaklı bir kavram olan "dizisel" eksen bir söz zincirinde birbirinin yerini alabilen öğelerin bulunduğu boyutu gösterir; örneğin; şapka, eldiven,

[paradigmatik] boyutta meydana gelir, sözdizim ise dizimsel [sentagmatik] boyutta. *Tekinsiz* bir olaydan söz ederken, bu olayın kendisiyle bir arada meydana gelen olaylarla olan ilişkisine bakmayız, zincirin uzak bir noktasında bulunan, benzer ya da karşıt, başka olaylarla olan ilişkisine dikkat ederiz.

Son aşamada fantastik öykü belli bir yapılanış, belli bir biçemle (üslup) ortaya çıkar ancak "tuhaf olaylar" olmaksızın fantastikten söz edilemez bile. Fantastik kuşkusuz bu olaylarla aynı şey değildir, ancak bunlar fantastiğin gerekli koşullarıdır. İşte bu nedenle onları mercek altına alıyoruz.

Sorunu başka türlü de, yapıtta fantastiğin üstlendiği işlevlerden yola çıkarak da ele alabiliriz. Şunu sormak gerekir: Bir yapıttaki fantastik öğeler o yapıta ne kazandırır? Bu işlevsel bakış açısına göre üç yanıta ulaşılabilir. Birincisi, fantastik okurda, başka edebi tür ya da biçimlerin uyandıramayacağı özel bir etki uyandırır – korku ya da dehşet, ya da yalnızca merak. İkincisi, fantastik öykülemenin emrindedir, gerilimi canlı tutar: Fantastik öğelerin varlığı olay örgüsünü özellikle sıkı tutmaya yarar. Son olarak, fantastiğin ilk bakışta totolojik görünen bir işlevi vardır: Fantastik bir evreni betimlemeye yarar ve bu evrenin dil dışında bir gerçekleşimi yoktur; betimleme ve betimlenenin birbirinden farklı bir yapısı yoktur.

Yalnızca üç işlevin bulunması (bu genelleme düzeyinde) bir rastlantı değildir. Genel gösterge kuramı –edebiyatın da bunun bir parçası olduğunu biliyoruz– bize göstergenin olası üç işlevi bulunduğunu söyler. Edimsel (pragmatik) işlev göstergelerle göstergeleri kullananlar arasındaki ilişkinin, sözdizimsel işlev göstergelerin kendi aralarındaki ilişkinin, anlamsal işlev göstergelerin gösterdikleri şeyle, gönderge ile olan ilişkisinin karşılığıdır.

palto, vb. giymek zincirindeki ilk üç öğe arasında dizisel bağıntı vardır. "Dizimsel" eksen ise bir söz zincirinde bir arada aynı anda var olan öğeler arasındaki bağıntıyı gösterir. Örneğin "paltomu giydim" sözcesinde yer alan iki öğe birbiriyle dizimsel bağıntı kurarlar. (ç.n.)

Burada fantastiğin birinci işleviyle ilgilenmeyeceğiz, çünkü bu işlev bizim giriştiğimiz edebi çözümlemenin oldukça dışında kalan bir okuyucu psikolojisiyle ilgilidir. İkincisine gelince, fantastik ile öykünün yapılanışı ("kompozisyon") arasında bazı benzerlikler olduğunu belirtmiştik, incelememizin sonunda bu konuya döneceğiz. Bizim asıl dikkatimizi çeken ise üçüncü işlev; ve şimdi özel bir anlam evreninin incelemesine girişeceğiz.

Fantastik öğenin yapıta ne kazandırdığı sorusuna hemen basit bir yanıt verilebilir ama konunun temeline inmeyen bir yanıt olur bu. Fantastiğin sözünü ettiğiyle genelde edebiyatın sözünü ettiği arasında nitelik açısından bir fark olmadığı varsayılabilir ve mantıklı bir varsayımdır bu. Ne var ki arada yoğunluk açısından bir fark vardır ve fantastikte yoğunluk en üst noktadadır. Bir başka deyişle, Edgar Poe'nun sözünü anarak söylersek, fantastik, sınırların deneyimini gösterir. Burada hataya kapılmayalım: Bu sözümüz henüz hiçbir şey açıklamamaktadır. Tümünü bilemeyeceğimiz bir sürekliliğin içinde "sınırlar"dan söz etmek (binbir çeşit sınır söz konusu olabilir) bulanık suda yüzmekten başka bir şey değildir. Bununla birlikte bu varsayım iki yararlı bilgi sunmaktadır: Öncelikle, fantastik izleklerle ilgili her çalışma genelde edebi izleklerle ilgili çalışmayla bir arada varolur; sonra, aşırılık, fazla olma durumu, fantastiğin normunu oluşturur. Sürekli olarak bunu göz önünde bulundurmaya çalışacağız.

Fantastik izleklerinin tipolojisi böylece genel edebi izleklerin tipolojisiyle benzerlik taşıyacaktır. Buna sevinmemiz değil, üzülmemiz gerekir. Çünkü tüm edebiyat kuramının en karmaşık, en bulanık sorunuyla karşı karşıyayız: *Edebiyatın söz ettiği şeyden nasıl söz etmek gerekir?*

Sorunu şemalaştırırsak iki paralel tehlikeden kaçınmak gerektiği söylenebilir. Birincisi, edebiyatı salt içeriğe indirgeme tehlikesi (başka deyişle, yalnızca anlamsal yönüne ağırlık vermek); böyle bir davranış edebi özgüllüğü yok saymak, edebiyatla örneğin felsefi söylemi aynı düzlemde görmek olurdu; izlekler incelenirdi, ancak bunun edebilikle hiç ilgisi olmazdı. İkinci tehlike,

ters yönde, edebiyatı salt biçime indirgemek ve edebi çözümlemede izleklerin ayırt edici niteliğini yok saymak olurdu. Edebiyatta tek önemli şeyin "gösteren" olduğu gerekçesiyle anlamsal yapı göz ardı edilmiş olur (sanki yapıt, çok sayıda katmanıyla gösteren değilmiş gibi).

Bu seçeneklerden her birinin niçin kabul edilemez olduğu kolayca anlaşılıyor: Söylenen şey kadar nasıl söylendiği de önemlidir edebiyat alanında, "nedir" sorusu "nasıl" kadar önemlidir – tersi de öyle. Ama doğru yaklaşımın, iki eğilimin, biçim incelemesi ile içerik incelemesinin dengeli bir şekilde bir araya gelmesi, uygun dozda bir arada varolması demek olmadığı da bilinmelidir. Biçim-içerik ayrımının kendisi bile artık aşılmış olmalıdır (bu tümce kuramsal açıdan basit gelebilir ama bugün eleştirel incelemelere bakıldığında geçerliliğini koruduğu görülür). Yapı kavramının varlık nedenlerinden biri de eski biçim/öz ikiliğini aşmak, yapıtı bir bütün ve devingen bir birim olarak görmektir.

Buraya kadar sunduğumuz biçimiyle, edebiyat yapıtı anlayışında biçim ve içerik kavramları hiç karşımıza çıkmadı. Yapıtın pek çok boyutundan söz ettik, bunların her birinin hem bir yapısı hem de bir anlamı var ve hiçbiri salt biçim ya da salt içerik değil. Şimdi bize şunları söyleyebilirler: Sözel ve sözdizimsel boyutlar anlamsal boyuta oranla daha "biçimsel"dir ve belli bir yapıtın anlamını anmadan da bu boyutlar betimlenebilir; buna karşılık, anlamsal boyuttan söz ederken yapıtın anlamını ele almamak, dolayısıyla bir içeriği ortaya çıkarmamak diye bir şey olamaz.

Bu bir yanlış anlamadır, hemen düzeltilmesi gerekir, bu yolla bizi bekleyen çalışmayı da daha iyi belirlemiş oluruz. Bizim burada anladığımız biçimiyle izlek incelemesini yapıtın eleştirel yorumuyla karıştırmamak gerekir. Biz edebiyat yapıtını sonsuz sayıda yorum getirilebilecek bir yapı olarak görüyoruz; bu yorumlar dile getirildikleri zaman ve uzama, eleştirmenin kişiliğine, estetik kuramların o günkü konumuna, vb. bağlıdır. Buna karşılık bizim görevimiz eleştirmenlerin ve okurların yorumlarıyla dolan o boş yapıyı betimlemektir. Sözel ve sözdizimsel boyutları incelerken

olduğu gibi burada da belli özel yapıtların yorumlanmasından uzak duracağız. Daha önce olduğu gibi burada da bir anlama ad bulmak yerine yapıyı kavramaya çalışacağız.

Fantastik izleklerin genel edebi izleklerle bir arada varolduğunu kabul ettiğimizde işimizin son derece güç olduğu ortaya çıkıyor. Yapıtın sözel ve sözdizimsel boyutlarına ilişkin tümel bir kuram olsaydı elimizde, fantastikle ilgili gözlemlerimizi bu kuramın içine yerleştirebilirdik. Ama tam tersine, elimizde böyle bir şey yok. İşte bu nedenle iki cephede birden çalışmak durumundayız: Bir yandan fantastiğin izleklerini incelemek, bir yandan da izlek incelemesine ilişkin genel bir kuram önermek.

İzleklerin hiçbir genel kuramının bulunmadığını belirtirken büyük saygınlığı olan eleştirel bir eğilimi, izlekçi eleştiriyi göz ardı ediyor gibiyiz. Bu eleştiri okulunun geliştirdiği yöntemin niçin bize doyurucu gelmediğini belirtmemiz gerek. Örnek olarak, bu türün kuşkusuz en parlak temsilcisi olan Jean-Pierre Richard'ın bazı metinlerini ele alacağım.

Bu metinler amaçlı seçilmiştir ve önemi tartışılmaz bir yapıtın hakkını teslim etmek gibi bir amacım da kesinlikle yok. Bu arada bazı eski önsözlere de atıfta bulunacağım, bu arada Richard'ın son metinlerinde bir evrim olduğu da kaydedilmeli. Öte yandan, en eski metinlerde bile somut çözümlemeler incelendiğinde yöntem sorunları çok daha karmaşık biçimde ortaya çıkıyor (ancak bunlar üzerinde uzun uzun duramayacağız).

Öncelikle "izleksel" teriminin kullanımının kendi başına tartışılır nitelikte olduğunu belirtmek gerekir. Bu başlık altında tüm izleklerin –hangisi olursa olsun tümünün– bir incelemesini bulmayı bekliyor insan. Oysa gerçekte eleştirmenler olanaklı izlekler arasında bir seçim yapıyorlar ve eleştirel tutumlarını da en başta bu seçim belirliyor: Böyle bir tutum "duyumsal" diye adlandırılabilir. Aslında bu eleştirinin gözünde, gerçekten dikkate değer bulunanlar yalnızca duyumlarla (dar anlamıyla) ilgili izleklerdir. İşte Georges Poulet bu yönelimi Richard'ın ilk izleksel eleştiri yapıtı *Littérature et Sensation*'a (Edebiyat ve Duyumsama) (başlık

anlamlıdır) yazdığı önsözde şöyle açıklıyor: "Bilincin derinlerinde bir yerde, her şeyin düşünceye *dönüştüğü* bölgenin öteki tarafında, giriş noktasının karşı tarafında bir yerde, ışık, nesneler ve hatta bunları algılayacak gözler vardı ve hâlâ var. Eleştiri bir düşünceyi düşünmekle yetinemez. Düşünceden yola çıkarak, düşüncenin ötesinde imgeden imgeye uzanarak duyumsayışlara varması gerekir" (s. 10, altını ben çizdim). Bu alıntıda somutla soyut arasında çok açık bir karşıtlık var; bir yanda nesneleri, ışığı, gözleri, imgeyi ve duyumsayışı buluyoruz, öte yanda düşünceyi, soyut kavramları. Karşıtlığın ilk terimi somutluk iki yönden vurgulanmış gibi: Öncelikle zamansal olarak ilk sırada olan (*dönüştüğü*) vurgulanıyor; sonra daha zengin, daha önemli olduğu, dolayısıyla eleştirinin ayrıcalıklı nesnesini oluşturduğu anlaşılıyor.

Sonraki kitabı, *Poésie et Profondeur*'ün (Şiir ve Derinlik) önsözünde de Richard tümüyle yineliyor aynı düşünceyi. İzlediği yolu bir deneme olarak tanımlıyor: "Yapıttaki serüvenleri yönlendiren temel amaç ve tasarıyı keşfetmek ve betimlemek. Bu tasarıyı olabileceği en basit düzeyde, en alçakgönüllü ve içten biçimiyle kavramaya çalıştım. Saf duyumsama düzeyinde, ham duygular ya da doğmakta olan imge düzeyinde yakalamaya çalıştım. ... Düşünceyi saplantıdan daha az önemli gördüm, kuramın düşten sonra geldiğine inandım" (s. 9-10). Gérard Genette bu çıkış noktasını, yerinde bir saptamayla "duyumsanabilen deneyimle temel (dolayısıyla özgün) olanın özdeş olduğunu öne süren duyumsalcı postüla" diye niteler (*Figures*, s. 94).

Bu akıl yürütme tarzını paylaşmadığımızı daha önce (Northrop Frye konusunda) belirtme olanağı bulmuştuk. Genette'le bunu sürdüreceğiz. Şöyle yazıyor: "Yapısalcılığın postülası, ya da önyargısı, Bachelard çözümlemelerinin hemen hemen tersidir: En arkaik düşüncenin bile bazı temel işlevleri yüksek bir soyutlama düzeyi içerebilir, anlığın işlem ve şemaları, duyumsal imgelemin düşlerinden daha 'derin' ve daha temel olabilir ve bilinçdışının da bir mantığı, hatta matematiği bulunabilir" (s. 100). Görüldüğü gibi burada, yapısalcılığın ve Bachelard eleştirisinin de sınırlarını

aşan iki düşünce akımı arasında bir karşıtlık söz konusudur: Bir yanda Lévi-Strauss kadar, Freud ya da Marx'ı, diğer yanda da Bachelard kadar izlekçi eleştiriyi, Jung'u, Frye'ı buluruz.

Frye konusunda olduğu gibi burada da savlamaların rastlantısal bir seçime bağlı olmaları nedeniyle tartışılmazlığı ileri sürülebilir; ama bir kez daha, sonuçlarını incelemek yararlı olacaktır. "ilkel düşünce yapısı"yla ilgili konulara el sürmeyelim ve yalnızca edebi çözümlemeyle ilgili olanları ele alalım. Richard'ın betimlediği dünyayla ilgili olarak hissettiği soyutlama ihtiyacını önemsememesi onu eleştirel çalışmalarda soyutlama gereksinimini küçümsemeye yöneltmiştir. İncelediği şairlerin duyumsayışlarını betimlemekte kullandığı kategoriler bu duyumsayışlar kadar somuttur. Bu konuda emin olmak için yapıtlarının sonunda yer alan dizinlere göz atmak yeterlidir. İşte bazı örnekler: "Şeytansı derinlik - Mağara - İn - Volkan", "Güneş - Taş - Pembe Tuğla - Kiremit - Hamlık - Tutam", "Kelebekler ve kuşlar - Uçuşan eşarp - Duvarla çevirili toprak - Toz - Balçık - Güneş", vb. (*Poésie et Profondeur*' de Nerval'le ilgili bölümden). Ya da yine Nerval'le ilgili olarak: "Nerval örneğin Varlık'ı, yitirilmiş, toprağa gömülmüş bir ateş gibi hayal eder: Doğmakta ya da batmakta olan güneşte parıldayan pembe tuğla görüntüsünü, genç kadınların alev alev kızıl saçlarını ya da beyaz, balıketi tenlerinin ılık vahşiliğini de bulmak ister" (s. 10). Betimlenen izlekler güneş, tuğla, saç izlekleridir; bunları betimleyen terim ise yitirilmiş ateştir.

Bu eleştiri dili üzerine söylenecek çok şey olabilir. Konuyla (Nerval'le) yakından ilgili olduğuna karşı çıkmıyoruz: Bir yazarla ilgilenen her uzman bu gözlemlerin doğruluk derecesini belirtmek durumundadır. Böyle bir dil ancak çözümleme düzeyinde eleştirilebilir. Böylesine somut terimler kuşkusuz hiçbir mantık dizgesi oluşturmamaktadır (oysa izleksel eleştiri böyle bir dizgeyi kurma girişimini başlatabilir); ama terim listesi sonsuza uzuyorsa ve dağınık nitelikteyse, tüm bu duyumsayışları zaten içeren ve belli bir çerçeve içinde bunları düzenleyen gerçek metnin kendisi dururken niye onu tercih edelim? Bu aşamada izleksel eleşti-

ri açımlamadan öteye gidemeyecektir (kuşkusuz Richard örneğinde hayranlık uyandırıcı bir açımlamadır söz konusu olan); açımlama çözümleme değildir. Bachelard'da ya da Frye'da somut düzlemde kalsa da bir dizge vardır karşımızda: dört element, dört mevsim, vb. dizgeleri. Oysa izleksel eleştiride her metin için sıfırdan başlayarak sonsuza uzanan bir terim listesi yaratılmaktadır.

Bu açıdan bakıldığında iki tür eleştiri vardır: Birinin anlatısal, ötekinin mantıksal olduğunu söyleyebiliriz. Anlatısal eleştiri yatay bir çizgi izler, izlekten izleğe gider, az çok rastlantısal olarak bir noktada durur; bu izleklerin hiçbiri diğerinden daha fazla soyut değildir, sonsuz bir zincir oluşturur ve eleştirmen –tıpkı anlatıcı gibi– anlatısının başını ve sonunu hemen hemen rastlantısal biçimde seçer (örneğin bir roman kişisinin doğum ve ölümü romanın başlangıç ve sonunu belirleyen öylesine seçilmiş öğeler olabilir). Genette, *l'Univers imaginaire de Mallarmé*'den (Mallarmé'nin İmgesel Evreni) bu tutumun en yoğun biçimde ortaya çıktığı şu tümceyi alıntılar: "Karaf mavi cam değildir artık, henüz lamba da değildir" (s. 499). Mavi cam, karaf ve lamba eleştirmenin eşit düzeyde üzerinde hareket ettiği türdeş (homojen) bir dizi oluşturmaktadır burada. İzleksel eleştiri kitaplarının yapısı bu anlatısal ve yatay tutumu örnekler: Bu yapıtlar çoğunlukla bir yazarın portresini çizen deneme derlemeleridir. Daha genel bir düzeye geçmek olanaksızdır: Kurama yer verilmez.

Mantıksal tutum daha çok dikey bir doğruyu izler: Karaf ve lamba ilk genel düzeyi oluşturabilir; ancak bundan sonra daha soyut bir başka düzeye çıkmak gerekecektir; elde edilen çizge düzlemsel bir çizgiden çok bir piramidi andırır. İzleksel eleştiri, tam tersine, yatay doğrudan uzaklaşmak istemez; ama bu noktada her tür çözümleyici çabayı ve hatta açıklayıcı çabayı bir kenara bırakmış olur.

Bazen izleksel eleştiri yazılarında kuramsal bir çabanın yer aldığı da bir gerçektir, Georges Poulet'de olduğu gibi. Ancak duyumsalcılık tehlikesini bertaraf eden bu eleştiri başlangıçta ileri sürdüğümüz bir önsavla çelişir: Buna göre edebiyat yapıtını daha

önceden varolan bir düşüncenin çevirisi olarak değil de, başka bir yerde varolamayacak bir düşüncenin doğduğu bir yer olarak tanımlamıştık. Edebiyatı bir yazarın bazı düşünce ya da deneyimlerinin dile getirilmesinden başka bir şey değilmiş gibi görmek edebi özgüllüğü daha baştan reddetmek, edebiyata ikincil nitelikli bir işlev, aracılık rolü vermektir. Oysa izleksel eleştiri edebiyatta soyutlamayı ancak bu biçimde algılar. İşte Richard'ın tipik olumlamalarından birkaçı: "Edebiyatta kişisel yaşamımızın temelini oluşturan seçimlerin, saplantıların ve sorunların *bir dışavurumunu* bulmaktan hoşlanırız" (*Littérature et Sensation*, s. 13). "Edebiyat, bilincin varlığı kavrama çabasının en basit ya da en saf biçimde *açığa çıktığı* yer gibi gelmiştir bana" (*Poésie et Profondeur*, s. 9, altını ben çizdim). Dışavurum ya da "açığa çıkma" niteliğiyle edebiyat, hiçbir zaman, kendi dışında ve kendinden bağımsız olarak süren bazı sorunların dile getirilmesine aracılık etmekten başka bir şey olamayacaktır. Çok zor kabul edebileceğimiz bir görüş bu.

Bu hızlı inceleme, tanımı gereği evrensellik karşıtı olan izleksel eleştirinin edebi söylemin genel yapılarını çözümleme ve açıklama olanakları sunmadığını göstermektedir bize (bu yöntemin hangi noktada kesinlik kazandığını daha sonra ele alacağız). Böylece başta olduğu gibi şimdi de henüz izleklerin çözümlenmesi için herhangi bir yönteme sahip olmadığımız görülüyor; yine de kaçınılması gereken iki engel çıkıyor karşımıza: Somutluğun alanından uzaklaşmayı, soyut kuralların varlığını tanımayı reddetmek; edebi izlekleri betimlemek için edebi olmayan kategoriler kullanmak.

Şimdi bu zayıf kuramsal bagajla, fantastiği konu alan eleştiri yazılarına dönelim. Bu yazılarda şaşırtıcı bir yöntem tutarlılığı görülecektir.

İzleklerin sınıflandırılmasında bazı örneklere bakalım. Dorothy Scarborough, bu konuyla ilgili ilk yapıtlardan biri olan *The Supernatural in Modern English Fiction*'da şu sınıflamayı öneri-

yor: modern hayaletler, şeytan ve işbirlikçileri, doğaüstü yaşam. Penzoldt'te daha ayrıntılı bir bölümleme bulunur ("Ana motif" başlıklı bölümde): hayalet, hortlak, vampir, kurt adam, büyücü ve büyücülük, görünmez varlık, hayvan hayaleti. (Aslında bu sınıflamayı daha genel nitelikli olan bir başkası desteklemektedir; 9. Bölüm'de buna döneceğiz.) Vax da benzer bir liste önerir: "Kurt adam, vampir, insan bedeninin parçaları, kişilik bozuklukları, görünürlük görünmezlik oyunları, nedenselliğin, uzam ve zamanın değişimlere uğraması, ruhsal gerileme." Burada ilginç bir biçimde imgelerden nedenlerine geçiliyor: Vampir izleği kuşkusuz kişilik bozukluklarının bir sonucudur; böylece sunulan liste öncekilere oranla akılda daha çok şey uyandırmakla birlikte, daha az tutarlı olmaktadır.

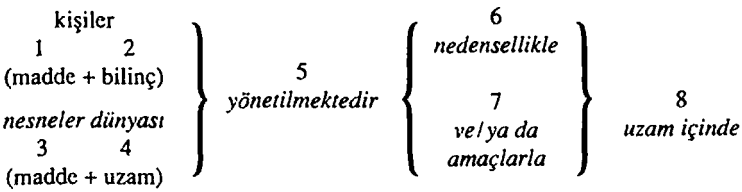
Caillois daha da ayrıntılı bir sınıflandırma sunuyor. Onun izleksel sınıfları şunlar: "Şeytanla anlaşma (örneğin *Faust*); sıkıntı içindeki ruhun huzur bulmak için bir eylemin gerçekleşmesini beklemesi; karmakarışık ve sonsuz bir koşuşturmaya yazgılı hayalet (örneğin *Melmoth*); canlılara görünen, insan kılığında ölüm (örneğin Edgar Poe'nun *Kızıl Ölümün Maskesi*); tanımlanamaz ve görünmez, ancak ağırlığını duyuran, varolan "şey" (örneğin *le Horla*); vampirler, yani canlıların kanını emerek kendilerine sürekli bir gençlik sağlayan ölüler (çok sayıda örneği vardır); birden canlanan ve korkutucu bir bağımsızlık kazanan heykel, manken, zırh ve robotlar (örneğin *la Vénus d'Ille*); korkunç ve doğaüstü bir hastalık taşıyan büyücünün laneti (Kipling'in *The Mark of The Beast*'i – Yaratığın İzi); öte taraftan gelen, cazibeli ve öldürücü kadın hayalet (*Âşık Şeytan*); düşle gerçeğin alanlarının birbirine karışması; uzamdan silinen oda, daire, kat, ev, sokak; zamanın durması ya da yinelenmesi (örneğin *le Manuscrit trouvée à Saragosse*) (*Images, images...*, s. 36-9).

Görüldüğü gibi liste çok zengin. Caillois aynı zamanda fantastik izleklerin sistematik oluşu ve kapalılığı üzerinde de çok duruyor: "Belli bir duruma bağlı olarak ortaya çıkan bu izleklerin saptanabileceğini söyleyerek belki biraz fazla ileri gittim. Yine de

bunların sayılabilir ve çıkarsanabilir olduklarını düşünüyorum, öyle ki Mendelyev'in sınıflandırmasına göre henüz keşfedilememiş ya da doğanın henüz farkına varmadığı ancak potansiyel olarak varolan basit cisimlerin atom ağırlıklarını hesaplayabilir durumda olmamız gibi, bu dizinin dışında, eksik gibi duran kimi izlekler de son aşamada tabloya katılabilir" (s. 57-8).

Böyle bir dileğe katılmamak elde değil; ancak Caillois'nın yazılarında, sınıflamanın dayandığı mantıksal kuralı aramak boşa bir çabadır; ve böyle bir kuralın bulunmamasının bir rastlantı olmadığını düşünüyorum. Buraya kadar sıralanan tüm sınıflamalar başta saptadığımız ilk kurala, sınıflamayı somut imgelere değil, soyut kategorilerine göre oluşturma kuralına uymaktadır (Vax'ın sınıflaması çok da anlamlı olmayan bir istisnadır). Caillois'nın betimlemesinde, tersine, izleklerin sonsuz sayıda olabileceği ve kesin kurallara uymadığı görülür. Aynı itirazı şöyle de dile getirebiliriz: Sınıflamaların temelinde yer alan düşünce, yapıtın her öğesinin, içinde yer aldığı yapıdan bağımsız olarak değişmez bir anlam üstlendiğidir. Örneğin tüm vampirleri bir araya getirmek, vampirin ortaya çıktığı bağlamı hiç göz önüne almadan hep aynı anlama gelmesi demektir. Oysa bizim yola çıkış noktamız, yapıtın tutarlı bir bütün, bir yapı olduğu ilkesine göre her öğenin (burada, her izleğin) anlamının, ancak başka öğelerle kurduğu ilişkiler çerçevesinde oluşabileceğidir. Burada bize sunulan etiketler, görünüşlerdir, gerçek izleksel öğeler değil.

