

KAAN KURT

“TÜRKİYE’NİN RUHU”NDA BİR HAYALET

BILKENT ÜNİVERSİTESİ 2020

“TÜRKİYE’NİN RUHU”NDA BİR HAYALET: MODERN
TÜRK EDEBİYATI VE SİNEMASINDA DOSTOYEVSKİ
İLE METİNLERARASI VE MEDYALARARASI
KARŞILAŞMALAR

Yüksek Lisans Tezi

Kaan Kurt

Türk Edebiyatı Bölümü
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi
Ankara
Eylül 2020

**“TÜRKİYE’NİN RUHU”NDA BİR HAYALET: MODERN TÜRK
EDEBİYATI VE SİNEMASINDA DOSTOYEVSKİ İLE METİNLERARASI
VE MEDYALARARASI KARŞILAŞMALAR**

İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

KAAN KURT

Türk Edebiyatı Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
İHSAN DOĞRAMACI BİLKENT ÜNİVERSİTESİ, ANKARA

Eylül 2020

ÖZET

“TÜRKİYE’NİN RUHU”NDA BİR HAYALET: MODERN TÜRK EDEBİYATI VE SİNEMASINDA DOSTOYEVSKİ İLE METİNLERARASI VE MEDYALARARASI KARŞILAŞMALAR

Kurt, Kaan

Yüksek Lisans, Türk Edebiyatı Bölümü

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi: Etienne Eugene Christian Charriere

Eylül 2020

Bu çalışmada modern Türk edebiyatı ve Türk sinemasında Dostoyevski ile kurulan metinlerarası ve medyalararası ilişkiler incelenecek, kurulduğu düşünülen bu ilişkilerin Türk edebiyatı ve Türk sinemasına dair ne söylediği hakkında kafa yorulacaktır. İlk bölümde metinlerarasılık kavramına ve bu kavram etrafında dönen tartışmalara değinilecektir. Daha sonraki üç bölümde metinlerarasılık tartışması da akılda tutularak Türk edebiyatında üç farklı dönemin kanonik yazarları olan Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay ve Orhan Pamuk'un Dostoyevski ile nasıl bir ilişki kurduğuna karşılaştırmalı bir yöntemle bakılacaktır. Beşinci bölümde farklı iletişim araçları ve sanat türlerinin birbiriyle kurduğu ilişkileri odağına alan medyalararasılık ve uyarılma kavramları tartışılacak, daha sonraki iki bölümde ise Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz sinemalarında Dostoyevski ile nasıl karşılaşıldığına ve Dostoyevski metinlerinin sinemaya ne gibi stratejilerle dönüştürüldüğüne odaklanılacaktır. Her bölümde yazarların/yönetmenlerin farklı metinleri/filmleri merkeze alınarak Dostoyevski metinleriyle karşılaştırılacaktır. Bu sırada bir yandan metinlerarasılık ve medyalararasılık teorilerinden yararlanılacak bir yandan da her ismin Dostoyevski ile kurduğu ilişkideki farklılığa göre kötülük, trajedi, modernleşme, Doğu-Batı, baba-oğul krizi gibi farklı motifler gündeme alınacaktır. Dönemden döneme Dostoyevski'nin alımlanmasının nasıl değiştiğinden, edebiyat ile sinemanın onunla ilişki kurma biçimindeki farklılıklardan da söz edilecektir. Sonuç itibarıyla Türkçede Dostoyevski ile kurulan yoğun ilişkinin ne gibi nedenleri olduğuna, bunun

Türkiye, Türkçe edebiyat ve sinema için ne anlama geldiğine dair sonuçlar elde edilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Alımlama, Karşılaştırmalı Edebiyat, Medyalararasılık, Metinlerarasılık, Uyarlama