Witold Ostrowski'nin yeni bir makalesi bu sıralamaların daha ilerisine uzanıyor: Yazar bir kuram oluşturmaya çalışıyor. Zaten incelemenin adı oldukça anlamlı: *The Fantastic and the Realistic in Literature. Suggestions on How to Define and Analyse Fantastic Fiction* (Edebiyatta Fantastik ve Gerçekçi: Fantastik Kurmacanın Nasıl Tanımlanıp Çözümleneceğine İlişkin Öneriler). Ostrowski'ye göre insan deneyimi şu şemayla gösterilebilir (s. 57):



Fantastiğin izlekleri, şemayı oluşturan sekiz öğenin bir ya da birçoğunun çiğnenmesiyle tanımlanır.

Burada söz konusu olan imgeler düzeyinde bir katalog değil, soyut düzeyde bir dizgeleştirme çabasıdır. Bununla birlikte böyle bir şemayı kabul etmek güç, çünkü hemen görüldüğü gibi, edebi metinleri betimlemeleri gereken bu kategoriler *önsel* ve üstelik edebi olmayan bir nitelik taşıyor.

Sonuçta, fantastikle ilgili tüm bu incelemeler, izleksel eleştirinin genel belirlemeler düzeyindekine benzer bir kısırlık içinde. Eleştirmenler (Penzoldt dışında) şimdiye kadar doğaüstü öğelerin listesini yapmakla yetinmişler, ancak bunların bir araya geliş biçimlerini saptayamamışlardır.

Anlambilimsel incelemenin eşiğinde karşılaştığımız tüm bu sorunlar yetmiyormuş gibi, fantastik edebiyatın kendi doğasından kaynaklanan başka sorunlar da var. Sorunun verilerini anımsatalım: Metnin anlattığı dünyada doğaüstü (ya da doğaüstü gibi duran) bir olay –bir eylem– meydana gelir; sırası geldiğinde bu olay örtük okuyucuda (ve genellikle öykünün kahramanında) bir tepki uyandıracaktır: İşte bu tepkiyi "kararsızlık" diye adlandırıyoruz ve bu tepkiyi uyandıran metinlere "fantastik" diyoruz. İzlekler sorunu ortaya konduğunda "fantastik" tepki göz ardı edilmiş, yalnızca bu tepkiye neden olan olayların doğasıyla ilgilenmiş oluruz. Bir başka deyişle, bu açıdan bakınca, fantastikle olağanüstü arasındaki ayrımın bir önemi kalmaz, yapıtlar bu farklı iki türden hangisine girerse girsin, aynı yaklaşımla ele alınacaktır. Öte yandan bazen metinde fantastik (yani tepki) öyle bir vurgulanmıştır

ki, onu oluşturan doğaüstü olay fark edilemez olur: Tepki, olayı görmemizi sağlayacağı yerde, algılanmasını bile engelleyebilir; bu durumda fantastiğin göz ardı edilmesi olanaksız değilse bile son derece güçleşir.

Başka türlü söylersek: Bir nesnenin algılanması söz konusu olduğunda algılama, nesne kadar önemlidir. Ama algılama üzerinde çok fazla duruluyorsa, nesnenin kendisi algılanmaz olacaktır.

İzleğe ulaşma olanaksızlığına ilişkin çok sayıda örnek bulunmaktadır. Önce Hoffmann'ı (yapıtı fantastik izleklerin neredeyse bir dökümüdür) ele alalım: Onun için önemli olan düşlenen şey değil, düşlemek ve düşlemekten duyulan keyiftir. Doğaüstü dünyanın varlığı karşısındaki hayranlığı, o dünyanın nelerden meydana geldiğini okuyucuya söylemesini engeller çoğu kez. Sözceden çok sözcelem vurgulanmıştır. *Pot d'or*'un –Altın Kâse– sonuç bölümü bu bakımdan anlamlıdır. Anlatıcı, öğrenci Anselme'in olağanüstü serüvenlerini anlattıktan sonra sahnede belirir ve şu açıklamayı yapar: "İşte o zaman birden kendimi acı içinde parçalanmış bir halde buldum. Ah talihli Anselme, yaşamın yükünü kendinden uzaklaştırmış, Serpentine'e olan aşkıyla yücelmiş ve şimdi Atlantide krallığının güzel yurdunda zevk içinde yaşayan Anselme! Ya ben, talihsiz adam? Evet çok yakında, birkaç dakika içinde bu güzel salondan (kim istemez Atlantide krallığında uzun süre yaşamak) bir fare deliğine yollanacağım; tüm düşüncem yaşamın sefaleti ve ihtiyaçlarıyla dolu olacak, binlerce mutsuzluk gözlerimi kalın bir sis perdesiyle örtecek ve bir daha asla göremeyeceğim zambak çiçeğini.

"O sırada arşivci Lindhorst usulca omzuma vurdu ve bana şöyle dedi: 'Sessizlik, sessizlik saygı değer Bayım! Böyle yakınmayın! Az önce Atlantide'de değil miydiniz ve oranın toprağında şiirle kazanılmış bir payınız yok mu? Genel olarak Anselme'in mutluluğu, tıpkı doğanın en derin gizemi gibi, varlıkların kutsal uyumunu yansıtan şiire adanmış bir yaşamdan farklı bir şey değil ki?" (2. cilt, s. 201). Bu önemli bölüm doğaüstü olaylarla onları betimleme olanağı arasında, doğaüstünün anlatıdaki payıyla algılanışı

arasında bir eşitlik yaratmaktadır: Anselme'in bulduğu mutluluk, anlatıcının –onları hayalinde canlandırabilen ve yazabilen anlatıcının– mutluluğuyla aynıdır. Ve doğaüstünün varlığı karşında duyulan bu mutluluk aslında doğaüstünün ne olduğunun sorgulanmasını hemen hemen tümüyle engeller.

Maupassant'da tersi durum söz konusudur, yine de benzer etkilerden söz edilebilir. Burada doğaüstü öyle bir endişe, öyle bir ürperti uyandırır ki, doğaüstünü oluşturan şeyin ne olduğunu pek anlayamayız. *Qui sait?* –Kimbilir?– bu sürecin en iyi örneğidir. Öykünün çıkış noktası olan doğaüstü olay, bir evin mobilyalarının tuhaf biçimde ansızın canlanmasıdır. Mobilyaların bu durumunda hiçbir mantık bulunmaz; bu fenomen karşısında, okuyucuyu şaşkınlığa düşüren, bu olayın ne anlama geldiğinden çok tuhaflığıdır. Önemli olan mobilyaların canlanmasından çok, böyle bir şeyi bir insanın hayal edebilmiş ve yaşamış olmasıdır. Bir kez daha, doğaüstünün algılanışı doğaüstü olayı gölgede bırakmakta ve onu anlamamızı güçleştirmektedir.

Henry James'in "The Turn of the Screw" öyküsü, algılamanın olayın önüne geçtiği durumların üçüncü örneğini sunar. Önceki metinlerde olduğu gibi burada da dikkatimiz algılama edimine öylesine yoğunlaşmıştır ki, algılanan şeyin ne olduğunu öğrenemeyiz (eski uşakların kötülükleri nelerdi?) Burada ağırlığını duyuran şey yine endişedir, ama Maupassant'ın öyküsündekinden çok daha karmaşık bir niteliğe bürünmüştür.

Fantastik izlekler incelemesinin kıyısında, el yordamıyla yaptığımız bu çıkarsamalardan sonra, olumsuz yönde bazı kesinlemelerden başka bir şeye sahip olamadığımız açık: Neyin yapılmaması gerektiğini biliyoruz, ama nasıl yapılması gerektiğini bilmiyoruz. Buna bağlı olarak sakınımlı bir davranış benimseyeceğiz: İzlenmesi gereken genel bir yöntem konusunda fazla iyimserliğe kapılmadan, temel nitelikli bir tekniğin uygulanmasıyla yetineceğiz.

Öncelikle izlekleri salt biçimsel açıdan, daha doğrusu dağılımlarına göre bir araya getireceğiz: Bunların birbiriyle *uyuşabilirliği* ve *uyuşamazlığı* çerçevesinde bir incelemeden yola çıkacağız. Böylece bazı izlek öbekleri elde edeceğiz; her öbek bir arada yer alabilecek, gerçek yapıtlarda bir arada bulunan izlekleri kapsayacak. Bu biçimsel sınıflamaya göre öbekler oluşturulduktan sonra, sınıflamanın kendisini *yorumlamaya* çalışacağız. Böylece betimleme ve açıklama olmak üzere iki aşama olacak çalışmamızda.

Bu işlem, ne kadar masum görünse de, tam anlamıyla öyle değil. Çünkü henüz doğrulanmamış iki varsayım içeriyor: Birincisi, biçimsel öbeklerin (sınıf) karşılığı olarak anlamsal öbekler bulunmaktadır, bir başka deyişle, farklı izleklerin kaçınılmaz olarak farklı bir dağılımı var; ikincisi, bir yapıt öyle tutarlılığa sahiptir ki, uyuşabilirlik ya da uyuşamazlık yasaları o yapıtta asla çiğnenemez. Böyle bir şey de kesinlikten uzaktır, en azından, her edebiyat yapıtının özelliği olan türler arası öykünmeler nedeniyle. Örneğin bir halk masalı edebi metinlerde asla bir araya gelemeyecek öğeler içerebilir. Görülüyor ki şimdilik tanımlanması güç bir sezginin izinden gitmek doğru davranış olacaktır.

7

"Ben" İzlekleri

Binbir Gece Masalları*'ndan bir masalın anımsatılması. – Doğaüstü öğeler: metamorfoz ve pandeterminizm. – "Doğal" doğaüstü ve "modern" doğaüstü. – Ruh ve madde. – Çift kişilik. – Nesnenin özneleşmesi. – Zaman ve uzamın dönüşümleri.* – Prenses Brambilla*'da algılama, bakış, gözlükler ve ayna.*

Tümüyle biçimsel bir ölçütten yola çıkarak birinci grup izleklerle başlayacağız: izleklerin bir arada bulunmaları ölçütünden. *Binbir Gece Masalları*'ndan bir hikâyeyi, ikinci kalender hikâyesini anımsayalım.

Gerçekçi bir masal gibi başlar. Kralın oğlu olan kahraman, eğitimini baba evinde tamamlar ve Hint Sultanını ziyarete gider. Kafile yolda hırsızlara yakalanır: Prens kıl payı kurtulur. Kendini bilmediği bir kentte beş parasız bir halde bulur, birilerini kim olduğuna inandırması mümkün değildir; bir terzinin sözüne uyarak geçinmek amacıyla, yakında bir ormanda odunculuk yapmaya ve kentte odun satmaya başlar. O zamana kadar ortada hiçbir doğaüstü öğe yoktur.

Ancak bir gün inanılmaz bir olay meydana gelir. Bir ağacın kökünü sökerken, demir bir halka tutturulmuş ahşap bir kapak görür prens; kapağı kaldırır ve karşısına çıkan merdivenden iner. Kendini çok zengin süslemeli bir sarayda bulur; inanılmaz güzellikte bir kadın onu karşılar. Ona kralın kızı olduğunu, zalim bir cin tarafından kaçırıldığını söyler. Cin onu bu saraya saklamış. Karısı çok

kıskanç olduğundan on günde bir gelerek onunla sevişirmiş; öte yandan prenses bir tılsım sayesinde istediği zaman cini çağırabilmekteymiş. Prenses genç adama dokuz gün boyunca kendisiyle kalmayı teklif eder; ona bir banyo, akşam yemeği ve yatağını sunar. Ancak ertesi gün prense şarap sunmak gafletinde bulunur, sarhoş olan prens cini kışkırtmaya karar verir ve tılsımı kırar.

Cin ortaya çıkar; bu ortaya çıkış kendi başına öyle gürültülü olur ki, korkuya kapılan prens zavallı prensesi cinin ellerinde, birkaç parça giysisini de odada darmadağın bırakarak kaçar. Bu son dikkatsizlik onun sonu olacaktır: Yaşlı adam kılığına giren cin kente gelir ve giysilerin sahibini bulur; prensi uçurarak, suçunu itiraf etmek üzere onu mağaraya getirir. Ama ne prens ne de prenses itirafta bulunmazlar, böylece cin onları cezalandıramaz: Prensesin bir kolunu keser ve kız ölür; prense gelince, kötülük yapan kişiden intikam alınmaması gerektiğini anlatan öyküsüne rağmen maymuna dönüşür.

Bu durum, yeni bir dizi serüvenin başlangıcı olacaktır. Akıllı maymun iyi davranışlarıyla bir kaptanın ilgisini çekince gemiye alınır. Bir gün gemi, başveziri yeni ölmüş bir krallığa varır; sultan tüm yeni gelenlerden bir iki satır el yazısıyla bir şey yazmalarını ister, buna göre vezirin yerine gelecek kişiyi seçecektir. Düşünülebileceği gibi, maymunun yazısı en güzel yazıdır; sultan onu sarayına çağırır: Maymun onun şerefine dizeler yazar. Sultanın kızı mucizeye tanık olur; ama gençliğinde sihir dersleri aldığından karşısındakinin metamorfoz geçirmiş bir insan olduğunu anlar. Cini çağırır ve ikisi arasında amansız bir mücadele başlar, her biri birçok hayvana dönüşür. Sonunda birbirlerine alevler püskürtürler; sultanın kızı galip gelir, ama çok geçmeden ölür; ama prensi insana dönüştürecek kadar zamanı olmuştur. Kendi neden olduğu talihsizlikler karşısında üzüntüye kapılan prens kendini bırakarak kalender (derviş) olur ve yolculuğunda başına gelen rastlantılar onu evine döndürür, o da bu hikâyeyi orada anlatmaktadır.

Görünürdeki bu izleksel çeşitlilik karşısında ilkin kendimizi tuhaf hissediyoruz: Nasıl betimlemeli bu çeşitliliği? Öte yandan,

doğaüstü öğeleri ayrı ayrı ele alırsak iki grupta toplayabiliriz. Birinci grup, *metamorfoz* izleğine bağlanmaktadır. İnsanın maymuna, maymunun insana dönüştüğünü gördük; başlangıçta cin yaşlı adama dönüşmüştü; dövüş sahnesinde ise dönüşümler birbirini izler. Cin önce aslan olur; prenses onu kılıcıyla ikiye böler ama aslanın kafası kocaman bir akrebe dönüşür. "Hemen ardından prenses yılana dönüştü ve akreple sıkı bir dövüşe tutuştu, akrep zorda kalınca kartal biçimini aldı ve uçtu. Ama yılan da bunun üzerine daha güçlü bir kartal biçimine girerek onu izledi" (I .cilt, s. 169). Az sonra siyah beyaz bir kedi ortaya çıktı; peşinde kara bir kurt vardı. Kedi solucana dönüştü ve balkabağı gibi büyüyen bir narın içine girdi, nar çatladı, horoza dönüşen kurt narın tanelerini yutmaya başladı. Bir tane kaldı o da suya düşerek balık oluverdi. "Horoz kendini su yoluna attı ve küçük balığı izleyen bir turnabalığına dönüştü" (s. 170). Sonunda ikisi de insan biçimini alırlar.

Diğer fantastik öğe grubu cin, büyücü prenses gibi doğaüstü varlıklar ve onların insan yazgısını değiştirebilme gücüyle ilgilidir. İkisi de dönüşüm geçirebilir ve dönüştürebilirler; uçabilirler, uzamda nesnelerin ve canlıların yerini değiştirebilirler, vb. Burada fantastiğin değişmezlerinden birisiyle karşı karşıyayız: insanlardan daha güçlü doğaüstü yaratıkların varlığıyla. Oysa bu olguyu saptamak yeterli değil, ne anlama geldiğini de sorgulamak gerekir. Kuşkusuz bu tür varlıkların bir güç hayalini simgelediği söylenebilir, ama dahası da var. Aslında genel olarak, doğaüstü varlıklar eksikliği duyulan bir nedenselliğin yerine geçmektedir. Gündelik yaşamda bir yanda bildiğimiz nedenlerle açıklanan olaylar vardır, bir yanda da bize rastlantı gibi gelenler. Rastlantı durumunda aslında nedensellik yok değildir, belli sınırları olan bir nedensellik vardır ve bu yaşamımızı yöneten başka nedensel olaylarla doğrudan bağlantılı değildir. Öte yandan, eğer rastlantıyı kabul etmiyorsak genelleşmiş bir nedenselliği, olayların kendi aralarında bir zorunluluk ilişkisini varsayıyoruz demektir, o zaman (şimdiye kadar bilmediğimiz) doğaüstü güç ya da varlıkların müdahalesini kabul etmek zorunda kalırız. Bir kişinin yazgısını mut-

lu kılan peri, "talih", "rastlantı" diye adlandırdığımız *düşsel bir nedensellik*'in temsilinden başka bir şey değildir. Kalenderin öyküsündeki aşk eğlencelerini bozan kötü cin kahramanların talihsizliğinden başka bir şey değildir. Ancak "talih", "rastlantı" sözcükleri bu fantastik dünyanın dışına atılmıştır. Erckmann-Chatrian'ın fantastik öykülerinden birinde şunu okuruz: "Rastlantı bizim anlayamadığımız bir nedenin sonucundan başka nedir ki?" (*L'Esquisse mystérieuse* –Gizemli Desen–, Castex'in antolojisinden alıntılanmış, s. 214). Burada genelleşmiş, her şeyi içine alan bir determinizmden, "pandeterminizm"den söz edebiliriz: Her şeyin tam anlamıyla bir nedeni olmalıdır, doğaüstü olsa bile.

Cinlerin perilerin dünyasını böyle yorumladığımızda fantastiğin geleneksel imgeleriyle, Nerval ya da Gautier gibi yazarlarda karşılaştığımız daha orijinal imgeler arasında tuhaf bir benzerlik gözlemlenir. İki imge düzeyi arasında bir kopukluk yoktur ve Nerval'in fantastiği *Binbir Gece Masalları*'nı anlamamıza yardımcı olur. İki düzeyi birbirine karşıt olarak tanımlayan Hubert Juin'in şu düşüncesini bu nedenle paylaşmıyoruz: "Öteki yazarlar hayaletlere, vampirlere, gulyabanilere dikkat ediyorlar, bütün bunlar mideyi kaldıran şeyler ve bayağı fantastik. Yalnızca Gérard de Nerval düş'ün ne olduğunu görüyor" (Nerval'in fantastik anlatılarına önsöz, s.13).

Nerval'in yapıtındaki pandeterminizme birkaç örnek: Bir gün iki olay aynı anda gerçekleşir: Aurélia ölmüştür ve bundan haberi olmayan anlatıcı Aurélia'ya verdiği yüzüğü düşünmektedir; yüzük çok büyük geldiğinden anlatıcı onu kestirmiştir. "Keskinin gürültüsünü duyduğumda hatamı anladım. Sanki kan akıyordu..." (s. 269). Rastlantı mı? Tesadüf mü? *Aurélia*'nın anlatıcısı için değil.

Bir başka gün anlatıcı kiliseye girer: "Koro yerinin en arka sıralarında diz çöktüm ve üzerinde Arapça 'Allah! Muhammed Ali!' yazan gümüş yüzüğü parmağımdan yere bıraktım. Ve ardından koro yerinde birçok mum yanıverdi..." (s. 296). Başkalarının gözünde zamanla ilgili bir tesadüf olan bu olay burada bir nedendir.

Bir başka sefer anlatıcı fırtınalı bir günde sokakta dolaşmakta-

dır. "Komşu sokaklarda sular yükseliyordu; evrensel nitelikli bir sel sandığım bu su akıntısını durdurmak amacıyla Saint-Victor sokağını koşarak geçtim ve suların en derin olduğu yere Saint-Eustache'tan satın aldığım yüzüğü attım. O sırada fırtına yatıştı ve güneş ışığı parıldamaya başladı" (s. 299). Yüzük burada atmosfer değişikliğine neden olmuştur, aynı zamanda da bu pandeterminizmin nasıl sakınımlı bir biçimde sunulduğu da dikkat çekmektedir: Nerval yalnızca zamana bağlı tesadüfü açıklar, nedenselliği değil.

Son örnek bir düşten: "Yıldızlarla aydınlanmış bir kırlıktaydık, bu manzarayı izlemek üzere durduk ve o anda bir ruh elini alnımda gezdirdi, tıpkı bir gün önce dostumu manyetize etmek için elimi uzattığım gibi; işte o sırada gökte gördüğüm yıldızlardan biri büyümeye başladı..." (s. 309).

Nerval bu tür anlatıların anlamı konusunda son derece bilinçlidir. Bu anlatılardan biriyle ilgili olarak şunu belirtir: "Kuşkusuz tesadüfün etkisiyle o anda evimin yakınlarında acı içinde bir kadının çığlık attığı söylenebilir. Ama bence yeryüzünde olan bitenler görünmez dünyanın olaylarıyla ilişkilidir (s. 281). Başka bir yerde de: "Doğum saatimiz, doğduğumuz yer, ilk hareket, odanın adı, – ve tüm bu kutsamalar, bize dayatılan tüm bu törenler, her şey geleceği bire bir etkileyen, talihli ya da talihsiz bir dizi oluşturur. ... Yerinde bir deyişle: Evrende hiçbir şey boşuna, yetersiz değildir, bir atom her şeyi yerle bir edebilir, bir atom her şeyi kurtarabilir!" (s. 394). Ya da özlü bir deyişle: "Her şey birbiriyle örtüşür."

Daha ileride uzun uzun üzerinde duracağız ama yeri gelmişken Nerval'in delilikten kaynaklanan bu inancıyla uyuşturucu deneyimi arasındaki benzerliğe dikkat edelim. Bu konuda Alan Watts'ın *The Joyous Cosmology* (Şen Kozmoloji) adlı kitabına atıfta bulunacağım: "Çünkü bu dünyada hatalı, hatta budalaca hiçbir şey yoktur. Hata var demek, söz konusu olayın içinde yer aldığı genel şemayı görmemek, olayın hangi hiyerarşik düzeye ait olduğunu bilmemek demektir" (s. 58). Burada da "her şey birbiriyle örtüşür".

Pandeterminizmin doğal bir sonucu da her yerde anlamlılığın

bulunduğu düşüncesidir ("*pan-signification*"): Her düzeyde, dünyadaki tüm öğeler arasında ilişki olduğuna göre bu dünya fazlasıyla anlamlıdır. Bunu Nerval'le görmüştük: Doğum saati, odanın adı, her şey anlamla yüklüdür. Dahası var: İlk anlamın, açık anlamın ötesinde her zaman daha bir derin anlam keşfedilebilir (bir üst-anlamlandırma). Örneğin *Aurélia*'nın kahramanı sağlık evindeyken şöyle der: "Nöbetçilerin ve oda arkadaşlarımın konuşmalarına mistik bir anlam veriyordum," (s. 302). Gautier ise bir afyon deneyimi sırasında şöyle der: "Zihnimde bir perde yırtılırcasına aralandı ve kulübün üyelerinin aslında birer kabalacı olduğu fikri açıklık kazandı" (s. 207). "Tablolardaki figürler... sert nöbetler içinde kıvranıyorlardı, tıpkı son derece önemli bir konuda önemli bir fikir vermeye çalışan dilsizler gibi. Sanki beni bir tuzağa karşı korumak istiyorlardı" *(le Club des Hachichins* – Haşhaşçılar Klübü, s. 208). Bu dünyada her nesne, her varlık bir şey anlatmak ister.

Biraz daha yüksek bir soyutlama derecesine geçelim: Fantastik edebiyatın kullandığı pandeterminizmin üstlendiği nihai anlam nedir? Kuşkusuz pandeterminizme inanmak için, Nerval gibi delirmenin sınırında olmak ya da Gautier gibi uyuşturucuya başvurmak gerekmez: Pandeterminizmi hepimiz biliyoruz, ama buradaki gibi geniş bir açıdan değil: Nesneler arasında bizim kurduğumuz ilişkiler tümüyle zihinseldir ve hiçbir biçimde nesnelerin kendisini bağlamaz. Nerval ya da Gautier'de ise tersine bu ilişkiler fiziksel dünyaya karışıyor: Yüzüğe dokununca mumlar yanıyor, yüzüğü atınca seller duruluyor. Bir başka deyişle, en soyut düzeyde pandeterminizm, fiziksel olanla zihinsel, maddeyle ruh, nesneyle sözcük arasındaki ilişkinin sınırının yumuşaması anlamına geliyor.

Şimdi bu sonucu aklımızın bir köşesinde tutarak, biraz kenarda bıraktığımız metamorfozlara geçelim. Vardığımız genellemeye göre, metamorfozlar bir kuralın kapsamında yer alır ve bu kuralın özel bir vakası olarak belirirler. Bir insanın maymun gibi taklit yaptığını, aslan ya da kartal gibi mücadele ettiğini rahatlık-

la söyleyebiliriz; sözcüklerden, bu sözcüklerin anlatması gereken kavrama doğru bir kayma olduğunda doğaüstü başlar. Metamorfozlar da madde ve ruh ayrılığının bozulmasıyla oluşur. Tekrar belirtelim, *Binbir Gece Masalları*'nın görünürde kalıplaşmış imgeleriyle, on dokuzuncu yüzyıl yazarlarının daha "kişisel" imgeleri arasında bir kopukluk yoktur. Gautier kendisinin taşa dönüşmesini betimlerken aynı ilişkiyi korumaktadır: "Gerçekte, el ve ayak uçlarımın taşlaşmaya başladığını, Tuileries'deki Dafne heykeli gibi, kalçalarıma kadar beni saran mermeri hissediyordum; bedenimin yarısı heykeldi, tıpkı *Binbir Gece Masalları*'ndaki büyülenmiş prensler gibi" (s. 208). Aynı masalda anlatıcı bir fil başına sahip olur; daha sonra onun ot-adama dönüştüğü görülür: "Bu, ot-adamı çok zorluyor gibiydi, adam ufalıp parçalanıyor, kâğıt gibi düzleşiyor, rengini kaybediyor ve anlaşılmaz inleme sesleri çıkarıyordu; sonunda insan biçiminden çıktı ve bir tekesakalı otu gibi parkenin üzerinde yuvarlandı" (s. 212).

Aurélia'da da benzer metamorfozlar gözlemlenir. Orada bir kadın "bir gülhatminin sapına doladı çıplak kolunu, sonra aydınlık bir ışığın altında büyümeye başladı, sonunda yavaş yavaş bahçe kadının biçimine bürünmeye başladı, çiçeklikler ve ağaçlar elbisesinin gül desenleri ve fistolarına dönüşüyordu" (s. 268). Başka yerde de canavarlar yadırgatıcı biçimlerinden kurtulmak, kadın ve erkek kılığına bürünmek için mücadeleye girişiyorlardı; "ötekiler, dönüşümleri sırasında, yaban hayvanı, balık ve kuş kılığına bürünüyorlardı" (s. 272).

İki izleğin, metamorfoz ve pandeterminizmin, ortak paydasının madde ve ruh arasındaki sınırın kırılması (yani gün ışığına çıkarılması) olduğu söylenebilir. Öyleyse bu ilk bağlamda toplanan tüm izleklerin ortaya çıkış ilkesine ilişkin bir varsayım ileri sürmeye hakkımız var demektir: *Ruhtan maddeye geçiş artık olanaklıdır.*

İncelediğimiz metinlerde bu ilkenin doğrudan gözlemlendiği sayfalar bulabiliriz. Nerval şöyle yazar: "Bulunduğum noktadan rehberimi izleyerek, birleşmiş çatılarıyla tuhaf bir görünüm sunan

şu yüksek yerleşimlerden birine indim. Farklı çağlardan yapıların üst üste gelmiş katmanlarına ayaklarım batıp çıkıyor gibiydi" (s. 264). Bir çağdan ötekine zihinsel geçiş burada fiziksel bir geçişe dönüşmüştür. Adlar nesnelerle karışmaz. Gautier'de de böyledir. Biri şu tümceyi söyler: "Gülmekten ölünecek gün bugündür!" Elle tutulabilir bir gerçekliğe dönüşme olasılığı vardır: "Neşeli çılgınlık doruk noktaya varmıştı, nöbet gelmiş gibi iç çekmeler, gevelemeyle karışık yutkunma seslerinden başka bir şey duyulmuyordu. Gülme tınısı kaybolmuş, hırlamaya dönüşmüştü, zevk yerini kasılmaya bırakmıştı; Daucus-Carota'nın nakaratı gerçekleşecek gibiydi" (s. 202).

Düşünceyle algı arasındaki geçiş kolaydır. *Aurélia*'nın anlatıcısı şu sözleri duyar: "Geçmişimizle geleceğimiz iç içe. Biz soyumuzun içinde yaşıyoruz, soyumuz da bizim içimizde. Bu *düşünceyi* çok geçmeden *duyumsamaya* başladım, sanki odanın duvarları sonsuza açılıyordu, sanki kadın ve erkekten oluşmuş sonu gelmez bir zincir vardı ve ben o zincirin içindeydim, zincir de benim içimde" (s. 262, altını ben çizdim). Kısa süre içinde düşünce duyumsanmaya başlar. İşte bunun tersi, duyumsamanın düşünceye dönüştüğü bir örnek: "İnmekte ya da tırmanmakta zorlandığın o sayısız merdiven, senin düşüncelerini baskı altına alan eski yanılsamalarının bağlarıydı..." (s. 309).

Benzer biçimde, özellikle on dokuzuncu yüzyılda, deliliğin ilk özelliği olarak madde ile ruh arasındaki sınırların yıkılmasını gözlemlemek çok ilginç. Genelde psikiyatrlar, "normal" insanın birçok referans çerçevesine sahip olduğunu ve her olayı bunlardan yalnızca birisine bağladıklarını öne sürerlerdi. Buna göre psikozlu insan, tam tersi yönde, bu değişik çerçeveleri birbirinden ayırt edemeyecek ve algılanan gerçek ile düşsel olanı birbirine karıştıracaktı. "Şizofrenlerin gerçeklikle düşselin alanlarını birbirinden ayırma yeteneği zayıflamıştır. Tek bir alanın, referans çerçevesinin ya da söylem evreninin içinde kalmak durumunda olan ve normal denilen zekânın tersine, şizofrenlerin zekâsı tek bir referans noktasının koşullarına uymaz" (Angyal, alıntılayan Kasanin, s. 119).

Aynı şekilde, uyuşturucu deneyiminin temelinde de sınırların silinmesi yer alır. Betimlemesinin başında şöyle yazar Watts: "Boş inançların en büyüğü bedenle ruh arasındaki ayrımdadır" (s. 3). Aynı özelliği, ilginç bir biçimde süt çocuğunda da buluruz; Piaget'ye göre, "gelişiminin başlangıcında çocuk psişik dünyayla fiziksel dünya arasında ayrım yapmaz" (*Naissance de l'intelligence chez l'enfant* – Çocuklarda Zekânın Doğuşu). Çocukluk dünyasını bu şekilde tanımlamak kuşkusuz, iki ayrı dünya tanımlayan yetişkinlere özgü bakış açısının boyunduruğu altındadır; biçim verilmek istenen aslında büyükler dünyasının küçüklere uygulanmış halidir. İşte fantastik edebiyatta olan da budur: Maddeyle ruh arasındaki sınır, örneğin mitik düşünce biçiminde olduğu gibi bilinmez değildir; bu sınırın varlığıdır ki, sürekli çiğnenmesi için bir bahane oluşturur. Gautier şöyle yazıyordu: "Bedenimi hissetmez olmuştum; maddeyle ruh arasındaki bağlar çözülmüştü" (s. 204).

Fantastiğin, saptadığımız izlekler bütününe getirdiği tüm çarpıtmaların temelinde bulunan bu koşulun hemen ortaya çıkan bazı sonuçları vardır. Örneğin, metamorfoz fenomenini bu bağlamda genelleştirerek bir kişinin kolaylıkla çoğalabileceği söylenebilir. Hepimiz kendimizi *sanki* aynı anda birkaç kişiymiş *gibi* hissederiz: Burada izlenim *fiziksel* gerçeklik düzleminde ortaya çıkacaktır. *Aurélia*'da tanrıça anlatıcıya şöyle seslenir: "Ben Marie'yle aynı kişiyim, annenle aynı kişiyim, her zaman sevdiklerinle aynı kişiyim" (s. 299). Bir başka yerde Nerval şöyle yazar: "Korkunç bir düşünce geldi aklıma: 'İnsan çifttir,' dedim kendi kendime. 'İçimde iki kişiyi hissediyorum,', demişti bir kilise başrahibi. ... Herkesin içinde bir izleyici bir de oyuncu, bir konuşan, bir de yanıtlayan vardır" (s. 277). Kişilik çoğalması, harfi harfine, maddeyle ruh arasındaki olası geçişin doğrudan bir sonucudur: Akılda birçok kişilik aynı anda vardır ve fiziksel olarak onlara dönüşülür.

Aynı ilkenin daha geniş boyutlu bir başka sonucu da, özneyle nesne arasındaki sınırın silinmesidir. Akılcı yaklaşım insanı başka insanlarla ya da kendi dışında kalan, nesne konumundaki varlık-

larla ilişkiye giren bir özne olarak sunar. Fantastik edebiyat bu keskin ayrımı sarsar. Bir müzik dinlenmektedir ama ne gözle görünür, kulakla duyulur bir müzik aleti vardır, ne de dinleyici. Gautier şöyle yazar: "Notalar öyle büyük bir güçle titreşiyorlardı ki göğsüme birer ışık oku gibi saplanıyorlardı; çok geçmeden çalınan ezgi içimden yükseliyor gibi oldu"; Weber'in ruhu içime girmişti" (s. 203). Aynı şekilde Nerval'de: "Bir şiltenin üzerine uzanmış, askerlerin benim gibi tutuklanmış bir yabancıdan söz ettiklerini duyuyordum, adamın sesi odada çınlamıştı. Tuhaf bir titreşimle o ses göğsümde çınlıyor gibiydi" (s. 258).

Bir nesneye bakılmaktadır; ancak biçim ve renkleriyle o nesne ile bakan kişi arasında sınır kalmamaktadır. Yine Gautier'den bir örnek: "Tuhaf bir mucizeyle, birkaç dakika dikkatle baktıktan sonra o nesneyle bir oluyor, ona dönüşüyordum."

İki kişinin birbirini anlaması için konuşmalarına gerek yoktur: Her biri karşısındakine dönüşebilir ve onun ne düşündüğünü anlayabilir. *Aurélia*'nın anlatıcısı dayısıyla karşılaştığında bunu deneyimler. "Beni yakınına oturttu ve bir tür iletişim başladı aramızda; sesini duyduğum söylenemezdi; ancak düşüncem bir noktada yoğunlaştığında hemen ardından bir açıklık beliriyordu aklımda" (s. 261). Ya da: "Rehberime hiçbir şey sormaksızın, bu yükseklik ve derinliklerin dağın ilk sakinlerinin sığınağı olduğunu sezgimle anlıyordum" (s. 265). Özne nesnesinden ayrı olmadığına göre, doğrudan gerçekleşmektedir iletişim ve tüm dünya genelleşmiş bir iletişim ağı içindedir. İşte bu inancı Nerval şöyle dile getirir:

"Bu düşünce beni, tüm insanlar arasında, dünyanın o ilk uyumlu halini yeniden oluşturmak için geniş bir dayanışma olduğu düşüncesine götürdü; buna göre iletişim olguları yıldızların manyetik gücüyle gerçekleşiyor, kesintisiz bir zincir bu genel iletişime katılan zekâ etkinliklerini birbirine bağlıyor, ve birbirine mıknatıs gibi yapışan şarkılar, danslar, bakışlar aynı yönelimi dile getiriyordu" (s. 303).

Fantastik edebiyatın bu değişmez izleğinin çocuk dünyasının (ya da gördüğümüz gibi, onun yetişkin dünyasındaki benzerinin)

özelliklerinden biriyle yakınlığına dikkat edelim. Piaget şöyle yazar: "Zihin gelişiminin en başında benlik ile dış dünya arasında hiçbir ayrımlaşma yoktur" (*Six études* – Altı Çalışma, s. 20). Uyuşturucu dünyasıyla ilgili olarak da böyledir. "Organizma ve onu çevreleyen dünya tek ve bütüncül bir eylem şeması oluşturur, bu şemada ne özne ne nesne, ne eyleme aracılık eden ne de eylemi yaşayan vardır" (Watts, s. 62). Ya da: "Dünyanın aynı zamanda başımın içinde ve dışında olduğunu hissetmeye başlıyorum... Dünyaya bakmıyorum, kendimi dünyanın karşısına koymuyorum; onu kesintisiz bir süreç olarak tanıyorum, bu süreç onu bana dönüştürüyor" (s. 29). Son olarak, psikozlularda da aynı şeyi görüyoruz. Goldstein şöyle yazıyor: "Normal bir insandan farklı olarak, bir psikozlu, nesneyi kendi bedeninden ayrı ve kendi düzeni olan bir dünyanın parçası olarak görmez" (alıntılayan Kasanin, s. 23)."Benlik ve dünya arasındaki normal sınırlar kaybolur, bunların yerine bir tür kozmik füzyon vardır..." (s. 40). Bu benzerlikleri daha ileride yorumlamaya çalışacağız.

Fiziksel dünyayla ruhsal dünya iç içe geçmiştir; böylece temel kategoriler değişime uğrar. Bu tür fantastik metinlerde betimlendiği biçimiyle, doğaüstüne ait zaman ve uzam gündelik yaşamın zaman ve uzamı değildir. Burada zaman durmuş gibidir, olanaklı gibi duranın çok ötesine yayılır. *Aurélia*'nın anlatıcısı için böyledir: "Dünyanın yeni sahiplerini tanımak istemeyenler arasında tam bir devrim oldu. Dünyayı kana bulayan bu mücadeleler kim bilir kaç bin yıl sürdü" (s. 272). Zaman *Club des hachichins*'in de temel izleklerinden birisidir. Anlatıcının acelesi vardır ama hareketleri inanılmaz derecede ağırdır. "Büyük zorlukla ayağa kalktım ve salonun kapısına yöneldim, kapıya ulaşmam uzun bir süre aldı, bilinmez bir güç her üç adımda bir beni geri çekiyordu. Hesabıma göre o yolu katetmek için on yıl gerekti" (s. 207). Sonra bir merdivenden iner, ama basamaklar bitmeyecek gibidir. "Kıyamet gününün ertesi son basamağa ulaştım," der ve geldiğinde, "Hesabıma göre bin yıl sürdü" (s. 208-9). Saat on birde gelmesi gerekmektedir ama bir süre sonra ona şöyle denir: "Asla on birde gele-

meyeceksin, sen gideli bin beş yüz yıl oluyor" (s. 210). Öykünün dokuzuncu bölümü zamanın gömülmesi sahnesini anlatır, "Zamanölçerlere İnanmayın" başlığını taşır. Anlatıcıya şu açıklama yapılır: "Zaman öldü, bundan böyle ne yıl, ne ay, ne saat olacak. Zaman öldü, haydi cenaze alayına katılalım... – Yüce Tanrım! diye bağırdım aklıma bir fikir gelmişti, zaman yoksa saat on bir ne zaman olur?.." (s. 211). Zamanın "durmuş" izlenimi verdiği uyuşturucu deneyiminde ve geçmişle gelecek düşüncesi olmayan ve sonsuz bir şimdiki zamanda yaşayan psikozlu için bir kez daha aynı metamorfoz söz konusudur.

Uzam da aynı şekilde dönüşüme uğramaktadır. İşte *Club des Hachichins*'den bazı örnekler. Bir merdiven betimlemesi: "İki ucu gölge içinde boğulmuş merdiven gökle cehenneme, iki uçuruma uzanıyor gibiydi; başımı kaldırırken inanılmaz bir açıyla, üst üste binmiş sayısız merdiven sahanlığı, sanki Lylacq kulesinin tepesine ulaştıracak rampalar görüyordum; başımı eğdiğimde kat kat uçurumlar, döne döne inen hortumlar, halka halka göz kamaşmaları," (s. 208). Bir avlu betimlemesi: "Avlu Champs-de-Mars'ın boyutuna ulaşmıştı ve birkaç saat içinde Roma ve Babil'e yaraşacak dev gibi anıtlarla çevrelenmişti bir dantel gibi" (s. 209).

Burada bir yapıtın ya da izleğin bütünsel bir betimlemesini yapmaya çalışmıyoruz; örneğin Nerval'de uzam tek başına çok kapsamlı bir inceleme gerektirir. Bizim için önemli olan, doğaüstü olayların meydana geldiği dünyanın temel özelliklerini belirlemek.

Özetleyelim. Ortaya koyduğumuz ilke madde ve ruh arasındaki sınırın sorgulanmasıyla ilgili. Bu ilke birçok temel izleğin oluşmasında etkilidir: özel bir nedensellik, pandeterminizm; çoğul kişilik; özneyle nesne arasındaki sınırın bozulması; son olarak da, zaman ve uzamın dönüşmesi. Bu liste bütünü kapsayacak nitelikte değildir ama fantastik izleklerin birinci alanının temel öğelerini kapsadığı söylenebilir. Bu izleklere, daha sonra belirteceğimiz nedenlerle, "ben" izlekleri adını verdik. Bu inceleme sırasında bir yandan burada topladığımız fantastik izlekler arasındaki benzerli-

ği, öte yandan da uyuşturucu kullanan, psikotik ya da küçük çocuk dünyasını betimlemekte kullanılan kategorilerle benzerlikleri saptadık. Böylece Piaget'nin bir saptaması bizim konumuzla tamı tamına örtüşüyor: "Yaşamın ilk iki yılı boyunca gerçekleşen zekâ gelişimini dört temel süreç belirler: Bunlar nesne ve uzam, nedensellik ve zaman kategorilerinin oluşturulmasıdır" (*Six études*, s. 20).

Bu izleklerin insan ve dünya arasındaki ilişkinin oluşturulmasında da temel izlekler olduğu belirtilebilir; Freudcu deyişle *algılama-bilinç* sistemi içindeyiz. Bu, göreli olarak durağan bir ilişkidir, çünkü özel eylemlerden çok, bir duruş, bir konum içerir; dünyayla etkileşimden çok dünyanın algılanışı söz konusudur. Burada algılama terimi önemli: Bu izlek alanına bağlanan yapıtlar sürekli olarak bu sorunsalı ortaya çıkarırlar, özellikle de görme duyusuyla ilgili olarak ("Beş duyu aslında tektir, görmedir," diyordu Louis Lambert): Böylece bütün bu izlekler "bakışın izlekleri" diye de anılabilir.

Bakış. Bu terim fazla soyut düşüncelerden hemen kurtulmamızı ve bir süredir kenarda bıraktığımız fantastik öykülere dönmemizi sağlayacak. Sıraladığımız izleklerle bakış arasındaki ilişkiyi Hoffmann'ın *Prenses Brambilla*'sında doğrulamak kolay olacak. Bu fantastik öykünün izleği kişilik bölünmesidir, daha genel bir deyişle hayalle gerçek, ruhla madde arasındaki oyundur. Her doğaüstü öğenin ortaya çıkışına, bakışla ilgili bir öğenin koşut biçimde ortaya çıkışı eşlik etmektedir bilinçli olarak. Özellikle masalsı evrene girmeyi sağlayan gözlük ve ayna. Örneğin şarlatan Celionati prensesin orada bulunduğunu açıkladıktan sonra kalabalığa şöyle seslenir: "Şurada önünüzden geçecek olsa tanıyabilir misiniz prenses Brambilla'yı? Hayır tanıyamazsınız, eğer ünlü Hintli sihirbaz Ruffiamonte'nin yaptığı gözlüklerden yoksa tanıyamazsınız onu. ... Ve şarlatan bir kutuyu açtı, içinden çok sayıda kocaman gözlük çıkardı" (cilt III, s. 19). Ancak gözlük masalsılığa ulaştırabilecektir.

Ayna için de aynı şey geçerlidir, Pierre Mabille yerinde bir saptamayla aynanın (fr. *miroir*) hem "olağanüstü" olanla, hem de bakışla (fr. *se mirer*: kendine bakmak) ilişkisini belirtmiştir. Kişilerin doğaüstüne doğru attıkları her somut adımda ayna vardır (hemen hemen tüm fantastik metinlerde bulunur bu ilişki). "Birdenbire iki sevgili, prens Cornelio Chiapperi ve prenses Brambilla derin uyuşukluktan silkinerek uyandılar ve havuzun kenarında durarak saydam sularda ısrarla birbirlerine baktılar. Ama bu aynada birbirlerini görür görmez sonunda kim olduklarını anladılar..." (s. 131). Gerçek zenginliğe, gerçek mutluluğa (ve bunlar masalsı dünyadadır) kendini aynada görmeyi başaranlar ulaşabilir ancak: "Bizim gibi birbirine bakabilen ve birbirini tanıyabilenler, Urdar çeşmesinin sihirli ve parlak aynasında tüm yaşamlarını ve varlıklarını görebilenler zengin ve mutlu olabilir" (s. 136-7). Giglio ancak gözlükler sayesinde prenses Brambilla'yı tanıyabilir ve ayna sayesinde ikisi olağanüstü bir yaşam sürmeye başlayabilirler.

Olağanüstüyle çelişen "akıl", aynayı da yadsır. "Birçok düşünür suyun yansısına bakmayı kesinlikle reddetmiştir, çünkü dünyayı ve kendini böyle tersten görmek baş döndürücü olabilirdi" (s. 55). Ya da: "Bu aynada tüm doğayı ve kendi imgelerini gören çok sayıda izleyici ayağa kalkarken acı ve öfkeyle haykırıyordu. Dünyayı ve kendini tersinden görmenin aklın, insan değerinin, öylesine uzun ve güç bir deneyimden sonra edinilen bilgeliğin karşıtı olduğunu söylüyorlardı" (s. 88). "Akıl", dünyaya değil de dünyanın imgesine, içi boşaltılmış bir maddeye, kısaca çelişmezlik yasasıyla çelişmeye karşı çıkıyordu.

Hoffmann'da bakışın değil de, gözlük ve ayna gibi dolaylı, çarpıtılmış, değiştirilmiş bakış simgelerinin masalsılıkla ilgili olduğunu söylemek daha doğru. İki tür görüş arasındaki karşıtlığı ve olağanüstüyle olan ilişkiyi Giglio ortaya koyar. Celionati "müzmin ikilik"ten ıstırap çektiğini açıkladığında, Giglio bu deyimi "alegorik" olduğu için reddeder ve durumunu şöyle tanımlar: "Çok erken gözlük takmış olduğum için bir göz rahatsızlığından ıstırap çekiyorum" (s. 123). Gözlük camlarının gerisinden bak-

mak başka bir dünyayı keşfetmesini sağlar ve normal görüntüyü saptırır; buradaki belirsizlik aynanın doğurduğu belirsizliğe benzer: "Gözlerimdeki rahatsızlık nedir bilmiyorum, çoğunlukla her şeyi tersten görüyorum" (s. 123). Saf ve basit vizyon bize dümdüz, gizemsiz bir dünya sunar. Dolaylı vizyon olağanüstüye giden tek yoldur. Ama vizyonun aşılması, bakışın öteyi görmesi bakışın bir simgesi, bakışa sunulan en yüce övgü değil midir? Gözlük ve ayna, işlevsel, saydam, geçirgen olmayan, gözü uzamdaki bir noktayla buluşturmaktan farklı bir görev üstlenen bir bakışın imgesi olur. Gözlük ve ayna maddesel ya da geçirgen olmayan bakışın özüdür bir bakıma. Kaldı ki "vizyoner" sözcüğünde de aynı anlamlı karmaşıklık vardır: Vizyoner gören ve görmeyendir, vizyonun hem en yüksek derecesine hem de olumsuz değerine sahiptir. Bu nedenle Hoffmann gözleri vurgulamak isterken onları aynayla özdeşleştirir: "Gözleri [güçlü bir perinin gözleri] her tür aşk çılgınlığının yansıdığı, tanındığı ve zevkle hayran olunduğu aynadır" (s. 75).

Prenses Brambilla Hoffmann'ın ana izleği bakış olan tek masalı değildir; yapıtları mikroskop, dürbün, takma ya da hakiki gözlerle dolar taşar. Zaten Hoffmann bizim izlek alanımızın bakışla ilişkisini kuran tek yazar da değil. Böyle bir koşutluk kurmaya çalışırken dikkatli olmak gerekir: "bakış", "vizyon", "ayna", vb. sözcüklerin bir metinde ortaya çıkması illa ki "bakış izleği"nin bir versiyonuyla karşı karşıya olduğumuz anlamına gelmez. Böyle bir girişim edebi söylemin her en küçük birimine tek ve kesin bir anlam yüklemek olurdu – buna kesinlikle karşıyız.

En azından Hoffmann'da "bakış izleği"yle (bizim çalışmamızdaki anlamıyla), metinde saptandığı biçimiyle "bakış imgeleri" arasında bir örtüşme var; bu açıdan Hoffmann'ın yapıtı anlamlı.

Bir şey daha görüyoruz; bu birinci izlek alanı benimsenen bakış açısına göre birçok yönden tanımlanabilir. Herhangi bir seçim yapmadan ya da bu yaklaşımları belirlemeden önce bir başka izleksel alanı gözden geçirmek zorundayız.

"Sen" İzlekleri

Louis Lambert*'den bir sayfa. – Saf ve yoğun cinsel istek. – Şeytan ve libido. – Din, bekâret ve anne. – Ensest. – Eşcinsellik. – Çoklu aşk. – Zevki kamçılayan ya da kamçılamayan zalimlik. – Ölüm: istekle yakınlığı ve eşdeğerliği. – Ölüseverlik ve vampirler. – Doğaüstü ve ideal aşk. – Öteki ve bilinçaltı.*

Balzac'ın romanı *Louis Lambert*, "ben" izlekleri diye adlandırdığımız alanın en ileri noktasını oluşturur. Louis Lambert, *Aurélia*'nın anlatıcısı gibi, incelememizden çıkardığımız tüm ilkeleri içinde barındıran bir kişidir. Lambert düşünceler dünyasında yaşar ancak düşünceler onun için duyumsanabilir olmuştur; tıpkı başkalarının bilinmeyen bir adayı keşfetmesi gibi görünmezi keşfeder.

Önceki izlek alanına ait metinlerin hiçbirinde karşımıza çıkmayan bir olay meydana gelir. Louis Lambert evlenmeye karar verir. Bir hülyaya, bir anı ya da hayale değil, gerçek bir kadına âşık olmuştur; o zamana kadar yalnızca görünmezi algılayan duyuları için fiziksel zevklerin dünyası açılmaya başlar yavaş yavaş. Lambert buna inanmakta güçlük çeker: "Ne! O denli saf, o denli derin duygularımız binlercesini düşlediğim o tatlı okşamalarla somutlaşacak. O minik ayağın benim için çıplak kalacak, sen tümüyle bana ait olacaksın!" diye yazar nişanlısına (s. 436). Ve anlatıcı bu baş döndürücü dönüşümü şöyle özetler: "Tesadüfen elde kalan mektuplar onun içinde yaşadığı saf idealizmden en sivri şehvete geçişini açıkça göstermektedir" (s. 441). Tenin bilgisi ruhun bilgisine eklenecektir.

Ansızın bir talihsizlik olur. Evlenmesine bir gün kala Louis Lambert çıldırır. Önce bir katalepsi* durumuna, ardından iktidarsızlık korkusundan kaynaklandığı belli, derin bir melankoliye yakalanır. Doktorlar iyileşemez olduğunu bildirirler ve bir kır evine kapatılan Lambert, konuşmadan, hareket etmeden ve kısacık aydınlanma anlarıyla geçen birkaç yılın sonunda ölür. Neden olmuştur bu trajik gelişme? Arkadaşı olan anlatıcı birçok açıklama ileri sürer: "O en büyük fiziksel zevk beklentisi, bedenin bekâretiyle ve ruhun gücüyle daha da vahimleşmiş ve bu nedenleri kadar sonuçlarının da iyi anlaşılamadığı krizi belirleyen etken olmuştu" (s. 440-1). Ama bu fiziksel ya da psişik nedenlerin ötesinde, neredeyse "resmi" diye nitelendirilecek bir neden var. "Belki de evliliğin zevklerini iç duyularının mükemmelleşmesine ve tinsel dünyalara açılmasına bir engel olarak görmüştü" (s. 443). Böylece iç duyularla dış duyuların doyuma ulaşması arasında bir seçim yapma zorunluluğu vardır; hepsinin birden doyurulmasına çalışmak o resmi skandala, delirmeye yol açar.

Daha da ileri giderek, resmi skandalın, yapıtta tam anlamıyla edebi açıdan bir kural ihlaliyle başa baş gittiğini söyleyebiliriz: Birbiriyle uyuşmayan iki izlek aynı metinde yan yana geliyor. Bu uyuşmazlıktan yola çıkarak iki izlek alanı arasına bir ayrım getirebiliriz: İlki, *ben* izlekleri diye adlandırdığımız alan, ve diğeri, şimdilik içinde cinselliği bulduğumuz ve "*sen* izlekleri" diye adlandırdığımız ikinci alan. Gautier aynı uyuşmazlığı *Le Club des hachichins*'de saptamıştır: "O hazza maddesel hiçbir şey karışmıyordu; dünyevi hiçbir arzu onun saflığını bozmuyordu. Zaten aşkın kendisi bunu çoğaltamazdı, haşhaşçı Romeo Jülyet'i unuturdu. ... Şunu belirtmeliyim, söz konusu olan Verona'nın en güzel kızı olsa, bir haşhaşçı için parmağını kımıldatmaya değmezdi" (s. 205).

Ben izlekleri alanına giren yapıtlarda asla karşımıza çıkmayacak bir izlek var ve başka fantastik metinlerde ısrarla ortaya çıkıyor. Bu izleğin varlığı ya da yokluğu fantastik edebiyatın içinde,

* Dış dünyayı duyma ve istediğini yapma iradesinin kaybı. (ç.n.)

her biri önemli sayıda izleksel öğe kapsayan iki alan saptamamızı sağlayacak biçimsel bir ölçüt sunuyor.

Louis Lambert ve *le Club des hachichins* öncelikle *ben* izlekleri sunan yapıtlardır ve yeni bir izlek olan *cinsellik* izleğini dışarıdan tanımlarlar. Şimdi ikinci alana ait yapıtları incelersek, cinsellik izleğinin bu alan içinde oluşan dallarını gözlemleyebiliriz. Cinsel istek bu alanda umulmadık bir güce ulaşabilir: Diğerleri gibi bir deneyim değil, yaşamdaki en temel şeydir. *La Morte amoureuse*'ün rahibi tanık Romuald: "Görünüşte en hafifinden bir hata yaparak, bir kez bir kadına gözlerimi çevirdim çevirmesine, ama yıllarca çarpıntısıyla perişan oldum, yaşamım sonsuza dek altüst oldu" (s. 94). Ya da: "Asla bir kadına bakmayın, yürürken gözünüz yerden ayrılmasın çünkü ne kadar sakin ve yeminli de olsanız, sonsuzluğu kaybetmeniz için bir dakika yeter de artar bile" (s. 117).

Burada cinsel arzunun kahraman üzerinde özel bir etkisi vardır. Arzunun şiddetiyle ilgili betimlemelerinden dolayı güncelliğini koruyan Lewis'in *The Monk*'u (Keşiş) bu konuyla ilgili en iyi örneklerden biridir. Keşiş Ambrosio önce Mathilde'e ilgi duyar. "Kız kolunu kaldırdı ve kendine vuruyormuş gibi bir hareket yaptı. Keşişin gözleri dehşet içinde silahın hareketini izledi. Önü açık giysisinden yarı yarıya çıplak göğsü görünüyordu. Namlunun ucu sol göğsüne dayanmıştı, Tanrım, ne göğüs! Göğsü aydınlatan dolunayın ışığı rahibin o göz kamaştırıcı parlaklığı izlemesini sağlıyordu. Gözleri doymak bilmez bir açlıkla o güzel yuvarlaklığın üzerinde dolaştı. O ana kadar hiç bilmediği bir duyumsayış yüreğini iç daralmasıyla şehvet karışımı bir duyguyla doldurdu. Kol ve bacaklarını kıpır kıpır kaynayan bir ateş sarıverdi, dizginlenemez binlerce istek düşgücünü coşturdu. – Durun! diye bağırdı kendini kaybetmişçesine. Artık dayanamıyorum" (s. 76).

Daha sonra Ambrosio'nun arzusunun şiddeti değilse de nesnesi değişime uğrar. Antonia'nın yıkanmaya hazırlandığı sırada keşişin sihirli bir aynadan onu incelediği sahne bunun bir kanıtıdır;

bir kez daha "arzuları çılgınlığa dönmüştü" (s. 227). Ve yine Antonia'nın ucuz kurtulduğu tacizde, "Yüreği ağzına gelmiş gümbür gümbür atıyor, bir yandan da az sonra avı olacak bu güzel biçimleri gözleriyle yutuyordu" (s. 249). "Onu delirtecek gibi bir coşku ve hızlı bir istek duydu" (s. 250), vb. Burada şiddeti açısından benzeri olmayan bir deneyim söz konusudur.

Bundan sonra doğaüstüyle olan ilişkiyle karşılaşmak şaşırtıcı olmayacak; doğaüstünün hep sınırlarda bir deneyim, uçların deneyimi olarak ortaya çıktığını biliyoruz. Cinsel eğilim gibi arzu da doğaüstü dünyanın en sık karşılaşılan figürlerinden bazılarında, özellikle şeytan figüründe karşımıza çıkar. Basitleştirerek denilebilir ki, şeytan *libido*'yu dile getirmekte kullanılan bir başka sözcüktür. *The Monk*'taki çekici Mathilde sonradan öğreneceğimize göre Lucifer'in hizmetkârı, "ikincil nitelikli, ancak kurnaz bir ruhtur". *Âşık Şeytan*'da şeytan ve kadının cinsel kimliğine ilişkin, daha doğrusu cinsel arzuyla ilgili hiç de karmaşık olmayan bir örnek bulunmaktadır. Cazotte'da şeytan Alvare'ın ebedi ruhunu ele geçirmeye çalışmaz: Tıpkı bir kadın gibi ona burada, yeryüzünde sahip olmakla yetinir. Okuyucunun çözmesi gereken karmaşıklık büyük ölçüde Biondetta'nın davranışının tıpkı âşık bir kadınınki gibi olmasından kaynaklanır. Şu tümceyi alalım: "Yaygın bir kanıya göre, bir şeytan elçisi Napoli Kralının nöbetçilerinin elinden bir kaptanı kaçırmış ve Venedik'e götürmüş" (s. 223). Doğaüstü bir olguyu anlatmaktan uzak, hatta kadına yakışan şeytan elçisi sözcüğünün geçtiği bu olay sanki dünyada olup biten bir şey gibi gelmiyor mu kulağa? Son bölümde Cazotte bunu doğruluyor: "İyi niyetli görünüşle baştan çıkan bir beyefendinin başına gelebilecek olan, bir kurbanın da başına gelebilir" (s. 287). Şık çevrelere uygun basit bir serüven ile şeytanın Alvare'le yaşadıkları arasında ayrım yoktur; şeytan, bir arzu nesnesi sıfatıyla kadındır.

Saragossa'da Bulunan Elyazması'nda farklı bir durum yoktur. Zibeddé, Alphonse'u baştan çıkarmaya çalışırken, Alphonse güzel kuzininin alnında boynuzlar çıktığını görür gibi olur. Thibaud de la Jacquière'in Orlandine'e sahip olması ve "insanların en mutlu-

su" olması gerekmektedir (s. 172); ancak arzunun doruğunda Orlandine Belzebuth'a dönüşür. Öykünün içinde yer alan başka bir öyküde de saydam bir simge olan, şeytanın şekerlemelerine rastlarız, şeytanda cinsel istek uyandıran bu şekerlemeler kurbana bolca sunulur. "Zorilla şekerleme kâsemi buldu, iki tanesini yedi, bir tane de kız kardeşine ikram etti. Çok geçmeden gördüğümü sandığım şey belli bir gerçekliğe büründü: İki kız kardeş içten gelen bir duygunun etkisi altına giriyor ve ne olduğunu anlamadan kendilerini bu duyguya bırakıyorlardı. ... Anneleri içeri girdi. ... Bakışlarını benimkilerden kaçırarak meşhum şekerliğe çevirdi, içinden bir iki şeker aldı ve gitti. Az sonra geri döndü, beni biraz daha okşadı, bana "oğlum" dedi ve kollarına aldı. Beni güçlükle bıraktı. Duyularımın bulanmasıyla kendimden geçer gibi oldum: Damarlarımda ateş akıyordu, sanki çevredeki nesneleri seçmekte güçlük çekiyordum, bakışlarımı sanki bir bulut örtüyordu. Terasa yöneldim, genç kızların kapısı aralıktı, içeri girmeden edemedim; onların duyularının bulanıklığı benimkinden daha yoğundu, korkuttu beni. Onların kollarından kurtulmak istedim, gücüm yoktu. Anneleri içeri girdi, ağzından kınama sözcükleri döküldü, ama az sonra bir şey diyemez oldu" (s. 253-4). Kaldı ki şeker kâsesi boşaldıktan sonra da duyuların coşması sürecektir; şeytanın işi istek uyandırmaktır ve sonrasında bunu engelleyecek hiçbir şey yoktur.

La Morte amoureuse'deki sert rahip Sérapion bu izleksel çerçeveyi daha da ileri götürecektir: Kibar fahişe Clarimonde'un işi "Belzébuth'un ete kemiğe bürünmüş" halinden başka bir şey değildir" (s. 102). Aynı zamanda rahibin kişiliği karşıtlığın öteki ucunu oluşturur: Tanrı ya da Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcileri, din hizmetkârlarıdır. Romuald'ın yeni durumuyla ilgili tanımı da böyledir zaten: "Rahip olmak! yani bakir olmak, âşık olmamak, karşı cinsten, yaştan baştan haberi olmamak..." (s. 87). Clarimonde başdüşmanının kim olduğunu bilir: "Ah Tanrı'yı nasıl da kıskanıyorum, o çok sevdiğin, hatta benden de çok sevdiğin Tanrı'yı!" (s. 105).

Lewis'in romanının başında Ambrosio kişiliğinde ortaya çıkan ideal keşiş, cinselliğin yokluğu demektir. "Bakirlik yeminine öy-

le bağlı ki, kadınla erkeğin farkını görmekten acizdir" (s. 29).

Âşık Şeytan'ın kahramanı Alvare de aynı karşıtlığın bilinciyle yaşar ve şeytanla konuşarak günaha girdiğini sanınca kadınlara sırt çevirmeye ve keşiş olmaya karar verir: "Dinselliği ele alalım. Latif cins, size sırt çevirmem gerek..." (s. 276-7). Şehveti olumlamak, dinselliği yadsımaktır; bu nedenle keyfine pek düşkün olan halife Vathek kutsallığa karşı gelmekten hoşlanmaktadır.

Aynı karşıtlık *Elyazması*'nda da vardır. İki kız kardeşi Alphonse'la beraber olmaktan alıkoyan şey genç adamın taşıdığı madalyondur: "Bu annemin bana verdiği bir takıdır, her zaman üstümde taşıyacağıma söz verdim, gerçek bir haç parçası var içinde" (s. 58); kızların yatağına girdiği gün Zibeddé madalyonun kurdelasını keser. Haç cinsel istekle uyuşmamaktadır.

Madalyon betimlemesi aynı karşıtlığa uyan bir başka öğe sunmaktadır: kadının karşıtı olarak anne. Alphonse'un kuzinlerinin bekâret kemerlerini çıkarmaları için annenin armağanı olan madalyonun devreden çıkmış olması gerekir. *La Morte amoureuse*' de şu tuhaf tümce yer alır: "Annemin göğsünde ne yaptığımı anımsamadığım gibi nasıl rahip olduğumu da anımsamıyorum" (s. 108). Annenin bedeniyle, yani kadın bedeninin cinselliğinin dışlanmasıyla rahiplik arasında bir tür denklik vardır.

Bu denklik *Âşık Şeytan*'da önemli bir yere sahiptir. Alvare'nin şeytan-kadın Biondetta'ya kendini teslim etmesini engelleyen güç esas olarak anne imgesidir – olay örgüsünün en önemli anlarında ortaya çıkan bir imgedir bu. İşte bu karşıtlığın hiçbir değişikliğe uğramaksızın ortaya çıktığı Alvare'nin rüyası: "Rüyamda annemi gördüğümü sanıyorum... Dar bir gösteri geçidindeymişiz, son derece güven içinde yürüyorum, ansızın bir el beni bir uçuruma itiyor, Biondetta'nın eli bu. Düşerken bir başka el beni tutuyor ve kendimi annemin kollarında buluyorum" (s. 190-1). Şeytan Alvare'yi şehvet uçurumuna iter, anne onu geri çeker. Ama Alvare sürekli Biondetta'nın çekiciliğine kapılmaktadır, düşüşü de uzak değildir. Bir gün Venedik sokaklarında gezinirken yağmura yakalanan Alvare bir kiliseye sığınır, heykellerden birine yaklaşır ve

heykelde annesini gördüğünü sanır. O zaman Biondetta'ya karşı içinde doğmakta olan aşkın ona annesini unutturduğunu anlar, genç kadını terk ederek anneye dönmeye karar verir: "Bir kez daha o şefkatli sığınağa dönelim" (s. 218).

Alvare annesinin korumasına giremeden şeytansı istek onu yakalar. Alvare'ın çöküşü tam olacaktır, yine de kesin bir düşüş sayılmaz; basit bir ilişki söz konusuymuş gibi doktor Quebracuernos ona doğru yolu gösterir: "Karşı cinsten biriyle meşru ilişkiler kurun, saygıdeğer anneniz seçiminizde söz sahibi olsun..." (s. 285). Bir kadınla ilişkinin şeytansı olmaması için anne tarafından izlenmesi ve onaylanması gerekir.

Kadına duyulan bu yoğun ama "normal" aşkın ötesinde fantastik edebiyat isteğin birçok dönüşümünü kapsar. Aralarından çoğu gerçek anlamda doğaüstünün değil de, toplumsal bir tekinsizlik türünün alanına girer. Bu konuda en sık rastlanan tür ensesttir. Perrault'da zalim babanın kızına âşık olduğu anlatılar (*Peau d'âne* – Eşek Derisi); *Binbir Gece Masalları*'nda kız kardeş erkek kardeş (*Histoire du premier calender*), anne oğul (*Histoire de Camaralzaman*) arasında aşklar bulunmaktadır. Ambrosio, öz kız kardeşi Antonia'ya âşık olur, annesini öldürdükten sonra kardeşinin ırzına geçer ve onu öldürür. *Vathek*'te yer alan Barkiarokh'la ilgili bölümde kahramanın kızına olan aşkı neredeyse gerçekleşmiştir.

Fantastik edebiyatın sıklıkla ele aldığı eşcinsellik aşkın bir başka türüdür. Yine *Vathek* örnek olarak gösterilebilir: Yalnızca halifenin öldürttüğü genç oğlanların ya da Gülşenruz'un betimlemelerinde değil, özellikle Alasi ve Firuz'un anlatıldığı, eşcinselliğin hafifletilerek sunulduğu bölümde bu konu yer alır. Prens Firuz aslında prenses Firuzkah'tır. O dönem edebiyatında sevilen kişinin cinsiyetiyle ilgili belirsizliklerin bilerek yer aldığı dikkat çeker (André Parreaux Beckford'u konu aldığı incelemesinde bunu gösteriyor). *Âşık Şeytan*'da Biondetto-Biondetta, *Vathek*'te Firuz-Firuzkah, *Le Moine*'da Rosario-Mathilde bunun örneğidir.

Bir başka istek türü de ikiden fazla kişinin yer aldığı ilişkilerdir; üçlü aşk bunun en yaygın biçimidir. Bu aşk türü doğu masallarında çok doğaldır: Örneğin üçüncü kalender kırk karısıyla sakin sakin yaşar (*Binbir Gece Masalları*). *Elyazması*'nda, Hervas'ı yatakta üç kadınla, anne ve iki kızıyla görmüştük.

Aslında *Elyazması* şimdiye kadar sıraladığımız türlerle uyum gösteren bazı karmaşık örnekler de sunar. Alphonse'un Zibeddé ve Emina'yla ilişkisi örneğinde olduğu gibi. Bu ilişki öncelikle eşcinseldir, çünkü iki kız Alphonse'la karşılaşmadan önce birlikte yaşamaktadır. Gençliklerini anlattıklarında Emine sürekli olarak "eğilimlerimiz" diye bir şeyden, "tek başına yaşamanın talihsizliğinden", birbirlerinden ayrı düşmek zorunda kalmamak için "aynı adamla evlenme" isteğinden söz eder. Bu sevgi de ensest niteliklidir, çünkü Zibeddé ve Emina kardeştir (kaldı ki Alphonse da onların akrabası, kuzenleridir). Son olarak bu üçlü bir aşktır: Kızlardan ne biri ne diğeri Alphonse'la baş başa kalmaz. İnésille'le Camille'in yatağını paylaşan Pascheco için de böyledir (Camille şöyle der: "Bu gece bir yatak epey işimize yarayacak eminim" (s. 75): Oysa Camille Inésille'in kız kardeşidir, Camille'in Pascheco' nun babasının ikinci karısı olmasıyla durum daha da karışır: Böylece Camille Pascheco'nun annesi, İnésille de teyzesi olmuş olur.

Elyazması istekle ilgili bir başka tür sunar – sadizme yakın bir istektir bu; Mont-Salerno Prensesi, kadınlarının bağlılıklarını her tür denemeden geçirdiğini söyler keyiflenerek: "Onları ya çimdikleyerek ya da kol ve bacaklarına iğneler batırarak cezalandırıyordum" (s. 208).

Burada saf zalimlik söz konudur, cinsel kökeni de her zaman açık olmayabilir. Oysa *Vathek*'in bir bölümünde bu cinsellik sadistik bir neşeyle açık açık anlatılmaktadır: "Carathis karanlık güçlerin hoşuna gitmek için küçük gece yemekleri veriyordu. Güzellikleriyle ünlü hanımlar davetliydi bu yemeklere. Özellikle en ak tenli ve narin olanları seçiyordu. Bu yemekler kadar şık bir olay yoktu, ancak herkes neşesini bulduğunda oğlan uşaklar masaların altına yılanlar bırakıyor, akrep dolu sepetleri boşaltıveri-

yorlardı. Carathis bunları görmezden geliyordu, kimse de yerinden kımıldamaya cesaret edemiyordu. Carathis davetlilerin ölmek üzere olduklarını gördüğündeyse, vakit geçirmek için bazı yaraları mükemmel bir tiryakla pansuman yapıyordu; çünkü bu iyi prenses boş durmaktan nefret ederdi" (s. 104).

Elyazması'ndaki zulüm sahneleri de buna yakın bir tarzdadır. Eziyet görende istek uyandıran işkenceler söz konusudur bu yapıtta. İşte bir örnek: Buradaki zulüm öyle acımasızdır ki sorumlu olarak doğaüstü güçlere inanılır. Pascheco darağacına çekilmiş iki şeytan tarafından işkence görür: "Asılanlardan diğeri sol bacağımı kapmış pençesiyle oynamak istiyordu. Sonra canavar deriyi yüzerek tüm sinirleri ayıkladı ve onları birbirinden ayırarak bir çalgı gibi kullanmaya başladı; ama ben onun hoşuna gidebilecek bir sesin çıkmasına izin vermediğim için mahmuzunu bacağıma batırdı, kirişleri yakalayarak bükmeye başladı, bir harpı akord ediyordu sanki. Sonunda başardı, santura dönüştürdüğü bacağımla müzik çalmaya koyuldu. Şeytansı gülüşünü duydum" (s. 77-8).

Bir başka zulüm sahnesi de insanların yaptıklarını anlatır; sahte işkencecinin Alphonse'a söyledikleridir: "Sevgili oğlum, sana söyleyeceklerimden sakın korkma. Biraz canın acıtılacak. Şu iki levhayı görüyor musun. Bacaklarını onların üstüne koyacağız ve bir iple bağlayacağız. Sonra bacaklarının arasına şurada gördüğün köşebentleri koyup, çekiçle çakacağız. İlk önce ayakların şişecek. Sonra bileklerinden kan fışkıracak. Sonunda bacakların cansızlaşacak ve ezilen etlerinden yağ sızacak. Çok canını acıtacak senin. Hiçbir şey söylemiyorsun; bunlar sıradan şeyler aslında. Ancak kendinden geçeceksin. Kendine geldiğinde çiviler çıkarılacak ve yerine bu daha büyük olanlar konulacak. İlk vuruşta dizlerinle bileklerin parçalanacak. İkincide bacakların ortasından boydan boya yarılacak. Etlerinden iliğin çıkacak ve kana karışarak şu hasırın üzerine akacak. Konuşmak istemiyor demek?... Haydi, şunun başparmaklarını ezin" (s. 101).

Biçemsel bir çözümlemeyle bu bölümü etkili kılan yöntemler araştırılabilir. İşkencecinin sakin ve yöntem bilen tonlaması işe

yaramaktadır kuşkusuz; bedenin parçalarını belirten sözcüklerin kesinliği de öyle. Şunu da belirtelim, son iki örnekte salt sözel nitelikli bir şiddet vardır; kitabın kurduğu evrende gerçek anlamda meydana gelmiş bir olayın betimlemesi değildir anlatılan. Anlatıların biri geçmişe diğeri de geleceğe ilişkin olmakla birlikte ikisi de gerçeklik düzlemine değil, sanallığa bağlanır: Bunlar tehdit anlatılarıdır. Alphonse bu zulümleri yaşamaz, görmez bile, bunlar yalnızca betimlenir, onun önünde konuşulur. Şiddet içeren şey eylemler değil sözcüklerdir, çünkü ortada gerçek anlamda eylem yoktur bile. Şiddet dil aracılığıyla uygulanmakla kalmaz (edebiyat alanında başka bir şey de yoktur zaten), dilin kendisidir aynı zamanda. Şiddet eylemi bazı tümcelerin birbirine eklemlenişindedir, gerçek olayların birbirini izlemesinde değil.

The Monk bize başka bir şiddet türü gösterir, şiddeti uygulayanı temel alan ve kişide sadistik zevk uyandıran bir tür değildir bu: Okurda etki uyandıran şiddetin sözel niteliği ve işlevi daha da açıktır. Buradaki zulüm bir kişiyi hedeflemez, zulmün betimlendiği sayfalar eylemin içinde yer aldığı şehvet ortamını vurgulamaya ve hissettirmeye yarar. Ambrosio'nun ölümü bunun bir örneğini sunuyor, Artaud'nun çevirisinde şiddetin fazlasıyla vurgulandığı rahibenin ölümü ise daha da ürperticidir: "İsyancılar intikam peşindeydi ve onu bırakmaya niyetli değildiler. Başrahibeye en iğrenç küfürleri savurdular, yerlerde sürüklediler ve bedeniyle ağzını dışkıyla doldurdular; bedeni birbirlerine atıp duruyorlardı, her biri onu mahvedecek yeni bir iğrençlik buluyordu. Çığlıklarını çizmeleriyle ezdiler, onu kaldırımlarda soydular ve açılan yaralarını pisliklerle, tükürüklerle sıvadılar. Onu ayaklarından sürükledikten sonra kanlar içinde kalmış kafatasını taşların üzerinde top gibi savurdular, onu ayağa dikmeye çalışıyor, tekmeler atarak kaçmaya zorluyorlardı. Sonra becerikli bir elden fırlayan bir taş kadının şakağını yardı; yere düşünce birisi topuğuyla kafatasını çatır çatır ezdi ve birkaç saniye içinde kadın öldü. Üzerine atıldılar, hiçbir şey hissetmeyecek, karşılık veremeyecek durumda olmasına karşın rahibeye en iğrenç sözleri savurmayı sürdürdüler.

Bedeni birkaç yüz metre daha sürüklediler ve ancak kimliksiz bir et yığınına dönüşünce eylemlerini kestiler" (s. 293; "kimliksiz" olma durumu parçalama eyleminin en üst derecesi).

Arzudan başlayarak zulümden geçen zincir karşımıza ölümü çıkardı; zaten bu iki izleğin yakınlığı oldukça bilinen bir konudur. Ancak aralarındaki ilişki o kadar iyi bilinmez – yine de her zaman mevcuttur bu ilişki. Örneğin Perrault'da cinsel istekle öldürme arasında bir eşdeğerlilik vardır. *Kırmızı Başlıklı Kız*'da açıkça görülür, masalda soyunmak, karşı cinsten biriyle yatağa girmek demek, yenilip yutulmak, ölmek demektir. *Mavi Sakal*'da da aynı ders yinelenir: Âdet kanını akla getiren pıhtılaşmış kan ölüm emrini getirecektir.

Bu iki izlek *The Monk*'ta eşdeğerli değil de yan yana iki izlek olarak belirir. Ambrosio Antonia'yı elde etmeye çalışırken annesini öldürür; ancak ona tecavüz ettikten sonra öldürmeye karar verir. Zaten tecavüz sahnesi istek ve ölüm arasındaki yakın çizgide yer alır: "İki ceset arasında uzanmış, uyumakta olan Antonia'nın el değmemiş, bembeyaz bedeni çürümeyi tamamlamaktadır" (s. 317-8).

Bu ilişkinin bir başka türü de Potocki'de egemen olan türdür, istek uyandıran bedenle ceset birbirine çok yakındır; ama burada da iki öğenin arasındaki bir aradalık ilişkisinden, birbirinin yerini tutma ilişkisine geçilir: Arzulanan kadın cesede dönüşür: *Elyazması*'nda sıklıkla yinelenen eylem şeması budur. Alphonse kollarında iki kız kardeşle uyur; uyandığındaysa kızların yerinde iki ceset bulur. Pascheco, Uzeda, Rebecca ve Vélasquez için de aynı şey olacaktır. Thibaud de la Jacquière'in serüveninde durum daha da ciddidir: Hoş bir kadınla sevişiğini sanmaktadır oysa kadın aynı zamanda hem şeytan hem de cesettir. "Orlandine artık yoktu. Thibaud onun yerinde anlaşılmaz ve korkunç derecede çirkin şekillerden oluşmuş bir bütün gördü... Ertesi sabah köylüler... oraya gittiklerinde Thibaud'yu yarı yarıya çürümüş bir cesedin altında

uzanmış halde buldular" (s. 172). Perrault'yla fark burada: Perrault'da kendini arzunun kollarına bırakan kadın ölümle cezalandırılmaktadır; Potocki'deyse ölüm erkeği, arzu nesnesini cesede dönüştürerek cezalandırır.

Aradaki ilişki Gautier'de daha da farklıdır. *La Morte amoureuse*'ün rahibi, Clarimonde'un ölü bedenini görmekten şehvetle karışık bir şeyler duyar; onun gözünde ölüm bedeni çirkinleştirmemiş, tersine isteğini kabartmıştır adeta. "Size bunu itiraf edecek miyim? Çürümüş, ölümün gölgesiyle kutsanmış da olsa, bu mükemmel biçimde bir araya gelmiş şekiller beni gereğinden fazla tahrik ediyordu" (s. 98). Daha sonra, gece artık cesedi izlemek yetmez olur. "Gece zaman ilerliyordu, sonsuz ayrılık zamanının geldiğini hissederek, tüm aşkımı verdiğim kadının ölü dudaklarına öpücük kondurmanın o hüzünlü ve yüce duygusuna hayır diyemedim" (s. 99).

Gautier'de heykele, ya da bir tablodaki figüre, vb. duyulan aşkın benzeri olan, ölü kadına duyulan ve biraz örtülü biçimde sunulan bu aşkın adı ölüseverliktir (nekrofili). Fantastik edebiyatta ölüseverlik genel olarak vampirle ya da hayaletlerle yaşanan aşk biçiminde ortaya çıkar. Bu ilişki yine aşırıya kaçan cinsel isteğin cezalandırılması gibi sunulabilir, ancak mutlaka olumsuz bir değerlendirme taşıması da gerekmez. Romuald'la Clarimonde'un ikilisine olduğu gibi. Rahip, Clarimonde'un dişi bir vampir olduğunu anlar ama duygularını değiştirmez bu durum. Clarimonde uyuduğunu sandığı Romuald karşısında kan içme şerefine bir konuşma yapar ve eyleme geçer. "Sonunda karar verdi, iğnesiyle küçük bir delik açarak akmakta olan kanı çekmeye başladı. Henüz birkaç damla içmiş olmasına karşın bir anda beni tüketerek yitirme korkusuna kapıldı ve yarayı kapatıcı bir merhem sürerek özenle bir sargı doladı koluma.

"Artık kuşkulanamazdım, rahip Sérapion haklıydı. Öte yandan, bu kesinliğe rağmen Clarimonde'u sevmekten kendimi alamıyordum, yapay varlığını sürdürmesi için ona seve seve kanımı verebilirdim... Kolumu ona ben açıp şöyle diyebilirdim: İç! Aş-

kım kanımla senin bedenine girsin!" (s. 113).

Vampirlerle şeytanlar "iyi tarafta" buluştuğunda rahiplerin ve dinselliğin kötülenmesi ve kötü adlarla anılması gerekir – hatta şeytanın adıyla bile *La Morte amoureuse*'de mevcuttur bu toptan değişim. Hıristiyan ahlakının temsilcisi rahip Sérapion için olduğu gibi: Rahip, Clarimonde'un cesedini topraktan çıkararak onu ikinci kez öldürmeyi görev bilmiştir: "Sérapion'un görev duygusunda onu bir havari ya da melekten çok şeytana yaklaştıran sert ve vahşi bir yan vardı..." (s. 115). *The Monk*'ta Ambrosio, saf Antonia'yı İncil okurken görünce şaşırır: "Nasıl olur da hem İncil okur hem de saflığını korur?" (s. 215).

Böylece değişik fantastik metinlerde farklı değerlendirmeler üstlenen ortak bir yapı bulmaktayız. Tensel aşk, aşırıya kaçmasa da şiddetli aşk ve onun tüm biçimleri, hıristiyanlık adına kötülenmekte ya da yüceltilmektedir: Ancak dinsellikle, anneyle, vb. karşıtlık hep aynıdır. Aşkın kötülenmediği yapıtlarda aşkın gerçekleşmesine yardımcı olmak üzere doğaüstü güçler devreye girer. *Binbir Gece Masalları*'nda bunun bir örneğini buluruz: Alaaddin isteklerini yüzük ve lamba yardımıyla gerçekleştirebilir. Alaaddin'in sultanın kızına olan aşkı doğaüstü güçler olmasa hayalden öteye gidemez.

Gautier'de de böyledir. Clarimonde'un öldükten sonra hayatta kalması Romuald'ın, resmi din tarafından mahkûm edilmesine karşın, ideal bir aşkı gerçekleştirmesini sağlar (üstelik rahip Sérapion' un nasıl şeytana benzediğini de gördük). Sonunda, Romuald'in ruhunu kıskıvrak saran da pişmanlık değil midir?: "Birçok kez pişman oldum, hâlâ da pişmanım" (s. 116-7). Bu izlek Gautier'nin son fantastik öyküsü *Spirite*'te son derece geliştirilmiştir. Anlatının kahramanı Guy de Malivert ölü bir genç kızın ruhuna âşık olur ve aralarındaki iletişim sayesinde yeryüzündeki kadınlarda boşuna aradığı ideal aşkı bulduğunu anlar. Aşk izleğinin bu yüceltilmiş biçimi burada ele aldığımız izlek bütününden çıkarak, başka bir bütüne, "ben" izlekleri bütününe girmemizi sağlıyor.

İzlediğimiz yolu özetleyim. Bu ikinci izlek ekseninin çıkış noktası hep aynı, cinsel istektir. Fantastik edebiyat, aşırılıkları, aşırılık-

ların farklı biçimlerini –cinsel sapmalar da diyebiliriz– anlatmaya önem verir. Zulüm ve şiddete ayrı bir yer ayırmak gerekir, her ne kadar bu ikisinin arzuyla ilişkileri kuşku götürmese de. Aynı şekilde, ölüm, ölümden sonra yaşam, cesetler ve vampirlikle ilgili yaşananlar aşk izleğine bağlıdır. Doğaüstülük bu durumların her birinde farklı biçimde ortaya çıkar: Özellikle güçlü cinsel isteklerin ölçüsü hakkında fikir vermek ve ölümden sonraki yaşamla bizi tanıştırmak için sahnededir. Buna karşılık zulüm ya da insanların sapkınlıkları olabilirlik sınırlarını aşmaz; karşımıza çıkan ancak sosyal bakımdan tuhaf ve olanaksız olandır.

"Ben" izleklerinin insanın dünyayla, algılama ve bilinç sistemiyle ilişkisinin çeşitli tanımları olarak yorumlanabileceğini görmüştük. Buradaysa hiçbir açıdan benzerlik yok; "sen" izleklerini aynı genelleme düzeyinde yorumlamak istersek, burada daha çok insanın istekle, dolayısıyla kendi bilinçaltıyla ilişkisinin söz konusu olduğunu belirtmemiz gerekir. İstek ve zulüm de olmak üzere isteğin değişik türleri insanlar arasındaki ilişkilerin değişik figürleridir; aynı zamanda insanın "dürtüleri" diye adlandırılabilecek itkilerce sıkıştırılması, kişilik yapısı ve onun iç yapılanışı sorununu gündeme getirir. "Ben" izlekleri temelde edilgen bir konum içeriyordu; oysa burada insanı çevreleyen dünya üzerinde güçlü bir etkisi olduğunu gözlemliyoruz; insan yalnız bırakılmış bir gözlemci değildir artık, başka insanlarla dinamik bir ilişkiye girer. Son olarak, görme ve genelde algılamanın önemi açısından "bakış izlekleri"ne izlekler bütününde ilk sıra ("ben izlekleri") ayrılabilseydi, burada da "*söylem* izlekleri"nden söz etmek gerekirdi: Gerçekten de dil insanın başkasıyla kurduğu ilişkinin en mükemmel biçimi ve yapılandırıcı öğesidir.[1]

1. Ya da Henry James'in *The Question of Our Speech*'te (Konuşma Sorunu) dediği gibi: "Yaşam dediğimiz şey döner dolaşır, sonunda birbirimizle iletişim kurduğumuz araç olan kendi sözümüze gelir: çünkü yaşam denilen şey döner dolaşır bizim başkalarıyla olan ilişkilerimiz konusuna gelir."

9

Fantastiğin İzlekleri: Sonuç

Söylenenler hakkında kesinlemeler. – Yazınbilim ve eleştiri. – İmgelerin çokanlamlılığı ve opaklığı. – Koşut karşıtlıkların gözden geçirilmesi. – Çocukluk ve olgunluk. – Dil ve dilin yokluğu. – Uyuşturucular. – Psikoz ve nevrozlar. – Edebiyat incelemelerinde psikanalizin uygulanması üzerine sözü uzatan bir değerlendirme. – İzleğe dönüş: büyü ve din. – Dil ve söylem. – Ben ve sen. – Sınırlı bir sonuç.

Dağılımları açısından farklılık gösteren iki izlek ağı oluşturduk; ilk alandaki izleklerin ikincilerle aynı anda ortaya çıkıyor olması bunların birbiriyle uyuşabilir olmasındandır – *Louis Lambert* ya da *le Club des hachichins*'de olduğu gibi. Şimdi bu dağılımın sonuçlarını çıkarmamız gerekiyor.

Belirlediğimiz izleksel yaklaşımın oldukça sınırlı bir yanı var. Örneğin *Aurélia*'yla ilgili gözlemlerimizi izleksel bir incelemenin sonuçlarıyla karşılaştırırsak doğalarının farklı olduğunu görürüz (tabii ileri sürülebilecek değer yargılarından bağımsız olarak). İzleksel bir incelemede genellikle bir çiftten ya da bir kadından, zaman ya da uzamdan söz edildiğinde metnin anlamının daha açıklayıcı terimlerle yeniden tanımlanması yönünde bir çaba söz konusudur. İzleklerin saptanmasıyla bunlara yorum getirilir; metnin daha uzun tümcelerle yinelenmesiyle anlama bir ad konmuş olur.

Bizim bakış açımız çok daha farklıydı. İzlekleri yorumlamaya değil sadece varlıklarını saptamaya çalıştık. İzlekçi eleştirmenin yapacağı gibi *The Monk*'ta yer aldığı biçimiyle isteğin ya da

la Morte amoureuse'de ölümün bir yorumunu sunmayı amaçlamadık, bunların varlıklarını belirtmekle yetindik. Elde edilen sonuç ise hem sınırları daha belirgin, hem de tartışmaya daha az açık bir bilgi oldu.

Burada iki farklı nesne (*yapı* ve *anlam*) ve bunlara denk düşen iki ayrı etkinlik var: *yazınbilim* ve *yorum*. Her yapıt, edebi söylemin değişik kategorilerinden alınmış öğelerin birbirleriyle ilişkisinden oluşan bir yapıya sahiptir. Yazınbilimde yapıttaki belli bazı öğelerin varlığının ortaya konması yeterlidir; kesinlik derecesi yüksek bir bilgi elde edilecek, bu bilgi bir dizi işlemle de doğrulanacaktır. Yorumlayıcı eleştiri ise kendine daha iddialı bir görev atfeder: Yapıtın anlamının *adını koymaktır* bu görev; ne var ki bu etkinlikte sonucun ne bilimsel ne de "nesnel" olduğu ileri sürülebilir. Kuşkusuz başkalarına oranla kanıtlanabilirliği daha yüksek yorumlar vardır; ancak aralarından hiçbiri kendi başına doğru olduğunu ileri süremez. O zaman yazınbilim ve eleştiri daha geniş bir karşıtlığın, bilim ve yorum karşıtlığının öğelerinden başka bir şey değildir. İki öğesi de aynı oranda dikkate değer olan bu karşıtlık uygulamada asla saf bir karşıtlık olarak belirmez; aralarındaki ayrım, ancak birinin ya da ötekinin vurgulanmasıyla sürekliliğini korur.

Bizim de bir türü incelerken yazınbilimin çerçevesinde yer almamız bir rastlantı değil. Tür gerçekten de bir yapıyı, bir edebi özellikler bütününü, bir olanaklar dizinini sunar. Bununla birlikte bir yapıtın bir türe ait olması bize onun anlamıyla ilgili bir şeyler söylememektedir henüz. Yalnızca o yapıtın –ya da başka birçoğunun– değerlendirilmesini sağlayacak bir ilkenin varlığını saptamamıza yarar, o kadar.

İki etkinliğin de ele almaktan hoşlandığı birer nesnesi olduğunu da ekleyelim: Yazınbilim tüm kategorileriyle birlikte genel olarak edebiyatı incelemeyi sever; yorum ise tersine, tek bir yapıtı ele almaktan hoşlanır; yorumlayıcı eleştirmeni ilgilendiren belli bir yapıtın edebiyat alanının geri kalanıyla ortak yanları değil, onu tikel kılan özellikleridir. Bu amaç farklılığı, kuşkusuz yöntem

farklılığını da getirir beraberinde: Yazınbilimci için bir yapıt kendi başına bir nesne olarak ele alınırken, eleştirmen yapıtla özdeşleşme, onun bir öznesi olma yoluna gider. İzleksel eleştiriyle ilgili tartışmamıza dönelim ve bu eleştirinin, yorum çerçevesinde, yazınbilimciye göre eksik olan haklılığı bulduğunu belirtelim. Metin yüzeyinde imgelerin düzenlenişinin betimlenmesine sırt çevirdik, ama imge düzenlenişi diye bir şey de var. Bir metinde bir hayaletin yüz rengiyle ortadan yok olmakta kullandığı kapının biçimi ve yok olurken bıraktığı özel koku arasındaki ilişkiyi gözlemlemek yanlış değildir. Yazınbilimin ilkeleriyle uyuşmayan böyle bir çalışma yorumlamada yer alır.

Eğer konumuz izlekler olmasaydı bu karşıtlığı anmaya gerek duymayacaktık. Bir yapıtın sözel ya da sözdizimsel katmanları söz konusu olduğunda, genellikle iki bakış açısının, eleştirinin ve yazınbilimin varlığı kabul edilir: Sessel ya da ritimle ilgili düzenleniş, retorik figürlerin ya da düzenleniş tekniklerinin seçimi uzun süredir ciddi bir inceleme tarzının konusudur. Ama bu inceleme tarzı şimdiye kadar anlamsal katmanı ya da edebiyat izleklerini ele alamamıştır. Aynı şekilde dilbilimde de şimdiye kadar anlam dışlanmaya çalışılmış, bu bilimin sınırları sesbilim ve sözdizimle sınırlandırılmıştır. Edebiyat incelemelerinde de ritim ve kompozisyon gibi yapıtın "biçimsel" öğelerine kuramsal yaklaşım kabul edilmiş, ancak "içerikler" söz konusu olduğunda bu yaklaşım reddedilmiştir. Oysa biz biçim ve içerik arasındaki karşıtlığın fazla bir kesinlik taşımadığını gördük; buna karşılık, izlekler de dahil olmak üzere yapıtın tüm edebi öğelerinden oluşan bir yapı ile, bir eleştirmenin yalnızca izleklere değil yapıtın her katmanına vereceği anlam arasındaki ayrımı görebiliriz; örneğin şiirsel ritimlere (kıza-uzun ölçü, hece grubu, ...) belli dönemlerde duygularla ilgili yorumlar getirildiği bilinir: neşeli, hüzünlü, vb. Hatta *Aurélia*' da olduğu gibi biçembilimsel (*stylistique*) bir teknik olan yardımcı eylem kullanımının da* kesin bir anlam yüklenebileceğini gör-

* Örneğin, yaptığını "sanmak". (ç.n.)

dük bu çalışmada: Fantastiğe özgü kararsızlık duygusunu gösteriyordu.

İzleklerin tıpkı şiirsel ritimler gibi genelleme düzeyinde yer almasını sağlayan bir izlek incelemesi gerçekleştirmek istedik; bir yorum getirme iddiasında bulunmaksızın iki izlek alanı oluşturduk; her özel yapıtta ortaya çıkabilecek türden izlek alanlarıydı bunlar. Bunu da herhangi bir yanlış anlamaya meydan vermemek için yaptık.

Bir başka olası yanlışı da belirtmek gerekli. Şimdiye kadar saptadığımız biçimiyle edebi imgelerin anlaşılmasına ilişkin bir tarz söz konusu.

İzleksel grupları oluştururken soyut kavramları –cinsellik, ölüm– somut olanlarla –şeytan, vampir– yan yana getirmiştik. Bunu yaparken iki grup arasında bir anlam bağı (şeytan cinsellik, vampir ölüseverlik –nekrofili– anlamına gelir, şeklinde) kurmayı değil, birbirleriyle uzlaşabilirliklerini, bir arada bulunmalarını ortaya koymak istedik. Bir imgenin anlamı bu türden yorumların çok ötesinde bir zenginlik sunar – hiç de boşuna değildir bu durum.

Öncelikle imgenin çokanlamlılığından söz etmek gerekir. Örneğin "eş" ("ikiz" ya da benzer) izleğini (ya da imgesini) ele alalım; Birçok fantastik metinde birisinin eşi olma durumu söz konusudur, ama her bir yapıtta eş farklı bir anlama gelecektir, çünkü bu izleğin bir arada bulunduğu izleklerle ilişkisi vardır. Bu anlamlar birbiriyle çelişebilir bile; örneğin Hoffmann'dakiyle Maupassant'daki. Eşin ortaya çıkışı Hoffmann'da neşe kaynağıdır, ruhun maddeyi yenmesidir. Oysa Maupassant'da tersine, eş tehdit demektir; tehlikenin ve korkunun ön göstergesidir. Başka karşıt anlamlar da var: *Aurélia*'da ve *Elyazması*'nda olduğu gibi. Nerval'de *(Aurélia)* benzer eşin ortaya çıkması yalnızlaşmanın bir başlangıcını, dünyadan kopmayı gösterir; Potocki'de kitap boyunca sıklıkla karşımıza çıkan ikileşme, başkalarıyla daha sıkı bir ilişkinin, daha tam bir bütünleşmenin aracına dönüşür. Böylece saptadığı-

mız iki ana izlek bütününde benzer eş imgeleriyle karşılaşmak şaşırtıcı gelmez: Böyle bir imge çok farklı yapılara ait olabilir ve birçok anlamı bulunabilir.

Öte yandan, doğrudan bir özdeşlik arama düşüncesi de bir yana bırakılmalıdır, çünkü her imge sonsuz bir ilişkiler oyunu sayesinde her zaman başka imgelere işaret eder: Saydam değildir, belli bir yoğunluğu vardır. Yoksa tüm imgeleri "alegori" olarak ele almak gerekirdi; üstelik alegorinin açıkça başka bir anlam içerdiğini de gördük – alegoriyi özel kılan da buydu. Örneğin, şişeden çıkan cin (*Binbir Gece Masalları*'nda) hakkında Penzoldt'un şu yazdıklarına katılmayacağız: "Cin, arzunun ete kemiğe bürünmüş biçimidir açıkça, oysa küçücük ve güçsüz haliyle şişe mantarı insanın ahlaksal kaygılarını temsil eder" (s. 106). İmgelerin bu şekilde gösterileni bir kavram olan gösterenlere indirgenmesine karşıyız. Kaldı ki böyle bir yaklaşım gösterenlerle gösterilenler arasında keskin bir sınır bulunduğu anlamına gelirdi – böyle bir şey ise, ileride göreceğiz, düşünülemez bile.

Yaklaşımı açıklamaya çalıştıktan sonra sonuçlarını anlaşılır kılmaya çalışmalıyız. Bunun için de, iki izlek alanının karşıtlığının neye dayandığını ve bu karşıtlığın hangi kategorileri ortaya çıkardığını anlamaya çalışacağız. Bu iki alanla az çok bilinen başka yapılanmalar arasındaki yakınlıkları ele alalım önce: Bu karşılaştırma karşıtlığın niteliğini daha derinden kavramaya, daha kesin bir tanıma varmaya yarayabilir. Bu yolla tezimizin kesinliğini de sorgulamış olacağız. Bu biçemsel bir madde değil: Bize göre, bundan sonra söylenecek her şeyin tümüyle varsayımsal niteliği vardır ve öyle ele alınmalıdır.

Birinci alan olan "ben" izlekleri ile, yetişkinin gördüğü biçimiyle çocukluk evreni (Piaget'nin betimlemesine göre) arasındaki benzerliği ele alalım: Bu benzerliğin nedeni nedir diye sorulabilir. Yanıt atıfta bulunduğumuz genetik psikoloji incelemelerinden başka yerde değildir: İlk zihinsel yapılanımdan (bir dizi ara

evreden sonra) olgunluğa geçişin temel olayı öznenin dile geçmesi, konuşmaya başlamasıdır. Zihinsel yaşamın ilk dönemindeki özellikleri ortadan kaldıran bu olgudur: zihinle madde arasındaki, özneyle nesne arasındaki ayrımın yokluğu. Piaget'nin bir önemi de bu dönüşümün özellikle dil aracılığıyla gerçekleştiğini göstermiş olmasıdır, ilk bakışta öyle görünmese de. Örneğin zamanla ilgili olarak: "Çocuk dil sayesinde, olan biteni anlatı biçimine sokarak yeniden oluşturabilecek ve söz yoluyla geleceğe ait eylemleri önceden dile getirebilecek hale gelir" (*Six études*, s. 25); ilk çocukluk döneminde zamanın bu üç noktayı bir araya getiren bir çizgi değil de, sürekli, esnek ya da sonsuz bir şimdiki zaman (bizim bildiğimiz ve sözel bir kategori olan şimdiki zamandan kuşkusuz çok farklı) olduğunu anımsayalım.

Böylece saptadığımız ikinci benzerliğe, bu izlek alanının uyuşturucu evreniyle benzerliğine geliyoruz. Bu konuda eklemlenmemiş ve tel gibi uzayan bir zaman anlayışı saptamıştık. Üstelik, yine dilsiz bir evrendi söz konusu olan: Uyuşturucu söze dökülmeye direnir. Aynı şekilde *öteki*'nin burada özerk bir varlığı yoktur, *ben öteki*'yle özdeşleşir, onu bağımsız olarak algılamaksızın.

Çocukluk ve uyuşturucu evrenlerinin ortak bir başka özelliği de cinsellikle ilgilidir. İki anlam alanının varlığını saptamamıza yarayan karşıtlığın cinsellik olduğu anımsanacaktır (*Louis Lambert*'de). Cinsellik (daha doğrusu cinselliğin yaygın ve ilkel biçimi) hem uyuşturucu evreninden hem de mistiklerin evreninden dışlanır. Çocukluk söz konusu olduğundaysa sorun daha çetrefilleşir. Yeni doğan, istekten yoksun bir dünyada yaşamamaktadır, ama bu istek önce "kendine dönük erotik" niteliklidir, sonradan keşfedilen istekse bir nesneye yönelik olandır. Uyuşturucu yoluyla tutkuları aşma (mistiklerin de amaçladığı aşma), "pan-erotik" diye de nitelendirilebilecek aşma durumu, cinsellikteki süblimasyon mekanizmasına benzer bir dönüşümdür. İlk durumda isteğin dış nesnesi yoktur; ikinci durumda nesne tüm evrendir; ikisinin arasında da "normal" istek yer alır.

Ben izlekleri incelemesinde belirtilen üçüncü benzerliğe gele-

lim: psikozlarla ilgili benzerliğe. Bu alanda da belirsizlikler var; incelememizi "normal" insanın evreninden yola çıkan betimlemelere dayandırma yoluna gittik. Bu betimlemelere göre psikozlunun davranışı tutarlı bir sistem gibi değil, başka bir sistemin olumsuzu, bir sapma gibi belirir. "Şizofrenin evreni"nden ya da "çocuğun evreni"nden bahsederken bu durumları andıran, şizofren olmayan yetişkinin sunacağı durumları ele alıyoruz. Bize söylendiğine göre şizofren iletişimi ve öznelerarası ilişkiyi reddetmektedir. Ve dilin bu reddedilişi onu sonsuz bir şimdiki zamanda yaşatır. Ortak dilin yerine "özel" bir dil kurar (tabii bu bir çelişki, dolayısıyla karşı-dildir). Ortak sözlükçeye ait sözcükler şizofrenin bireyselleştirdiği yeni bir anlam kazanır: Sadece sözcüklerin anlamının değiştirilmesi değildir söz konusu olan, sözcüklerin kendiliğinden bir anlam ifade etmesinin de engellenmesidir. "Şizofrenin, son derece bireysel olan kendi iletişim yöntemini değiştirmeye hiç niyeti yoktur, diye yazar Kasanin, ve onu anlamamanızdan keyif duyuyor gibidir," (s. 129). O zaman dil, iletişim işlevinin tersine dünyadan kopmanın bir yolu olur.

Çocukluk, uyuşturucu, şizofreni, mistisizm evrenleri *ben* izleklerinin de içinde yer aldığı bir paradigma oluşturuyor bize göre (aralarında önemli farklar olmadığı anlamına gelmez bu). İkişer ikişer ele alman bu öğeler daha önce de dikkat çekmişti. Balzac *Louis Lambert*'de şöyle yazıyordu: "Jacob Boehm, Swedenborg ya da Mme Guyon'un bazı kitapları vardır, bunlar okurun içine işleyen öyle değişik fantazilere yol açar ki, ancak afyonun etkisiyle görülen hayaller böylesine çokbiçimlidir" (s. 381). Öte yandan şizofrenin evreniyle küçük çocuğun evreni sık sık birbirine yaklaştırılmıştır. Son olarak, mistik Swedenborg'un şizofren olması bir rastlantı değildir; ne de güçlü uyuşturucuların kullanılmasının insanı psikoza götürmesi.

Bu noktaya gelmişken, ikinci alanımız *sen* izlekleri ile büyük bir kategori olan akıl hastalıklarından nevrozu karşılaştırmak ilginç olabilir. Cinsellik ve çeşitlemelerinin ikinci alanda üstlendiği önemli rolün nevrozlarda da karşımıza çıkması nedeniyle, yü-

zeysel bir benzetmedir bu. Freud'dan bu yana sapkınlıkların nevrozların tam "negatifi" olduğu yeterince söylendi. Daha önce olduğu gibi, bu konuda da başka alanlardan alınan kavramların uğradığı basitleştirmelerin bilincindeyiz. Psikozla şizofreni, nevrozlarla sapkınlıklar arasında uygun geçişler kurma hakkını kendimizde buluyor olmamız, kendimizi yeterince üst bir genelleme düzeyinde görmemizdendir; belirlemelerimiz belli bir kesinlik düzeyiyle sınırlıdır.

Bu tipolojiyi kurmak için psikanalitik kurama başvurduğumuz anda iki alan arasındaki benzerlik daha anlamlı hale geliyor. Freud bu sorunu *psykhe* ile ilgili ikinci formülasyonundan hemen sonra ele aldı. Bakın nasıl: "Nevroz, ben ile id arasındaki çatışmanın sonucudur [*Erfolg*], oysa psikoz ben ile dış dünya arasındaki ilişkinin bozulmasına benzer bir sonuçtur" (G. W., XIII, s. 391).

Bu karşıtlığı örneklemek için Freud şöyle bir örnek verir. "Genç bir kadın ölmekte olan kız kardeşinin eşine âşıktır. 'İşte şimdi eniştem özgür, biz evlenebiliriz, diye düşünüyor olmaktan dehşet duymaktadır. Bu düşüncenin zaman zaman unutulması histerik acılara yol açacak bir bastırma sürecini harekete geçirir. Öte yandan, nevrozun benzer bir çatışmayı çözme girişimine bakmak ilginçtir. İtkinin doyurulmasına, yani enişteye olan aşkı bastırma yoluyla gerçekliğin değişmesine yönelir nevroz. Psikotik bir tepki kız kardeşin ölmekte olduğunu inkâr ederdi" (G.W., XII, s. 410).

Burada kendi bölümlememizin yakınındayız. *Ben* izleklerinin psişik ve fizik sınırın bozulmasına dayandığını görmüştük: Birisinin ölmediğini düşünmek ve bu gerçekliği başkasının gerçekliği içinde algılamak aynı hareketin iki evresidir ve ikisi arasındaki geçişte hiçbir güçlük yoktur. Öteki yorumda enişteye olan aşkın sunumunun histerik sonuçları bizim *sen* izleklerinin envanterini yaparken karşılaştığımız cinsel isteğe bağlı "aşırılıklara" benzemektedir.

Dahası da var: *Ben* izlekleri konusunda algılamanın, dış dünyayla ilişkinin temel rolünden söz etmiştik, ve işte aynı şeyi psi-

kozların temelinde de buluyoruz. Yine aynı şekilde *sen* izleklerinin, bastırıldıkları takdirde nevroza yol açan itki ve bilinçaltı hesaba katılmadan anlaşılamayacağını da gördük. O halde, psikanaliz kuramı çerçevesinde *ben* izlekleri alanının algılama-bilinç sistemine karşılık geldiğini, *sen* izleklerinin alanının ise bilinçaltı itkilerle örtüştüğünü söyleyebiliriz. Burada fantastik edebiyat bağlamında, ötekiyle olan ilişkinin bu son alana girdiğini belirtmek gerekir. Bu benzeşimin altını çizerken nevroz ve psikozların fantastik edebiyatta bulunduğunu, ya da tam tersi, fantastik edebiyatın tüm izleklerinin psikopatoloji kitaplarında yer aldığını söylemek istemiyoruz.

İşte yeni bir tehlike. Tüm bu göndermeler psikanalizci eleştirinin çok yakınında durduğumuz izlenimi verebilir. Kendi konumumuzu daha iyi belirlemek ve farkını vurgulamak için bir süreliğine bu eleştiri yaklaşımının üzerinde duracağız. Bu konuyla ilgili son derece uygun iki örnek var: Freud'un tekinsize ayırdığı sayfalar ve Penzoldt'un olağanüstülükle ilgili kitabı.

Freud'un tekinsizle ilgili incelemesinde psikanalitik araştırmanın iki özelliğini görebiliriz: Psikanalizin aynı zamanda hem bir yapılar bilimi, hem de yorumlama tekniği olduğu söylenebilir. İlk durumda bir mekanizmayı betimler – psişik etkinliğin mekanizması da denilebilir buna; ikinci durumdaysa, bu yoldan betimlenmiş biçimlerin alabileceği son anlamı ortaya koyar. Hem "nasıl", hem de "ne" sorularının yanıtını aynı anda verir.

İşte, analizcinin işinin bir şifre çözümü gibi tanımlanabileceği bu ikinci yaklaşımın bir örneği. "Birisi herhangi bir yeri ya da manzarayı düşler ve rüyasında 'burayı tanıyorum, burada daha önce bulunmuştum' diye düşünürse, yorumlama, bu yerin üreme organları ya da anne bedeninin yerine geçtiğini söyleme yetkisini bulacaktır kendinde (*Essais de psychanalyse appliqueé* – Uygulamalı Psikanaliz Yazıları, s. 200). Burada betimlenen düşsel imge tek başına ele alınmıştır – dahil olduğu mekanizmadan bağımsız olarak: Buna karşılık bize bunun anlamı sunulur; imgelerin kendilerinden niteliksel olarak farklıdır; ulaşılacak anlamların sayısı

sınırlı ve değişmezdir. Ya da: "Birçok kişi *unheimliche* (tekinsizlik) tacını letarji geçiren insanların diri diri gömülme düşüncesine verir. Oysa psikanaliz bize şunu öğretmiştir: "Bu ürkütücü fantazmın, özünde hiç ürkütücü olmayan bir başka fantazmın dönüşümü olduğunu, haz durumuyla ilgili, anne bedeninde yaşam fantazmından başka bir şey olmadığını göstermiştir" (*Essais de psychanalyse appliqueé*, s.198-9). Bir kez daha bir çeviri karşısındayız: şu fantazm imgesine şu içerik.

Bununla birlikte psikanalistin izlediği bir başka yöntem daha vardır: Kimi zaman, imgenin sonul anlamını bulmak yerine, iki imgeyi birbiriyle ilişkilendirmeye yönelir. Hoffmann'ın *Kum Adam*'ını incelerken Freud şöyle yazar: "Bu otomatik oyuncak bebek (Olimpia) Nathanael'in ilk çocukluk evresinde babasına karşı kadınsı tavrının somutlaşmasından başka bir şey olamaz" (s. 183). Freud'un kurduğu denklem bir imgeyle bir anlamı birbirine bağlamakla kalmaz, metinsel iki öğeyi de birbirine bağlar: bebek Olimpia ile Nathanael'in çocukluğu – bu iki öğe de Hoffmann'ın metninde mevcuttur. Böylece Freud'un saptadığı nokta bize imgelerin dili hakkında bilgi vermekten çok, bu dilin mekanizması, iç işleyişi hakkında bilgi vermiş olur. Birinci durumda psikanalistin yaptığı çevirmenliğe benzetilebilir; ikinci durumdaysa yapılan bir dilbilimcinin görevine benzemektedir. *Düşlerin Yorumu*'nda bu iki tutuma ait birçok örnek yer alır.

Araştırmanın bu iki yönünden birisi bizim alanımıza giriyor. *Çevirmen* tutumu daha önce de belirttiğimiz gibi bizim edebiyata bakışımızla uzlaşmamaktadır. Edebiyat kendinden başka bir şey anlatmak istemediğine göre, herhangi bir çeviriye de gerek yoktur. Bizim yapmaya çalıştığımız şey, tersine, edebi mekanizmanın *işleyişini* betimlemeye çalışmaktır (çeviriyle betimleme arasında aşılmaz bir sınır olmasa da...) Bu anlamda psikanaliz deneyimi bizim işimize yarayabilir (psikanaliz burada göstergebilimin bir dalından başka bir şey değildir). Bizim psike'nin yapısına göndermede bulunmamız bu tür bir ödünç almayı gösterir: René Girard'ın kuramsal yaklaşımı iyi bir örnektir buna.

Psikanalizciler edebiyat yapıtlarıyla ilgilenirken, hangi düzeyde olursa olsun bunların betimlenmesiyle yetinmemişlerdir. Freud başta olmak üzere, her zaman edebiyatı yazarın psikesine ulaşmanın bir yolu olarak görme eğilimindedirler. O zaman edebiyat basit bir semptom durumuna indirgenmiş olur, yazar da gerçek bir inceleme nesnesine. Örneğin *Kum Adam*'ın düzenlenişini betimledikten sonra, Freud yazarın bunlarla ilgisini doğrudan açıklamaya girişir: "E. T. A. Hoffmann mutsuz bir evlilikten olma bir çocuktu. Üç yaşındayken babası bu küçük aileden ayrılmış ve bir daha hiç geri dönmemişti" (s. 184). O zamandan bu yana eleştirilegelen bu tavır, artık günümüzde ilgi de görmemektedir; yine de buna karşı çıkma nedenlerimizi belirtmek gerek.

Gerçekten de yalnızca edebiyatla ilgileniyoruz demek, yazarın yaşamıyla ilgili her tür bilgiyi bir yana bırakıyoruz demek yeterli değil. Edebiyat her zaman edebiyattan fazla bir şeydir, yazarın biyografisiyle yapıt arasında açık bir ilişki olduğu durumlar da vardır. Yalnız, bu ilişkinin kullanılabilir olması için yapıtın kendine özgü niteliklerinden birisi olması gerekir. Mutsuz bir çocuk olan Hoffmann çocukluk korkularını anlatır; ama bu saptamanın açıklayıcı bir değeri olması için çocuklukları mutsuz geçmiş tüm yazarların aynı şekilde davranmış olması, ya da çocukluk korkusu betimlerinin tümünün çocukluğu mutsuz geçmiş yazarlardan gelmiş olması gerekirdi. Bu ilişkilerden hiçbirini kuramayacağımızdandır ki, Hoffmann'ın çocukken mutsuz olduğunu belirtmek herhangi bir açıklayıcı değerden yoksundur, sıradan bir rastlantının ötesine geçemez.

Tüm bunlardan şu sonuca varılabilir: Psikanaliz edebi konulardan çok, genelde insan yapıları üzerinde yoğunlaştığı zaman edebiyat incelemelerine daha çok yarar sağlayacaktır. Sıklıkla olageldiği gibi, bir alanın kendi dışında başka bir alana doğrudan uygulanması başlangıçtaki varsayımların yinelenmesinden öteye gitmemektedir.

Fantastik edebiyatla ilgili çeşitli denemelerde önerilen izleksel tipolojileri anımsatırken, P. Penzoldt'un tipolojisini, niteliksel ola-

rak ötekilerden farklılığı nedeniyle bir yana bıraktık. Gerçekten de birçok yazar vampir, şeytan, büyücü, vb. gibi grupları izlekler sınıflamasında kullanırken, Penzoldt bunların psikolojik kökenleri açısından gruplandırılması gerektiğini söyler. Böyle bir köken iki özelliğe bağlanabilir: ortak bilinçaltı ve bireysel bilinçaltı. Birinci durumda izleksel öğeler iyice uzak bir geçmişte yitip giderler; tüm insanlığa aittirler, şair bu öğelere yalnızca başkalarından daha duyarlı olandır ve bunları dışa vurmayı becerir. İkinci durumdaysa bireysel ve travmaya yol açan deneyimler söz konusudur; nevrozlu bir yazar hastalık belirtilerini yansıtacaktır yapıtına. Penzoldt'un saptadığı alttürlerden biri olan, "saf korku masalı" diye adlandırdığı anlatılarda bu durum vardır. Bu gruba dahil ettiği yazarlar için, "yeni fantastik hoşa gitmeyen nevrotik eğilimlerden bir tutamdır sadece," (s. 146) demektedir. Ama bu eğilimler her zaman yapıt dışında kendini göstermez. Örneğin nevrotik anlatıları çocukluğunda aldığı püriten eğitimle açıklanan Arthur Machen için: "Allahtan Machen püriten yaşam sürdürmedi. Onu iyi tanıyan Robert Hillyer bize onun iyi şaraptan, dostluklardan, keyifli şakalardan hoşlandığını ve tümüyle normal bir evlilik hayatı olduğunu anlatır" (s. 156); "bize bir dost ve mükemmel bir baba olarak anlatılır yazar" (s. 164), vb.

Yazarların biyografileri üzerine kurulmuş bir tipolojiyi niçin kabul edemeyeceğimizi daha önce belirtmiştik. Penzoldt burada bize karşı bir örnek sunuyor. Machen'in eğitiminin yapıtı açıkladığını söyler söylemez hemen şunu belirtme gereği duyuyor: "Neyse ki insan Machen ile yazar Machen birbirinden oldukça farklıydı. ... Örneğin Machen normal bir adam hayatı sürdürürken yazdıkları korkunç bir nevrozun anlatımına dönüşüyordu" (s. 164).

Bu tür tipolojiyi reddetmemizin bir başka nedeni daha var. Bir ayrımın edebiyatta geçerli olması için her biri ayrı ayrı birer alan olarak incelenmesi gereken psikoloji okullarına değil, edebi ölçütlere dayanması gerekir (Penzoldt'te Freud'la Jung'u buluşturma çabası vardır). Ortak bilinç ile bireysel bilinç ayrımının, psikolo-

jide geçerli olsun ya da olmasın, edebi açıdan en ufak bir ayırt ediciliği yoktur: Penzoldt'un incelemelerinde "ortak bilinç" öğeleriyle "bireysel bilinç" öğeleri kolaylıkla birbirine karışır.

Şimdi iki izlek alanımızın karşıtlığına gelebiliriz.

Fantastik izleklerin dağılımı doğrultusunda belirlenen iki paradigmayı da henüz tüketmedik. Örneğin bazı toplumsal yapılarla (ya da siyasal rejimlerle) bu iki izlek alanı arasında bir benzerlik bulunabilir. Ya da Mauss'un din ve büyü karşıtlığıyla bizim "*ben* ve *sen* izlekleri arasında yakınlık vardır. "Din metafiziğe yönelir, ideal imgelerle özdeşleşirken, büyü binlerce yarıktan sızarak, mistik yaşamdan gelerek laik yaşama karışır ve onun hizmetine girer. Dinin soyuta yönelmesi gibi büyü somuta yönelir." (s. 134). Birçok kanıttan biri: Mistik içekapanım sözsüzdür, oysa büyü dilden vazgeçemez. "Gerçek anlamda sözsüz ayinlerin olduğu kuşkuludur, oysa çok sayıda ayinin yalnızca söze dayandığı kesindir" (s. 47).

Şimdi önerdiğimiz diğer iki terimi, *bakış* ve *söylem* izleklerini daha iyi anlıyoruz (bu sözcükleri çok dikkatli kullanmak gerektiği de unutulmamalı). Bir kez daha yineleyelim, fantastik edebiyat kendi kuramını oluşturmuştur. Örneğin Hoffmann'da net bir karşıtlık bilinci vardır. Şöyle yazar: "Sözcükler nedir? Yalnızca sözcüktürler! Onun melek yüzü sözcüklerden daha çok şey anlatır," (cilt 1, s. 352), ya da başka bir yerde: "O güzel manzarayı gördünüz mü? Dünyanın ilk manzarası öyle bir şey olmalı, sözcüklere gerek kalmaksızın öyle derin duygular anlatıyor ki!" (III, s. 39). Masallarında *ben* izleklerini kullanan Hoffmann söyleme karşı bakışı tercih ettiğini gizlemez. Başka bir yönden, bu iki izlek alanının dil olgusuna eşit derecede bağlı olduğunu eklemeliyiz. "Bakış izlekleri" psişik ve fiziksel olan arasındaki sınırın yıkılmasına dayanır; ancak bu gözlemi dil açısından dile getirmek de olanaklıdır. Buradaki "ben" izlekleri, görüldüğü gibi, asıl anlamla mecazlı anlam arasındaki sınırın kırılması olanağını içerir; *sen* izlek-

leri söylem içinde iki konuşucu özne arasındaki ilişkiden yola çıkarak oluşurlar.

Bu dizi sonsuza dek uzatılabilir, üstelik önerilen ikili terimlerden herhangi birinin ötekine göre daha "özgün" ya da daha "temel" nitelikli olduğunu söylemenin de hiçbir meşru dayanağı yoktur. Psikoz, nevroz, fantastik edebiyatın izleklerinin açıklaması değildir, tıpkı çocuklukla yetişkinlik arasındaki karşıtlığın bir açıklama olmaması gibi. Bazıları gösteren, bazıları gösterilen, farklı yapılarda iki tür öğe söz konusu değildir. Biz örtüşmeler ve ilişkilerden oluşmuş bir zincir kurduk; bu zincir, fantastik izlekleri hem bir çıkış noktası ("açıklamaya" gidiş) hem de varış noktası ("açıklama") olarak sunabilecektir – tüm öteki karşıtlıklar için de aynı şey söz konusudur.

Şimdi, ana çizgilerini sunduğumuz fantastik izlekler tipolojisinin, genel bir edebi izlekler tipolojisine göre yerini belirtmeye sıra geldi. Ayrıntıya girmeden, (bu konu tipolojiyi oluşturan terimlerin her birine kesin bir tanım bulunduğunda anlamlı olacaktır) bu tartışmanın başında sunduğumuz varsayıma geri dönebiliriz. Bizim izleksel ayrımımızın aslında tüm edebiyatı ikiye böldüğünü söyleyelim; ne var ki en üst noktaya ulaştığı fantastik edebiyatta bu ayrım iyice açık bir biçimde ortaya çıkıyor. Fantastik edebiyat tüm edebiyatı içerecek varsayımları kapsayan dar ama ayrıcalıklı bir saha gibidir. Tabii bunun da doğrulanması gerek.

İzleksel alanlara verdiğimiz adların daha fazla açıklanmasına gerek yok. *Ben* insanın kurduğu dünyada göreli olarak yalnızlaşmasını gösterir, herhangi bir aracı gerekmeksizin bu karşılaşma vurgulanır. Buna karşılık *sen* işte bu aracıya gönderir, üçüncü kişiyle olan ilişki bu alanın temelini oluşturur. Bu karşıtlık asimetriktir: *Ben sen*'in içinde vardır, ama *sen ben*'i içermez. Martin Buber'in yazdığı gibi: "Kendi başına *ben* yoktur, ilksel *Ben-Sen* sözcüğünün *Ben*'i ve ilksel *Ben-Bu* sözcüğünün *Ben*'i vardır yalnızca. İnsan *Ben* dediğinde ya *Sen* ya da *Bu* demek ister" (s. 7-8).

Dahası var. *Ben* ve *sen*, söylem ediminin iki kişisini gösterir: Sözceleyen kişi ile kendisine seslenilen kişi. Hem edebi açıdan, hem de edebiyat dışında, söylem konumunun her şeyden önce geldiğine inandığımız içindir ki bu iki konuşucuyu vurguluyoruz. Sözceleme süreci açısından incelenen kişi zamirleri üzerine oluşturulmuş bir kuram sözel yapıların tümünün önemli birçok özelliğini açıklayabilir. Yapılması gereken bir çalışma.

Bu izlek incelemesinin başında ortaya çıkarılması gereken kategoriler için önemli iki gereklilikten söz etmiştik: Bunlar aynı anda hem soyut hem de edebi olmalıydı. *Ben* ve *sen* izlekleri bu iki niteliği içerir: Yüksek düzey bir soyutlamaya sahiptirler ve dil olgusunun içinde yer alırlar. Dil kategorilerinin ille de yazınsal kategoriler olması gerekmez elbette; ama burada edebiyatla ilgili her düşüncenin karşı karşıya gelmesi gereken bir çelişkiye geliyoruz: Edebiyatla ilgili sözel bir formül her zaman için edebiyatın doğasına ihanet etmiş olacaktır, çünkü edebiyatın kendisi çelişkilidir, sözcüklerden oluşmuştur, ama sözcükleri aşarak onlardan daha fazla şey anlatır.

10

Edebiyat ve Fantastik

Bakış açısı değişikliği: Fantastik yazının işlevleri. – Doğaüstünün işlevleri: Sansürler. – Fantastik edebiyat ve psikanaliz. – Doğaüstünün edebi işlevi. – Temel anlatı. – Dengenin bozulması. – Fantastiğin genel anlamı. – Edebiyat ve gerçeklik. – Yirminci yüzyılda olağandışı anlatı: Dönüşüm. – Uyarlama. – Bilimkurgudan benzer örnekler. – Sartre ve modern fantastik. – İstisna kurala dönüştüğünde. – Edebiyat üzerine son çelişki.

Fantastikle ilgili yolculuğumuz sona erdi. Önce türle ilgili bir tanım verdik: Fantastik temelde, tekinsiz bir olay karşısında okuyucuda uyanan kararsızlık duygusuna dayanır – başkişiyle özdeşleşen bir okuyucudur bu. Bu kararsızlık iki yoldan çözülebilir, ya olayın gerçekliğe ait olduğu kabul edilir, ya da hayal ürünü veya bir yanılsamadan kaynaklandığı sonucuna varılır; bir başka deyişle, olayın gerçekte varolup olmadığına karar verilir. Öte yandan fantastik belli bir okuma türü gerektirir: Böyle bir okuma olmaksızın alegori ya da şiirselliğe kayma tehlikesi vardır. Son olarak da, fantastik yazının başka özelliklerini gözden geçirdik – bunlar zorunlu olmamakla birlikte yeterince anlamlı gelecek bir sıklıkta ortaya çıkan özelliklerdi. Bu özellikler edebiyat yapıtının üç yönüne, sözel, dizimsel ve anlamsal (ya da izleksel) yönlerine göre gruplandırıldı. Tek bir yapıtın ayrıntılı incelemesine girmeden, somut incelemelerin içinde yer alabileceği genel bir çerçeve oluşturmaya çalıştık; bu yapıtın altbaşlığında yer alan "yaklaşım" terimini alçakgönüllülük olsun diye kullanmamıştık zaten.

Şimdiye değin araştırmamız bir türün sınırları içinde kaldı. Bu alanın "içkin" bir incelemesini sunmak, tümüyle metin içi gerekliliker doğrultusunda betimleme kategorilerini ayırt etmek istedik. Sonuç olarak, şimdi bakış açısını değiştirmek gerekiyor. Türü bir kez oluşturduktan sonra onu dışarıdan da ele alabiliriz ve başlangıçtaki sorumuzu başka türlü bir biçimde yeniden sorabiliriz: "Fantastik nedir?" diye değil de "niçin fantastik?" biçiminde. İlk soru türün *yapısı* ile ilgilidir, ikincisi *işlevler*'le.

İşlev sorunu da kendi içinde ayrımlar gösterir ve birçok özel sorunu beraberinde getirir. *Fantastik*'le ilgili, yani doğaüstü karşısında belli bir tepkiyle ilgili olabilir; ama doğaüstünün kendisiyle de ilgili olabilir. Birinci durumda, doğaüstüyle ilgili olarak *edebi işlev* ve *toplumsal işlev* ayrımı gerekir. Bu sonuncu işlevden başlayalım.

Peter Penzoldt'un şu saptamasında bir yanıtın izi bulunabilir: "Birçok yazara göre doğaüstü, gerçekçi bir dille asla anlatmaya cüret edemeyecekleri şeyleri dile getirmek için bir bahanedir" (s. 146). Doğaüstü olayların yalnızca birer bahaneden ibaret olması kuşku uyandırıcıdır kuşkusuz; ancak bu ifadede bir gerçeklik payı da vardır: Fantastik, kendisine başvurulmadıkça kabul edilemez gibi gelen belli sınırların aşılmasına olanak sağlar. Sıraladığımız biçimiyle doğaüstü öğeleri yeniden ele alırsak bu saptamanın yerinde olduğunu görürüz. Örneğin *sen* izlekleri: ensest, eşcinsellik, çoklu birleşme, ölüseverlik, şehvetin aşırısı... Belli bir sansüre uğramış, yasak izlekler listesi okur gibiyiz: İzleklerin her biri gerçekten de çoğu kez yasaklanmıştı, bugün bile yasağı sürenler olabilir. Aslında fantastik dozun bile sansürden kurtaramadığı yapıtlar vardır. Örneğin *The Monk* yeniden basımı sırasında yasaklanmıştı.

Kurumlaşmış sansürün yanı sıra, daha ince ve daha genel bir başka sansür daha vardır: yazarların psikelerindeki sansür. Toplumun bazı davranışları cezalandırması bireyde de bazı tabulara bulaşmayı engelleyen bir cezalandırılma duygusu yerleştirmiştir.

Fantastik basit bir bahaneden çok, bu iki tür sansürle mücadelenin bir yoludur: Cinsel taşkınlıklar şeytanın hesabına yazıldığında her tür sansürden kurtulunabilir.

Sen izlekleri grubu doğrudan tabular ve sansürle ilgiliyken, *ben* izlekleri grubu daha dolaylı bir ilişki kurar. Bu grubun delilik vakalarıyla bağlantılı olması rastlantı değildir. Toplum bir psikozlunun düşündüklerini yargılarken tabuları çiğneyen suçluya karşı farklı davranmaz: Deli de cani gibi kapatılmıştır; onun hapsedildiği yer hastanedir. Yine toplumun uyuşturucu kullananları yargılaması ve içeri tıkması da bir rastlantı değildir: Uyuşturucular suçlu bulunan bir düşünce biçimine yol açar.

Bu iki izlek alanını ilgilendiren yargılama şemalaştırılabilir ve doğaüstü öğelere başvurmanın bu yargılamadan kurtulmanın bir yolu olduğu söylenebilir. Şimdi, izleklerle ilgili tipolojimizin niçin akıl hastalıklarıyla kesiştiği daha iyi anlaşılıyor: Doğaüstünün işlevi, yasanın kıskacından kurtararak metnin yasayı delmesini sağlamaktır.

On dokuzuncu yüzyıl yazarının kişisel olanaklarıyla çağdaş yazarın olanakları arasında nicelik açısından bir fark vardır. Gautier'nin bize, kahramanındaki ölüseverliği, vampirizmin karmaşık oyunlarını anlatmak için başvurduğu o dolambaçlı yolları anımsayalım. Aradaki mesafeyi görebilmek için, Georges Bataille'ın aynı sapkınlığı anlattığı *Le Bleu du ciel*'inden (*Göğün Mavisi*) bir sayfa okuyalım: Anlatıcıdan açıklama istenince şunları söyler: "Başıma gelen tek şey: Yaşlı bir kadının öldüğü bir evde geceyi geçirdim. Kadın yatağındaydı, herhangi bir insan nasıl yatarsa öyle, baş ucundaki iki mumun arasında, kolları iki yanda uzanıyordu, elleri birleştirilmemişti. Gece boyunca odada kimse yoktu. O anda fark ettim. – Nasıl? – Sabah üçe doğru uyandım. Aklıma cesedin bulunduğu odaya gitme fikri geldi. Korku içindeydim, ama ne kadar titresem de cesedin karşısında durdum. Sonunda pijamamı çıkardım. – Ne kadar ileri gittiniz? – Yerimden kımıldamadım, aklımı kaybedecek kadar kendimden geçmiştim, uzaktan oldu, öylesine, bakarak. – Kadın güzel miydi? – Hayır, buruş buruştu"

(s. 49-50).

Gautier'nin ancak dolaylı yoldan anlatmaya cüret edebildiği bir şeyi Bataille nasıl böyle rahat ve dolaysız anlatabiliyor? Şu soru sorulabilir: İki kitabı birbirinden ayıran zaman diliminde önemli gelişmeler meydana geldi ve bunların en bilinen sonucu psikanalizdi. Başlangıçta, yalnızca bilim adamları değil toplumun gözünde de psikanalizin karşılaştığı tepki bugün unutuluyor gibi. İnsan psikesinde çok önemli bir değişiklik oldu ve psikanaliz bunun göstergesiydi; bu değişiklik, bazı konuların ele alınmasına, hele hele on dokuzuncu yüzyılda bir *Le Bleu du ciel*'in yazılmasına izin vermeyen toplumsal sansürün kalkmasına neden oldu (kuşkusuz böyle bir yapıt o dönemde yazılamazdı. Sade'ın on sekizinci yüzyılda yaşadığı doğrudur; ne var ki bir yandan on sekizinci yüzyılda olabilen bir şeyin bir sonraki yüzyılda olması diye bir zorunluluk yoktur, öte yandan da Bataille'ın betimlemesindeki kuruluk ve yalınlık daha önce kabul edilemeyecek bir anlatıcı tavrına bağlıdır). Yine de psikanalizin yükselişinin tabuları yıktığı anlamına gelmez bu – yalnızca yerleri değişti o kadar.

Daha da ileri gidelim: Psikanaliz fantastik edebiyatın yerini aldı (ve böylece onu gereksiz kıldı). Bugün aşırıya varan cinsel isteklerden söz etmek için şeytana, ya da ceset düşkünlüğünü anlatmak için vampirlere başvurmaya gerek yok: Psikanaliz ve dolaylı ya da dolaysız yoldan edebiyat, bunlardan esinlenir ve açıklıkla dile getirir. Fantastik yazının konuları son elli yılın psikoloji incelemelerine dönüşmüştür. Bunun birçok örneğini gördük; çift kişilik, Freud zamanında bile klasik bir inceleme konusuydu (Otto Rank'ın *Der Doppelgänger* –Eş– incelemesi, *Don Juan. Une étude sur le double* adıyla Fransızcaya çevrildi); şeytan izleği çok sayıda incelemeye konu oldu (Th. Reik'in *Der eigene und der fremde Gott*'u; Ernest Jones'un *The Connections Between the Nightmare and Certain Medieval Superstitions* –Karabasanla Bazı Ortaçağ Hurafeleri Arasındaki İlişkiler– başlıklı incelemesi), vb. Freud'un kendisi de on sekizinci yüzyıla ait, şeytanla ilgili bir nevroz vakasını incelemiş ve Charcot'ya katılarak şöyle demiştir:

"Bu eski dönemlerdeki nevrozların şeytan literatürü kılığında karşımıza çıkmasına şaşırmayalım" (E. P. A., s. 213).

İşte fantastik yazınla psikanaliz izleklerinin yakınlığını biraz dolaylı da olsa gösteren bir başka örnek. *Ben* izlekleri alanında pandeterminizmin etkisini saptamıştık. Bir rastlantının varlığını asla kabul etmeyen ve biz fark etmesek bile, olgular arasında doğrudan ilişkiler bulunduğunu ileri süren genel bir nedensellikti bu. Oysa psikanaliz bu determinizmi insanın psişik etkinliğinin alanına katar olduğu gibi. "Psişik yaşamda keyfi, belirsiz hiçbir şey yoktur," diye yazar Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne*' de – Gündelik Hayatın Psikopatolojisi (s. 260). Böylece pandeterminizme inanmaktan başka bir şey olmayan batıl inanç alanı psikanalistin uğraşlarından biri haline gelir. Freud yorumunda psikanalizin bu alana getirebileceği açı değişikliğinden söz eder. "Uğursuz bir kuşun geçişine bakarak önemli bir projesinden vazgeçen şu Romalı, yaptığında bir ölçüde haklıydı; öngörülerine göre davranıyordu. Ama ters adımla kapı eşiğini geçti diye projesinden vazgeçerken bizden daha iyi bir psikolog olarak davranıyordu. Çünkü o ters adım, projenin öncesinde bir kuşkunun, bir tersliğin bulunduğunun kanıtıydı, projenin gerçekleşmesinde onun amacını ters yönde etkileyecek bir kuşku ve terslik..." (s. 277). Psikanalist görünüşte birbirinden bağımsız olaylar arasında neden sonuç ilişkisi bulunduğunu ileri sürerken fantastik öykü anlatıcısınınkine benzer bir tavır içindedir.

Böylece birden çok nedenle Freud'un ironik saptaması doğrulanmış oluyor: "Ortaçağ çok mantıklı bir şekilde ve psikolojik açıdan hemen hemen doğru olarak, hastalıklı belirtileri şeytanlara atfetmişti. Potansiyel güçleri keşfetmekle ilgilenen psikanalizin, başkalarının gözünde tuhaf bir yadırgatıcılığa bürünmesine şaşmıyorum" (E. P. A., s. 198).

Doğaüstünün toplumsal işlevinin incelenmesinden sonra, şimdi de yapıtın içinde doğaüstünün işlevlerini inceleyelim. Bu

soruya daha önce de yanıt vermiştik; doğaüstü öğenin bir düşünceyi örneklemede kullanıldığı alegori bir yana, üç işlev saptamıştık. Edimsel işlev: Doğaüstü heyecan uyandırır, korkutur veya yalnızca gerilim uyandırır okurda. Anlamsal işlev: Doğaüstü kendi kendini belirtir, kendine dönük bir gösterme işlevi üstlenir. Son olarak sözdizimsel bir işlevi vardır: Anlatının gelişimine katılır. Bu üçüncü işlev diğer ikisine oranla daha doğrudan bir şekilde edebiyat yapıtının bütünlüğüyle ilgilidir. Şimdi sıra bunu açıklamaya geldi.

Doğaüstü öğeleri işleyen yazarlarla, bir yapıtta özellikle *eylem*'in gelişmesine önem veren, ya da başka bir deyişle, öykü anlatmaya önem veren yazarlar arasında tuhaf bir buluşma vardır. Peri masalı ilk türün örneğini sunar, anlatının en az değişen biçimidir ve özellikle bu tür masallarda doğaüstü öğeler her şeyden önemlidir. *Odysseus, Dekameron, Don Kişot* gibi yapıtların her biri değişik dozlarda da olsa olağandışı öğeler içerir; bunlar aynı zamanda geçmişin önemli anlatılarıdır. Modern çağda da durum farklı değildir: Fantastik öyküleri yazanlar *anlatıcıdır*, Balzac, Mérimée, Hugo, Flaubert, Maupassant'dır. Aralarında bir gerekirlik ilişkisi olduğu söylenebilir; doğaüstünü kullanmayan başka öyküler de vardır elbette, ama ezbere bir rastlantı olmadığı açık. H. P. Lovecraft bu durumu saptamıştı: "Birçok fantastik yazar gibi Poe da kişilerin kurgulanışından çok, olaylar ve daha geniş anlatısal etkiler konusunda daha başarılıdır" (s. 59).

Bu rastlantıyı açıklamak için, kısaca da olsa anlatının kendi niteliği konusunda düşünmek lazım. Öncelikle, çağdaş metinlerde bulunan türden değil de, anlatıyı anlatı yapan çekirdeğin, en küçük anlatının ne olacağını düşünelim. Şöyle bir görüntü elde edilebilirdi: Her anlatı birbirine benzeyen ancak birbirinin eşi olmayan iki denge arasındaki harekettir. Anlatının başında her zaman durağan bir durum vardır; kişiler, değişebilir nitelikli ancak bazı öğeleri hiçbir değişime uğramadan duran figürler bütünüdür. Örneğin bir çocuk ailesiyle yaşamaktadır, kendi yasaları olan küçük bir topluluğun üyesidir. Ardından bir şey bu dinginliği bozar, den-

gesizlik meydana getirir (olumsuz denge de diyebiliriz buna); böylece çocuk bir nedenle aileyi terk eder. Öykünün sonunda birçok engeli aşarak büyür çocuk ve yeniden baba evine katılır. Denge yeniden kurulmuştur, ama kuşkusuz baştakinden farklıdır. Temel anlatı iki tür kesitten oluşur: Bir denge ya da dengesizlik durumunu anlatan kesitler ve ikisi arasındaki geçişi anlatan kesitler. Birincilerle ikinciler, devingen/durağan, statik/dinamik karşıtlığı gibi birbirinin karşıtıdır. Her anlatı bu temel yapıyı içerir – bazen anlaşılması o kadar kolay olmasa da: Baş ya da son kaldırılmış olabilir, arada söz uzatılabilir, araya başka anlatılar katılmış olabilir, vb.

Şimdi doğaüstü öğeleri bu şemaya yerleştirmeye çalışalım. *Binbir Gece Masalları*'ndaki *L'Histoire des amours de Camaralzaman*'ı alalım. Camaralzaman Pers kralının oğludur; yalnızca kendi krallığının değil, krallık sınırlarının ötesine taşan bir zekâ ve yakışıklılığa sahiptir. Bir gün babası onu evlendirmeye karar verir. Ancak genç adam kadınları dayanılmaz derecede itici bulmakta ve babasının isteğine kesinlikle karşı çıkmaktadır. Baba, cezalandırmak üzere bir kuleye kapatır oğlunu. İşte on yıl sürecek bir durum (denge bozulması). İşte doğaüstü öğe bu sırada devreye girer. Peri kızı Maimoune kuleye gelip giderken delikanlıyı görür ve büyülenir; sonra bir cine rastlar: Dahasch, Çin kralının dünyalar güzeli ve evlenmemekte direten prenses kızını tanımaktadır. İki kahramanın güzelliklerini birbiriyle karşılaştırmak üzere periyle cin uyuyan prensesi uyumakta olan prensin yatağına taşırlar; ardından onları uyandırıp izlemeye başlarlar. Bundan sonra bir dizi serüven meydana gelir: Prensle prenses bu kaçamak gece buluşmasından sonra birleşmenin yollarını arayacaklardır. Sonunda birleşecekler ve kulede aile kuracaklardır.

Burada tümüyle gerçekçi bir çerçevede başlangıç dengesiyle son durum dengesi söz konusudur. Ara dengesizlik durumunu bozmak ve ikinci denge durumunun uzun uzun oluşturulmaya çalışılmasını kolaylaştırmak üzere doğaüstü öğe devreye girer. Doğaüstü öğe bir durumdan diğerine geçişi anlatan bölümlerde orta-

ya çıkar. Gerçekten de başlangıçtaki sabit durumu tüm olaya katılanların çabasından çok, olayın, hatta dünyanın dışından bir etkenden daha iyi ne değiştirebilir?

Değişmez bir yasa, bozulmaz bir kural – işte metni değişmez kılan budur. Kuralın bozulmasının hızlı bir değişim meydana getirmesi için doğaüstü güçlerin devreye girmesi en uygun yoldur; yoksa anlatı, ilk denge durumunun bozulduğunu fark edecek bir insanın varacağı yargıyı bekleyerek sürüncemeye girme tehlikesiyle karşı karşıya kalır.

L'Histoire du second calender'i bir kez daha anımsayalım: Yeraltında bir odada prensesle baş başadır; burada dilediğince güzel kızın eşliğinde kalabilir, kızın sunduğu leziz yemeklerin tadını çıkarabilir. Ama anlatıyı boğacaktır bunlar. Allahtan bir kısıtlama, bir kural vardır: Cinin tılsımına dokunmak yasaktır. Kahramanımız da çok geçmeden bunu yapacaktır ve durum hızla değişecektir: "Tılsım bozulur bozulmaz saray yıkılırcasına yerinden oynadı..." (cilt I, s. 153). Ya da *L'Histoire du troisième calender*'i okuyalım: Burada Tanrı'nın adını anmama kuralı vardır; kahraman bu kuralı çiğneyerek doğaüstü öğenin ortaya çıkmasına neden olur: Kayıkçısı –tunç adam– denize düşer. Daha sonra, bir odaya girilmemesi kuralı vardır; kahraman bu kuralı çiğneyerek onu göğe kaçıracak olan bir atla karşı karşıya kalır... Olay örgüsü inanılmaz bir hız kazanır.

İlk durumun her bozuluşunda örneklerde de görüldüğü gibi doğaüstü öğe devreye girer. Olağandışı öğe önemli bir işlev üstlenen bir anlatı gereci olarak belirmektedir: Önceki duruma bir değişiklik getirmekte, önceden kurulmuş olumlu ya da olumsuz denge durumunu bozmaktadır.

Bu değişimin başka yollardan da meydana gelebileceğini söylemek gerekir; ancak bunlar o kadar etkili değildir.

Genellikle bir olayın öykülenişiyle doğrudan ilişkilidir doğaüstü, bu yüzden de betimleme ve psikolojik incelemelere öncelik tanıyan bir romanda ortaya çıkması enderdir (Henry James örneği burada çelişkili değil). Öykülemeyle doğaüstünün ilişkisi böy-

lece açıklık kazanıyor: Doğaüstünün karıştığı her metin bir anlatıdır, çünkü doğaüstü olay, anlatının tanımı gereği, önceden kurulmuş bir dengeyi değişikliğe uğratır; ancak her anlatı doğaüstü öğe içermez.

Böylece toplumsal işlev ile edebi işlevin niçin bir bütün olduğu anlaşılıyor: Burada da bir kural çiğnenmesi söz konusu. Toplumsal yaşamda olsun, yapıtta olsun, doğaüstü olay her zaman için kurulu düzenin bozulmasına neden olur ve anlamını bu özellikten alır.

Son olarak *fantastiğin kendi işlevi*, yani doğaüstü olayın işlevi üzerine değil de, uyandırdığı tepki üzerine düşünebiliriz. Bu konu oldukça ilginçtir, çünkü doğaüstü ve düzanlamda doğaüstünü kullanan masalların edebiyatta her zaman varlığını sürdürdüğünü düşünürsek, fantastiğin göreli olarak kısa bir ömrü olmuştur. On sekizinci yüzyılın sonuna doğru Cazotte'la tutarlı bir biçimde ortaya çıkmıştır; bir yüzyıl sonra da Maupassant öyküleri türün estetik açıdan yeterlilik gösteren örnekleri olarak anılacaktır. Başka dönemlerde de fantastiğe özgü kararsızlık duygusunu içeren örneklere rastlarız ama bu kararsızlık duygusunun metinde izlekselleştirilmesi çok özel bir durumdur. Bu kısa solukluluğun bir nedeni var mıdır? Ya da, fantastik edebiyat artık bitti mi?

Bu soruları yanıtlayabilmek için fantastiği betimlememize yarayan kategorileri yakından incelemek gerekir. Okur ve kahramanın olayın gerçek mi, hayal ürünü mü olduğu konusunda karar vermek durumunda kaldığını söylemiştik. Böylece bizim fantastik tanımımızda gerçeklik kategorisi bir temel oluşturmuştu.

Bu olgunun farkına varır varmaz da şaşkınlık içinde kalakalıyoruz. Tanımı gereği edebiyat gerçek-düşsel ya da gerçek-gerçekdışı gibi ayrımları hesaba katmaz. Hatta edebiyat ve sanat sayesinde bu ayrımın geçerliliğini yitirdiği bile söylenebilir. Edebiyat kuramcıları bunu defalarca ele almışlardır. Örneğin Blanchot: "Sanat bir yol oluşturacak (ve oluşturamayacak) kadar gerçektir,

bir engel oluşturamayacak kadar da gerçekdışıdır. Sanat bir *sanki*'liktir. (*La part du feu* – Ateşin Görevi, s. 26). Ve Northrop Frye: "Edebiyat matematik gibi, söylemsel düşünce için çok önemli olan varlık ile var-olmayan arasındaki antitezde bir gediktir. ... Hamlet ve Falstaff'ın ne varolduklarını ne de olmadıklarını söyleyebiliriz" (*Anatomy*, s. 351).

Daha da genel bir açıdan, edebiyatın her tür ikiliği geçersiz kıldığı söylenebilir. Dilin özelliği, söylenebilir olanı kesintili parçalara ayırmaktır; ad, imlediği kavramın bir ya da birkaç özelliğini dile getirirken öteki özellikleri dışlar. Edebiyat da sözcüklerle varolur; ne var ki dilin söylediğinden daha çok şeyi söyleme, sözün dile getirdiğini aşma gibi diyalektik bir eğilimi vardır. Hem dilin içinde yer alır, hem de dilin içkin metafiziğini kırar. edebi söylemin özü sınırların ötesine ulaşmaktır (yoksa varolma nedeni kalmaz); edebiyat dilin kendi intiharını gerçekleştirdiği öldürücü bir silahtır.

Ama eğer durum böyleyse, gerçeklik ve gerçekdışı türünden dilsel karşıtlıklar üzerine kurulu bu edebiyat türü edebiyattan sayılmayacak mı?

Aslında işler daha da karmaşıktır: Duyumsattığı kararsızlık duygusuyla fantastik edebiyat tam da gerçekle gerçekdışı arasındaki kesin karşıtlığı sorgular. Ancak bir karşıtlığı yok saymak için öncelikle onu oluşturan terimlerin varlığını tanımak gerekir; bir şey kurban edilecekse, neyin kurban edileceği bilinmelidir. Fantastik edebiyatın bıraktığı bulanıklık izlenimi de buradan kaynaklanır: Bir yandan, her edebiyata özgü bir durum olan gerçekle gerçekdışı sınırını sorguladığı ölçüde edebiyatın inceltilmiş bir türüdür. Öte yandan da edebiyata bir hazırlıktan öteye gitmez; gündelik dilin metafiziğiyle mücadele ederek ona yaşam verir; reddetme pahasına da olsa, kullanmak zorundadır dili.

Bir kitapta anlatılan bazı olayların açık biçimde hayal ürünü olduğunun belirtilmesi, yapıtın geri kalan bölümündeki hayal payını tartışılır kılar. Herhangi bir görüntü aşırı coşmuş bir hayalgücünün ürünüyse eğer, onu çevreleyen diğer olayların hepsinin ge-

çek olmasındandır. Fantastik edebiyat, hayalgücüne bir övgü olmak şöyle dursun, metnin büyük bölümünü gerçekliğe dayandırır. Fantastik edebiyat bize yalnız iki kavram sunar, gerçeklik ve edebiyat, üstelik ikisi de zor tanımlanır kavramlar.

On dokuzuncu yüzyıl gerçeklik ve düşsellik ayrımının metafiziğiyle yaşamıştı ve fantastik edebiyat da bu pozitivist on dokuzuncu yüzyılın vicdan rahatsızlığından başka bir şey değildi. Ancak bugün ne değişmez bir dışsal gerçekliğe ne de bu gerçekliğin yazıya aktarılmasından başka amacı olmayan bir edebiyata inanılıyor artık. Nesneler özerkliğini yitirirken, sözcükler özerklik kazandı. Bu öteki görüşü her zaman dile getirmiş olan edebiyat, kuşkusuz evrimin en önemli etkenlerindendir. Sayfalar boyunca dilsel kategorizasyonları altüst eden fantastik edebiyatın kendisi de bu evrimden öldürücü darbe alarak çıktı; ancak bu ölümden, bu intihardan yeni bir edebiyat doğdu. Oysa yirminci yüzyıl edebiyatının bir bakıma ötekilerden daha "edebi" olduğunu ileri sürmek abartılı olmayacaktır. Bunu bir değer yargısı olarak görmemek gerekir: Bundan dolayı kalitesinin düştüğünü söylemek bile mümkündür.

Yirminci yüzyılda doğaüstü anlatıya ne oldu peki? Bu kategorinin en ünlü örneği olan Kafka'nın *Dönüşüm*'ünü alalım. Doğaüstü olay burada metnin ilk tümcesinden başlayarak verilir: "Bir sabah, yorucu birtakım rüyaların ardından Gregor Samsa gerçek bir hamamböceğine dönüşmüş bir halde çıktı yatağından" (s. 7). Metnin devamında olası bir kararsızlık duygusu belirten birkaç kısa tümce yer alır. Gregor önce rüya gördüğünü sanır; ancak çok geçmeden durumun öyle olmadığının farkına varır. Bununla birlikte mantıklı bir açıklama bulmaya çalışmaktan da vazgeçmez. Okura şöyle denilir: "Gregor yavaş yavaş içinde bulunduğu sanrılı durumun kaybolmasını görünce şaşırdı. Sesinin değişikliğine gelince, ufak bir soğuk algınlığı başlangıcı, yolculuk yapanlara özgü bir meslek hastalığı olduğuna inanıyordu içtenlikle," (s. 14).

Ancak kararsızlık içeren bu kısa tümceler metnin ana hareketi içinde boğulur gider, çünkü tıpkı Gogol'ün *Burun*'unda olduğu

gibi bu duyulmamış olay karşısındaki en önemli tepki şaşkınlık olmayışıdır (Camus, Kafka konusunda, "Bu denli şaşkınlık uyanmaması asla yeterince şaşkınlık uyandırmayacaktır," demişti). Gregor yavaş yavaş tuhaf, ama olası gibi gelen durumunu kabullenir. Çalıştığı yerin yöneticisi onu görmeye geldiğinde Gregor'un canı öyle sıkılır ki, "bir gün böyle bir talihsizliğin bu adamın başına gelmesini, sonuçta adamın bunu hak edecek türden birisi olduğunu düşünür," (s. 19). Kendisini her tür sorumluluktan özgürleştiren, hatta kendisiyle ilgilenilmesini sağlayan bu yeni durumun ona iyi geldiğini fark etmeye başlar. "Ailesini düşünerek, onları korkutsa bile, artık sorumluluk taşımadığı için durumunun avuntu verici olduğunu düşünüyordu, hem ötekiler de durumun iyi yanını görünce üzülecek ne kalıyordu ki?" (s. 25). Bunun üzerine durumu tümden kabullenir: "Sonunda görevinin, hareketsiz kalarak, istemeden durumunun getirdiği hoş olmayan koşulları, sabır ve özenle ailesi açısından dayanılır kılmak olduğu sonucuna vardı" (s. 42).

Tüm bu tümceler, bir insanın hamamböceğine dönüşmesini değil de, bir ayak bileği kırığı kadar tümüyle olanaklı bir olayı anlatır gibidir. Gregor böcekleşme düşüncesine yavaş yavaş alışır: Önce fiziksel olarak, insanların yiyeceklerini ve zevklerini reddeder. Sonra düşünce açısından: Öksürüğünün insana mı, yoksa hayvanlara mı özgü bir öksürük olduğu konusunda karara varamaz. Kız kardeşi üzerinde yatmaktan hoşlandığı bir resmi kaldırdığında, "kızın yüzüne fırlamaya hazırdır" (s. 65).

Bundan sonra Gregor'un, ailesinin de dilediği gibi, kendi ölümü düşüncesini kabullenişini görürüz. "Heyecanlı bir şefkatle yine ailesini düşündü. Gitmesi gerekiyordu, bunu biliyordu, tıpkı kız kardeşi gibi o da bu konuda olabildiğince kararlıydı" (s. 99).

Ailenin tepkisi de benzer bir gelişim gösterir: Önce bir şaşkınlık yaşarlar, kararsızlık değil; ardından babanın düşmanca davranışı gelir. Daha ilk sahnede "acımasız baba oğlunu yakalamaya çalışmaktadır" (s. 36). Ancak bunu yeniden düşünen Gregor, "dönüşümünün ilk gününden başlayarak, babasının kendisine göste-

rebileceği tek davranışın acımasızlık olacağını biliyordu" (s. 70). Annesi onu sevmeyi sürdürür, ancak ona yardım etme konusunda elinden hiçbir şey gelmez. Kız kardeşine gelince, o da çok geçmeden durumu kabullenir, sonunda da açık bir nefret duymaya başlar. Gregor ölmek üzereyken, tüm ailenin duygularını şöyle özetleyecektir: "Bundan kurtulmamız gerek. Ona bakmak ve ona katlanmak için insanın elinden ne gelirse her şeyi yaptık; sanırım kimse bize en ufak serzenişte bulunamaz" (s. 93). Tek geçim kaynakları olan Gregor'un böceğe dönüşmesi onları önce üzdüyse de durum yavaş yavaş olumlu bir hal almaya başlar: Üçü de çalışmaya ve hayata uyanmaya başlarlar. "Sırtlarını rahatça koltuklarına dayamışlar, gelecekle ilgili ne gibi şansları olabileceğini tartışıyorlardı; yakından bakınca şanslarının o kadar da berbat olmadığı anlaşılıyordu –Tanrım, durum o kadar da kötü değildi, çünkü şimdiye kadar bu konuyu asla değerlendirmemişlerdi – üçü de gerçekten iyi ve süreceği anlaşılan birer iş bulmuşlardı" (s. 106-7). Öykü, Blanchot'nun "dehşet verici olanın doruğu" dediği bir sonla noktalanır: Kız kardeş hazzı keşfeder.

Bu anlatıyı önceden geliştirdiğimiz kategorilerle açıklarken geleneksel fantastik öykülerden açık biçimde ayrıldığını görüyoruz. İlkin, tuhaf olay, bir tırmanış gösteren dolaylı bazı yollarla ortaya çıkmıyor, daha ilk tümcede veriliyor. Daha önceki örneklerde fantastik anlatı tümüyle doğal bir olaydan yola çıkarak doğaüstüne varıyordu. *Dönüşüm* ise doğaüstü bir olaydan yola çıkarak, anlatı boyunca giderek doğallaşan bir hava verir olaya, anlatının sonundaysa doğaüstü diye bir şey kalmamıştır geriye. Böylece hiçbir kararsızlığa gerek kalmaz. Duyulmamış olayın algılanmasını hazırlamaya yarayan kararsızlık, fantastik anlatılarda doğaldan doğaüstüne geçişi sağlıyordu. Burada ise bunun ters yönünde bir hareket, açıklanamayan olayı izleyen bir *uyum sağlama* vardır ve doğaüstünden doğala geçişi gösterir. Kararsız kalma ve uyum sağlama, simetrik ve ters yönlü iki süreci göstermektedir.

Öte yandan kararsızlık, hatta şaşkınlık duygusunun bulunmamasıyla, doğaüstü öğelerin varlığı, bilinen bir başka türle, masal-

la karşı karşıya olduğumuz anlamına da gelmez. Masal kendi dünyamızın yasalarından çok farklı bir dünyaya sokar bizi; bu açıdan, meydana gelen doğaüstü olaylar kesinlikle kaygı uyandırıcı değildir. Buna karşılık *Dönüşüm*'de şok uyandıran, imkansız bir olay vardır; ancak çelişkili bir biçimde olabilir bir duruma dönüşür. Bu bakımdan Kafka'nın anlatıları hem masalsı hem de yadırgatıcı türlere girer, görünüşte uzlaşamaz gibi duran iki türün çakışmasıdır. Doğaüstü vardır ancak bizim gözümüzde kabul edilemez bir yanı yoktur.

Dönüşüm'e ilk bakışta alegorik bir anlam vermek zorunda hissederiz kendimizi; ancak bu alegorik anlamı kesinlemeye çalışırken Gogol'ün *Burun*'undaki gibi bir durumla karşılaşılır (Victor Erlich'in de yakın zamanda gösterdiği gibi iki anlatı arasındaki benzerlikler bu kadarla kalmıyor). Metinle ilgili kuşkusuz birçok alegorik yorumlama yapılabilir; ancak içlerinden herhangi birini onaylayacak açık bir dayanak sunmaz metin. Kafka'yla ilgili olarak sık sık şöyle denilir: Anlatıları her şeyden önce düzanlamda okunmalıdır. Herhangi edebi bir olay ne kadar gerçekse *Dönüşüm*'de anlatılan olay da o kadar gerçektir.

En iyi bilimkurgu metinlerinin de benzer yapılanmaları olduğuna dikkat çekelim: Başlangıçtaki veriler doğaüstüne aittir; robotlar, uzaylı yaratıklar, gezegenler arası bir çerçeve. Anlatı boyunca görünüşte masalsı gibi duran tüm bu öğelerin aslında bize ne kadar yakın olduğunu, yaşamımızda ne kadar yer tuttuklarını görürüz. Robert Scheckley'in bir öyküsü insan beyninin hayvan bedenine koyulması gibi olağanüstü bir ameliyatla başlar; öykünün sonu en normal insanın hayvanla ortak yanlarını gösterir (*The Body* – Vücut). Bir başka öykü istemediğiniz kişilerden kurtaran alışılmadık bir düzenleme betimlenmesiyle başlar; anlatı sona erdiğinde böyle bir düşüncenin kimseye yabancı gelmediğini fark ederiz (*Service du débarras* – Kurtulma Servisi). Burada uyum sürecini yaşayan okuyucudur: Önce doğaüstü bir olayla karşı karşıya bırakılmıştır, sonunda bunun "doğallığını" kabul edecektir.

Böyle bir anlatı yapısı ne anlama gelir? Fantastikte yadırgatı-

cı ya da doğaüstü olay, normal ve doğal diye değerlendirilen bir zeminle karşıtlık içinde algılanır; doğa yasalarının çiğnenmesi bu yasaların daha da iyi bilincine varmamızı sağlar. Kafka'da doğaüstü olay kararsızlığa yol açmaz, çünkü betimlenen evren baştan başa tuhaftır, anlattığı olay kadar anormaldir. Böylece burada, gerçeğin, doğalın, normalin varlığını önce kabul edip sonradan bunları ihlal eden fantastik edebiyatın sorununu (tersinden) görüyoruz. Ancak Kafka bunu aşmayı başarmıştır. Akıldışı olanı oyunun parçası olarak ele alır: Çizdiği dünya gerçekle uzak yakın bir ilişkisi olmayan düşsel bir mantığa, hatta bir karabasan mantığına uymaktadır. Okuyucuda belli bir kararsızlık sürse bile, kahramanda asla kararsızlık uyanmaz; önceden saptadığımız türden bir özdeşleşme de mümkün değildir artık. Kafka anlatısı bizim fantastiğin ikinci koşulu diye adlandırdığımız ve on dokuzuncu yüzyıl örneklerinde özellikle beliren koşuldan uzaklaşır: Metnin içinde temsil edilen kararsızlık duygusundan yoksundur.

Sartre, Blanchot'nun ve Kafka'nın romanları konusunda, bizim ileri sürdüğümüze çok yakın bir fantastik kuramı önermiştir. *Situations I*'de "*Aminadab* ya da Bir Dil Olarak Fantastik" adlı makalesinde bu kuram yer alır. Sartre'a göre Blanchot ya da Kafka olağandışı varlıkları anlatmaya çalışmazlar; onlara göre, "bir tek fantastik nesne vardır, o da insandır. Yalnızca bir yanıyla dünyaya angaje olmuş, dinlerle ya da spritüalizmle uğraşan insan değil, bütünselliğiyle, doğallığıyla, toplumsallığıyla insan, bir cenaze geçerken tabuta selam veren, kilisede diz çöken, bayrak töreninde uygun adım yürüyen insan" (s. 127). İşte fantastik varlık tam da bu "normal" insandır; fantastik kuraldır artık, istisna değil.

Bu dönüşümün tür üzerinde teknik sonuçları olacaktır. Önceden okuyucunun özdeşleşeceği kahraman tümüyle normal bir varlıkken (özdeşleşmenin kolay olması ve olayların yadırgatıcılığı karşısında birlikte şaşırabilmek için böyle normal bir kahraman gerekliydi), burada aynı kişi "fantastik" oluyor; *Şato*'nun kahramanı gibi: "Serüvenleri ve görüşleriyle paylaşmak zorunda kaldığımız şu ölçümcü hakkında, kasabada yaşamakta bu kadar diret-

mesinden başka bir şey bilmiyoruz," (s. 134). Bunun sonucu olarak okur kahramanla özdeşleşirse kendini gerçekliğin dışında bırakır. "Dünyayı tersinden kurmak zorunda kalan mantığımızsa bu karabasanın içinde fantastikleşir" (s. 134).

Kafka'yla birlikte genelleştirilmiş bir fantastikle karşı karşıya kalırız: Yapıttaki dünya ve okur bu fantastiğin içinde yer alır. Bu yeni fantastiğin şu çok açık örneğini, düşüncesini kanıtlamak için Sartre veriyor: "Oturuyorum ve kendime kremalı bir kahve söylüyorum, garson üç kez aynı siparişi tekrar ettiriyor ve kendisi bir hata olmaması için aynı şeyi tekrarlıyor. Hızla gidiyor, siparişimi ikinci bir garsona iletiyor, o da bunu küçük defterine yazıyor ve bir üçüncü garsona iletiyor. Sonunda bir dördüncüsü geliyor ve 'Buyurun' diyerek masama bir mürekkep hokkası koyuyor. 'Ama,' diyorum, 'ben kremalı kahve istemiştirm.' 'Eh buyurun işte,' diyor giderken. Okuyucu bu türden öykülerde garsonların bir oyununu ya da ortak psikoz durumunu (Maupassant'ın *Le Horla*'da bizi inandırdığı türden) aklına getiriyorsa, boşuna uğraşmış oluruz. Ama bu tuhaf olayların normal davranışlar gibi görüldüğü bir dünyadan söz ediyorsak, okurda bir izlenim uyandırıyorsak, işte o zaman okuyucu kendisini bir fantastiğin ortasında bulur" (s. 128-9). İşte tek kelimeyle klasik fantastikle Kafka tarzı fantastiğin farkı: Birinci tür anlatı dünyasında istisna olan ikincide kurala dönüşüyor.

Sonuç olarak, doğaüstünün edebiyatla bu az rastlanır senteziyle Kafka edebiyatı daha iyi anlamamızı sağlıyor. Birçok kez edebiyatın paradoksal konumundan söz ettik: Edebiyat ancak gündelik dilin kendi payına çelişki diye adlandırdıklarıyla yaşar. Sözelle sözel ötesi, gerçekle gerçek ötesi arasındaki antitezi üstlenir. Kafka'nın yapıtı bizi daha da ileri götürerek edebiyatın kendi içinde nasıl bir başka çelişkiyi barındırdığını görmemizi sağlamaktadır; Maurice Blanchot'nun "Kafka ve Edebiyat" denemesinde bu tür bir geçişten yola çıkılmıştır. Yaygın ve basitleştiren bir görüşe göre edebiyat (ve dil) "gerçekliğin" bir görüntüsü, bir öykünmesidir, bunun içinde gerçekliğin kendisi yoktur ancak paralel ve

benzer bir dizisi vardır. Ancak bu görüş iki açıdan yanlıştır, çünkü anlatılan kadar anlatma biçiminin yapısını da yanlış anlamıştır. Sözcükler şeylere yapıştırılmış, onlardan bağımsız varlıklarını sürdüren etiketler değildir. Yazarken başka bir şey yapmıyoruz; bu öyle özel bir eylemdir ki başka hiçbir deneyim onu karşılamaz. Aynı şekilde, eğer yazı yazıyorsam bir şeyler üzerine yazıyorumdur, o başka şey dediğim yazı bile olsa. Yazının olabilmesi için sözünü ettiğim şeyin ölmüş olması gerekir; ama o ölüm de yazıyı olanaksız kılar, çünkü yazılacak bir şey kalmamıştır artık. Edebiyat olanaksızlaştığı ölçüde olanaklı hale gelir. Ya söylenen şey orada vardır, ama o zaman da artık edebiyata yer kalmaz. Ya da edebiyata yer verilir, o zaman da söylenecek artık bir şey yoktur. Blanchot'nun da yazdığı gibi, "Eğer dil, özellikle de edebi dil sürekli olarak kendi ölümüne doğru yol almasaydı, olanaksızlaşırdı, çünkü onun koşulu ve onu oluşturan özellik bu olanaksızlığa gidişidir" (*La Part du feu*, s. 28).

Olanaksızla olanaklıyı buluşturma işlemi aslında "olanaksız" sözcüğünün de içeriğini verir. Oysa edebiyat *vardır*; en büyük paradoksu da oradadır.

—

Kaynakça

1. *Edebiyat Metinleri:*

Arnim, A. de (1964), *Contes bizarres*, çev. Théophile Gautier, Paris: Julliard (coll. "Littérature").

Balzac, H. de (1937), *Louis Lambert*; *La Comédie humaine* içinde, t. X, Paris: Bibliothèque de la Pléiade.

—— (1955), *La Peau de chagrin*, Paris: Garnier; Türkçesi: *Tılsımlı Deri*, İstanbul: Yalçın Yayınları, 1996.

Bataille, G. (1957), *Le Bleu du ciel*, Paris: Pauvert; Türkçesi: *Göğün Mavisi*, İstanbul: Mitos, 1995.

Beckford, W. (1948), *Vathek et les Episodes*, Paris: Stock.

Bierce, A., *Contes noirs*, çev. Jacques Papy, Paris: Losfeld.

Carr, J. D. (1967), *La Chambre ardente*, Paris, le Livre de poche.

Castex, P.-G. (1963) (der.), *Anthologie du conte fantastique français*, Paris: Corti.

Cazotte, J. (1960), *Le Diable amoureux*, Paris: le Terrain vague.

Christie, A. (1947), *Dix petits nègres*, Paris: Librairie des Champs-Elysées; Türkçesi: *On Küçük Zenci*, İstanbul: Altın, 1994.

Gautier, T. (1951), *Spirite*, Paris: le Club français du livre.

—— (1962), *Contes fantastiques*, Paris: Corti.

Gogol, N. (1968), *Récits de Petersbourg*, çev. Boris de Schloezer, Paris: Garnier-Flammarion; Türkçesi: *Petersburg Öyküleri*, İstanbul: İş Bankası, 2002.

Hoffmann, E. T. A. (1964), *Contes fantastiques* (3 cilt), çev. Loève-Veimars ve diğ., Paris: Flammarion.

James, H. (1947), *Le Tour d'écrou*, çev. M. Le Corbeiller, Paris.

Kafka, F. (1955), *La Métamorphose*, çev. A. Vialatte, Paris: Gallimard; Türkçesi: *Dönüşüm*, İstanbul: Altıkırkbeş, 2003.

Lewis, M. G. (1966), *Le Moine*, A. Artaud, *Œuvres complètes* içinde, t. VI, Paris: Gallimard.

Maupassant, G. de, *Onze histoires fantastiques*, Paris: Robert Marin; Türkçesi: *Horla ve Diğer Fantastik Öyküler*, İstanbul: Oğlak, 2003; *Seçme Öyküler*, İstanbul: Epsilon, 2001.

Mérimée, P. (1964), *Lokis et autres contes*, Paris: Julliard (coll. "Littérature").

—— (1965), *Les Mille et une nuits* (3 cilt), Paris: Garnier-Flammarion.

Nodier, C. (1963), *Contes*, Paris: Garnier.

Nerval, G. de (1966), *Aurélia et autres contes fantastiques*, Verviers: Marabout.

Perrault, C., *Contes*, Verviers: Marabout, s. d.
Poe, E. (1961), *Nouvelles Histoires extraordinaires* (N. H. E.), Paris: Garnier (çev. Ch. Baudelaire).
—— (1962), *Histoires extraordinaires* (H.E.), Paris: Garnier.
—— (1966), *Histoires grotesques et sérieuses* (H.G.S.), Paris: Garnier-Flammarion.
—— (2000, 2001), *Bütün Hikâyeleri*, 5 cilt, İstanbul: İthaki.
Potocki, J. (1958), *Manuscrit trouvé à Saragosse*, Paris: Gallimard.
—— (1962), *Die Abenteuer in der Sierra Morena*, Berlin: Aufbau Verlag.
Sheckley, R. (1960), *Pèlerinage à la Terre*, Paris: Denoël (coll. "Présence du futur").
Villiers de l'Isle-Adam (1965), *Contes fantastiques*, Paris: Flammarion.

2. *Edebiyat Dışı Kuramsal Metinler:*

Blanchot, M. (1949), *La Part du feu*, Paris: Gallimard.
—— (1959), *Le Livre à venir*, Paris: Gallimard.
Buber, M. (1959), *La Vie en dialogue*, Paris: Aubier-Montaigne.
Caillois, R. (1965), *Au cœur du fantastique*, Paris: Gallimard.
—— (1966), *Images, images...*, Paris: Corti.
Castex, P.-G. (1951), *Le Conte fantastique en France*, Paris: Corti.
Chklovski, V. (1965), "L'Art comme procédé", *Théorie de la littérature* içinde, Paris: Ed. du Seuil.
Eikhenbaum, B. (1965), "Sur la théorie de la prose", *Théorie de la littérature* içinde, Paris: Ed. du Seuil.
Erlich, V. (1956), "Gogol and Kafka: Note on Realism and Surrealism", *For Roman Jacobson* içinde, La Haye: Mouton.
Fletcher, A. (1964), *Allegory*, Ithaca: Cornell University Press.
Fontanier, P. (1968), *Les Figures du discours*, Paris: Flammarion.
Freud, S. (1933), *Essais de psychanalyse appliqueé*, Paris: Gallimard.
—— (1940), *Gesammelte Werke*, t. XIII, Londra: Imago Publishing Company.
—— (1953), *Le Mot d'esprit dans ses relations avec l'inconscient*, Paris: Gallimard.
—— (1967), *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris: Payot (coll. "Petite bibliothèque Payot").
Frye, N. (1961), *Fables of Identity*, New York: Harcourt, Brace & World.
—— (1964), *The Educated Imagination*, Bloomington: Bloomington University Press.
—— "Preface", G. Bachelard, *The Psychoanalysis of Fire* içinde, Boston: Beacon Press.
—— (1967), *Anatomy of Criticism*, New York: Atheneum.
Genette, G. (1966), *Figures*, Paris: Ed. du Seuil.
—— (1969), *Figures II*, Paris: Ed. du Seuil.

Girard, R. (1961), *Mensonge romantique et Vérité romonesque*, Paris: Grasset; Türkçesi: *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, İstanbul: Metis, 2001.

James, M. R. (1924), "Introduction", V. H. Collins (der.), *Ghosts and Marvels* içinde, Oxford University Press.

Kasanin, J. S. (der.) (1964), *Language and Thought in Schizophrenia*, New York: W. W. Norton & C°.

Lévi-Strauss, C. (1958), *Anthropologie structurale*, Paris: Plon.

Lovecraft, H. P. (1945), *Supernatural Horror in Literature*, New York: Ben Abramson.

Mabille, P. (1962), *Le Miroir du merveilleux*, Paris: les Editions de Minuit.

Mauss, M. (1960), "Esquisse d'une théorie générale de la magie", M. Mauss, *Sociologie et Antropologie* içinde, Paris: P.U.F.

Ostrowski, W. (1966), "The Fantastic and the Realistic in Literature, Suggestions on How to Define and Analyse Fantastic Fiction", *Zagadnienia rodzajow literackich*, IX, 1 (16): 54-71.

Parreaux, A. (1960), *William Beckford, auteur de Vathek*, Paris, Nizet.

Penzoldt, P. (1952), *The Supernatural in Fiction*, Londra: Peter Nevill.

Piaget, J. (1948), *Naissance de l'intelligence chez l'enfant*, Neuchâtel: Delachaux; Paris: Niestlé.

—— (1967), *Six études de psychologie*, Paris: Gonthier.

Popper, K. (1959), *The Logic of Scientific Discovery*, New York: Basic Books.

Rank, O. (1932), *Don Juan. Une étude sur le double*, Paris: Denoël et Steele.

Reimann, O. (1926), *Das Märchen bei E.T.A. Hoffmann*, Münih: Inaugural-Dissertation.

Richard, J.-P. (1954), *Littérature et Sensation*, Paris: Ed. du Seuil.

—— (1955), *Poésie et Profondeur*, Paris: Ed. du Seuil.

—— (1962), *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris: Ed. du Seuil.

Sartre, J.-P. (1947), *Situations I*, Paris: Gallimard.

Scarborough, D. (1917), *The Supernatural in Modern English Fiction*, New York ve Londra: G. P. Putnam's Sons.

Schneider, M. (1964), *La Littérature fantastique en France*, Paris: Fayard.

Todorov, T. (1968), *Poétique*, Paris: Ed. du Seuil; Türkçesi: *Poetikaya Giriş*, İstanbul: Metis, 2001.

Tomaşevski, B. (1965), "Thématique", *Théorie de la littérature* içinde, Paris: Ed. du Seuil.

Vax, L. (1960), *L'Art et la Littérature fantastiques*, Paris: P.U.F. (coll. "Que sais-je?").

Le Vraisemblable (*Communications*, 11), Paris: Ed. du Seuil, 1968.

Watts, A. (1962), *The Joyous Cosmology*, New York: Vintage Books.

Wimsatt, W. K. (1966), "Northrop Frye: Criticism as Myth", M. Krieger (der.), *Northrop Frye in Modern Criticism* içinde, New York: Columbia University Press.

Dizin

Allegory (Angus Fletcher), 67
Ali Baba'nın Hikâyesi, 61
Altın Kâse (E. T. A. Hoffmann), 105
Anatomy of Criticism (Northrop Frye), 16, 26
Angyal, Andras, 115
Binbir Gece Masalları, 59, 60, 80, 85, 108, 111, 114, 129, 130, 135, 141, 158
Arnim, Achim de, 42
Art et la Littérature fantastiques, L' (Louis Vax), 32
Art Poétique, L' (Nicolas Boileau), 68
Aurélia (Gérard de Nerval), 8, 43-6, 59, 65, 84, 111, 113-8, 123, 137, 139, 140
Bachelard, Gaston, 24, 98-100
Balzac, Honoré de, 8, 11, 13, 91, 123, 157
Barthes, Roland, 18
Bataille, Georges, 154, 155
Baudelaire, Charles, 54
Beckford, William, 80, 129
Bierce, Ambrose, 52
Blanchot, Maurice, 15, 18, 160, 164, 166-8
Bleu du ciel, Le (Georges Bataille), 154, 155
Body, The (Robert Scheckley), 165
Boileau, Nicolas, 68
Buber, Martin, 150
Burning Court, The (John Dickson Carr), 51, 55, 56
Burun (Gogol), 75, 82, 86, 162, 165
Byron, Lord, 13
Caillois, Roger, 33, 38, 41, 102, 103
Camus, Albert, 163
Carr, John Dickson, 8, 51, 55
Castex, Pierre-Georges, 32, 33, 70, 111
Cazotte, Jacques, 9, 30, 126, 160
Cervantes, Miguel de, 40
Charcot, Jean Martin, 155
Chevelure, La (Maupassant), 83, 88
Christie, Agatha, 55, 85
Club des Hachichins, le (Théophile Gautier), 113, 118, 119, 125, 137
Coeur du fantastique, Au (Roger Caillois), 33
Connections Between the Nightmare and Certain Medieval Superstitions, The (Ernest Jones), 155
Conte Fantastique en France, Le (Pierre-Georges Castex), 32
Croce, Benedetto, 15
Cuvier, Georges, 78
Çehov, Anton, 13
Daudet, Alphonse, 70, 77
Dekameron (Boccaccio), 157
Diable amoureux, Le – Âşık Şeytan (Jacques Cazotte), 30, 33, 37, 51, 57, 84, 87, 102, 126, 128, 129
Diomedes, 21, 22
Don Kişot (Cervantes), 157
Doppelgänger, Der (Otto Rank), 155
Dostoyevski, Feodor, 52, 54
Doyle, Sir Arthur Conan, 86
Dönüşüm (Kafka), 9, 162-5
Durand, Gilbert, 24
Eigene und der fremde Gott, Der (Theodor Reik), 155
Eliot, T. S., 18

Erckmann-Chatrian, 111
Erlich, Victor, 165
Esquisse Mystérieuse, L' (Erckmann-Chatrian), 111
Fables of Identity (Northrop Frye), 17
Fantastic and the Realistic in Literature, The (Witold Ostrowski), 103
Faust (Goethe), 102
Fındıkkıran ve Fareler Kralı (E. T. A. Hoffmann), 59
Figures, II (Gérard Genette), 15, 98
Flaubert, Gustave, 157
Fletcher, Angus, 67
Fontanier, Pierre, 67, 68
Freud, Sigmund, 52, 54, 92, 99, 120, 144-8, 155-6
Frye, Northrop, 16-27, 98, 99, 100, 161
Galland, Antoine, 60
Gautier, Théophile, 51, 57, 84, 90, 111, 113-7, 124, 134, 135, 155
Genette, Gérard, 15, 18, 98, 100
Girard, René, 146
Goethe, Johann Wolfgang von, 40
Gogol, Nikolai, 65, 75-7, 162, 165
Goldstein, Arnold, 118
Guyon, Mme Janne Marie Bouvier de la Motte, 143
Gündelik Hayatın Psikopatolojisi (Freud), 156
Hillyer, Robert, 148
Hoffmann, E. T. A., 8, 41, 42, 46, 59, 61, 63, 73, 76, 77, 84, 85, 105, 120, 121, 122, 140, 146, 147, 149
Homme à la Cervelle d'Or, L' (Alphonse Daudet),
Horla, le (Maupassant), 88, 90, 102, 167
Hugo, Victor, 157
Images, images... (Roger Caillois), 102
Inès de las Sierras (Charles Nodier), 51, 83, 90, 91
Düşlerin Yorumu (Freud), 146
James, Henry, 8, 9, 49, 106, 159
James, M. R., 32, 51, 54
Jones, Ernest, 155
Joyous Cosmology, The (Alan Watts), 112
Juin, Hubert, 111
Jung, Carl, 24, 99, 148
Kafka, Franz, 9, 162, 163, 165-7
"Kafka ve Edebiyat" (Maurice Blanchot), 167
Kara Kedi (Poe), 54
Kasanin, J. S., 115, 118, 143
Khlebnikov, Velemir, 48
Kızıl Ölümün Maskesi (Poe), 102
Kralın Nişanlısı (E. T. A. Hoffmann), 59
Le Guin, Ursula K., *Yerdeniz*, 9
Lévi-Strauss, Claude, 24, 99
Lewis, M. G., 48, 125
Littérature et Sensation (Jean-Pierre Richard), 97, 101
Littérature Fantastique en France, La (Marcel Schneider), 42
Kırmızı Başlıklı Kız (Charles Perrault), 133
Livre à Venir, Le (Maurice Blanchot), 15
Louis Lambert (Balzac), 123, 125, 137, 142, 143
Deli mi? (Maupassant), 61
Mabille, Pierre, 62, 121
Machen, Arthur, 148
Mallarmé, Stephane, 18, 65
Manuscrit trouvé à Saragosse, Le – Saragossa'da Bulunan Elyazması (Jean Potocki), 8, 30, 33, 38, 42, 49-52, 84, 102, 126, 128, 130, 131, 133, 140
Manyetizör (E. T. A. Hoffmann), 61
Mark of the Beast, The (Sydney Watson),
Marx, Karl, 99

Maturin, Charles, 48
Maupassant, Guy de, 8, 9, 61, 83, 84, 87, 88, 90, 106, 140, 141, 160, 167
Mauss, Marcel, 149
Mavi Sakal (Charles Perrault), 133
Melmoth, the Wanderer (Charles Maturin), 102
Mémorables, Les (Gérard de Nerval), 66
Mendelyev, Demitri Ivanovitch, 103
Mérimée, Prosper, 49, 82, 83, 89, 157
Monk, The – Keşiş (M. G. Lewis), 125, 126, 132, 133, 135, 137, 153
Morte Amoureuse, La (Théophile Gautier), 51, 57, 90, 91, 125, 127, 128, 134, 135, 137
Nerval, Gérard de, 8, 43, 46, 65, 99, 111-4, 116-7, 119, 140
Nişanlı Bir Kızın Seçimi (E. T. A. Hoffmann), 59
Nodier, Charles, 49, 51, 83, 86, 90, 91
Nuit, La (Maupassant), 88
Odysseus (Homeros), 157
Olağanüstünün Aynası (Pierre Mabille), 62
On Küçük Zenci (Agatha Christie), 55
Ostrowski, Witold, 103
Parma Manastırı (Stendhal), 13
Parreaux, André, 129
Part du Feu, La (Maurice Blanchot), 168
Penzoldt, Peter, 41, 79, 88, 89, 90, 102, 104, 141, 145, 147-9, 153
Perrault, Charles, 41, 59, 68-70, 85, 129, 133
Piaget, Jean, 116, 118, 120, 141, 142
Platon, 21
Poe, Edgar Allan, 45, 53, 54, 61, 74, 77, 84, 88, 89, 95, 102, 157
Poésie et Profondeur (Jean-Pierre Richard), 98, 99, 101
Poetikaya Giriş (Todorov), 7
Popper, Karl, 12
Potocki, Jan, 8, 33, 81, 87, 133, 134, 140
Poulet, Georges, 97, 100
Prens Ahmed'in Hikâyesi, 60
Prenses Brambilla, La (E. T. A. Hoffmann), 42, 108, 120
Propp, Vladimir, 13
Question of Our Speech, The (Henry James), 136n
Qui Sait? (Maupassant), 90
Radcliffe, Ann, 47, 48
Rank, Otto, 155
Reeves, Clara, 47
Reik, Theodor, 155
Corneille Üzerine Düşünceler (Voltaire), 64
Reimann, Olga, 32
Richard, Jean-Pierre, 97-101
Roger Ackroyd Cinayeti (Agatha Christie), 85
Sade, Marquis de, 155
Sandman, The (E. T. A. Hoffmann), 146-7
Sartre, Jean-Paul, 166, 167
Scarborough, Dorothy, 101
Scheckley, Robert, 165
Schneider, Marcel, 42
Shakespeare, William, 40
Situations (Jean-Paul Sartre), 166
Soloviov, Vladimir, 32, 33, 51, 54
Spirite (Théophile Gautier), 135
Supernatural in Fiction, The, bkz. Peter Penzoldt.
Supernatural in Modern English Fiction, The (Dorothy Scarborough), 102
Swedenborg, Emanuel, 143
Şato (Kafka), 166
Tılsımlı Deri (Balzac), 8, 71
Tiyuçev, Feodor Ivanovich, 65
Todorov, Tzvetan, 7-10
Tomaşevski, Boris, 12, 32
Un fou? (Maupassant), 87, 88

Univers imaginaire de Mallarmé, L' (Jean-Pierre Richard), 100
Usher Konağının Çöküşü (Poe), 53, 54
Valdemar Olayındaki Gerçekler (Poe), 61
Valéry, Paul, 18
Vathek (William Beckford), 80, 81, 128-30
Vax, Louis, 32, 50, 102, 103
Vénus d'Ille, La (Prosper Mérimée), 49, 82, 84, 86, 89, 102
Véra (Villiers de l'Isle-Adam), 41, 58, 63, 72, 81, 83
Vidanın Dönüşü (Henry James), 49, 106
Villiers de l'Isle-Adam, Philippe, 37, 41, 58, 72, 77, 83
Voltaire, 64
Walpole, Horace, 48
Watts, Alan, 112, 116, 118
William Wilson (Poe), 74
Wimsatt, W. K., 20
Yabancı Çocuk (E. T. A. Hoffmann), 55

Metis Eleştiri

Tzvetan Todorov
Poetikaya Giriş
Çeviren: Kaya Şahin

Tzvetan Todorov, insan bilimleri ve edebiyat eleştirisinde birçok farklı eğilimin toplanma noktalarından birini temsil eder. Şklovski ve Tinyanov gibi Rus Biçimcilerinin, Roman Jakobson ve Prag Dilbilim Çevresinin, Roland Barthes ve Gerard Genette gibi yapısalcı ve post-yapısalcı eleştirmenlerin yöntemleri, Todorov'un çalışmalarında bir senteze ulaşmaktadır.

Poetika, tek tek yapıtlarla ilgilenmekten çok, bu yapıtları "yazınsal" kılan koşulları ve öğeleri araştırır. Todorov'un ve yapısalcı edebiyat araştırmalarının hedefi, "atomistik" diye nitelenebilecek bir okuma tarzını eleştirmek ve aşmaktır. Her metin, sözlü ya da yazılı –ve silik ya da belirgin– başka metinlerle birlikte çok-boyutlu bir anlam ağının içinde yer alır ve çeşitli eksenler üzerinde başka metinlerden ayrışır. Poetikanın asıl konusunu oluşturan "yazınsallığın" elde edilmesi de okurun bu matrisi şu ya da bu şekilde zihninde canlandırabilmesine, başka bir deyişle bu farklılaşmaları kendi okuması içinde "işletebilmesine" bağlıdır: Todorov'un *Poetikaya Giriş*'i, her iyi okurun kısmen bilinçli kısmen de bilinçsiz olarak gerçekleştirdiği bu işlemlerin bir ilk dökümünü sunmaktadır.

metis eleştiri

Tzvetan Todorov
Fantastik

Metis Eleştiri'de daha önce Todorov'un Poetikaya Giriş'ini yayımlamıştık. Bu kez, orada betimlediği yöntemini bir edebi türe uyguladığı Fantastik'e yer veriyoruz.

Fantastik, yapısalcı poetikanın en tipik ve en başarılı uygulamalarından biridir. Kitabın çıkış noktası, fantastik olarak nitelenen belli anlatılar değil, bir edebi tür olarak fantastiktir. Edebi tür böylece, anlamı kendi içinde saklı, kendinden ibaret özerk bir kategori olarak değil, diğer komşu türlerden farklılığıyla tanımlanan bir inceleme konusu haline gelir. Yapısalcılığın en temel saptamasıyla uyum içindedir bu yaklaşım: Kültürel bir olgu anlamını ancak farklılıklarla belirlenmiş bir dizi ya da matriks içinde kazanmaktadır.

Hoffmann, Balzac, Poe, Maupassant, Henry James ve Kafka gibi yazarların metinlerini çözümleyerek fantastik anlatı türünün temel özelliklerini ayrıştırırken, okurun yapısalcı eleştirinin olanaklarıyla, verimiyle daha yakından tanışmasını sağlayan bir başyapıt...

Kapak deseni: Albrecht Dürer, Gergedan, 1515

Metis Eleştiri
ISBN 975-342-434-5

METİS YAYINLARI, İPEK SOKAK NO. 9, 34433 BEYOĞLU, İSTANBUL