ABSTRACT

A GHOST IN “TURKEY’S SOUL”: INTERTEXTUAL AND INTERMEDIAL ENCOUNTER WITH DOSTOEVSKY IN MODERN TURKISH LITERATURE

AND FILM

Kurt, Kaan

M.A., Department of Turkish Literature

Supervisor: Asst. Prof. Dr. Etienne Eugene Christian Charriere

September 2020

In this thesis, intertextual and intermedial relations established with Dostoevsky in modern Turkish literature and cinema will be examined. What such relations that are thought to be established tell about Turkish literature and Turkish cinema will be pondered. In the first section of the study, the term intertextuality and other debates accruing from this term will be focused on. In the subsequent three parts, keeping the debates regarding intertextuality on mind, canonic authors of three different era Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay and Orhan Pamuk whose relationships with Dostoevsky will be examined by a comparative method. In the fifth part, terms such as intertextuality and adaptation that focus on the relation between various media instruments and field of arts will be discussed. In the next two parts, the focus will be on how to encounter with Dostoevsky in the cinema of Nuri Bilge Ceylan and Zeki Demirkubuz and through which strategies Dostoyevski’s texts transferred and adapted into cinema. In every part of the study, centering the texts/films of authors/directors will be compared to Dostoevsky’s texts. Meanwhile on one hand, it will be benefited from the term intertextuality and intermediality and on the other hand based the relationship these names established with Dostoevsky, several motifs will be put on the agenda such as evil, tragedy, modernization, East-West, father-son crisis. How Dostoyevski’s reception changed from era to era and the difference in ways literature and cinema established a relationship with him will also be mentioned. As a result, what reasons are behind the dense relationship with Dostoevsky in Turkish, and what this means for Turkey, Turkish literature and Turkish cinema will be investigated. In

this thesis intertextual and intermedial relations established with Dostoevsky in Turkish literature and Turkish cinema will be examined. What such relations that are thought to be established tell about Turkish literature and Turkish cinema will be pondered.

Keywords: Adaptation, Comparative Literature, Intermediality, Intertextuality, Reception



TEŞEKKÜR

İlk olarak danışman hocam Etienne Charriere'ye büyük bir teşekkür borçluyum. Bu tezin hem öncesinde şekillenmesinde hem de tez sırasında verdiği önerilerle çalışmama çok büyük katkı sağladı. Tez dışında da Bilkent'te geçirdiğim süre boyunca her zaman ve her konuda oldukça canayakın, yardımsever, ilgili ve kibardı. Öte yandan, onun derslerinde hem çok şey öğrendim hem de çok büyük bir entelektüel keyif aldım. Onunla tanıştığım ve ondan ders aldığım için çok mutlu ve şanslıyım.

Tez savunmamda olmayı kabul eden Peter Cherry'e hem teze başlarken verdiği kaynak önerileri sebebiyle, hem de bilmediğim metinler ve konularla tanışmamı sağlayan dersleri sebebiyle teşekkür ederim. Tez savunmamda yer alıp değerlendirmelerini paylaşma inceliğini gösterdiği için Özen Nergis Dolcerocca'ya teşekkür ederim.

Mehmet Kalpaklı'ya Bilkent'te geçirdiğim vakit boyunca her zaman oldukça canayakın olduğu, öğrenciler ve sorunlarıyla yakından ilgilendiği, bizi her zaman teşvik ve motive ettiği için teşekkür ederim. Bir teşekkürü de kapısını her çaldığımda içtenlikle yardımcı olan, ufuk açıcı dersler aldığım Zeynep Seviner'e ediyorum.

Yüksek lisans sürecimde bana her konuda yardımcı olduğu, tavsiyeler verdiği, destek olduğu, tezimi okuyup detaylı değerlendirmelerini paylaştığı için ve hocalığının yanında arkadaşça tutumu sebebiyle Yalçın Armağan'a teşekkür ederim. Bunun dışında lisans yıllarımda kendisinden aldığım ilham verici dersler sebebiyle Mehmet Fatih Uslu'ya da teşekkür ediyorum.

Tezimi okuyup nazik yorumlarını paylaşan sevgili Saliha Samanlı'ya da içtenlikle teşekkür ediyorum.

Bilkent'teki sınıf ve ofis arkadaşım olan, Bilkent dışında da devam eden dostluğuyla yanımda olan Sinan'a da teşekkür borçluyum.

Tez savunması sürecinde yanımda olup mutluluk ve neşe kaynağım hâline gelen Pınar'ı da teşekkür listemde anmak istiyorum.

Belki de en büyük teşekkürü aileme etmeliyim: Her zaman benim yanımda oldular ve her konuda beni desteklediler. Anneme, babama, ablama ve kardeşim Meriç'e teşekkür ederim, onlara minnettarım, onları çok seviyorum. Onlar olmasa hiçbiri olmazdı.

Son olarak, eğitimim süresince sağladığı maddi destek sebebiyle TÜBİTAK'a teşekkür ediyorum.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	iii
TEŞEKKÜR.....	v
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM: METİNLERARASILIK TARTIŞMALARI.....	4
İKİNCİ BÖLÜM: "BİZDE ROMAN" I TAMAMLAYAN KÖTÜLÜK: <i>HUZUR'DA DOSTOYEVSKİ</i>	26
A. Kötülük ve Daemon.....	30
B. <i>Huzur</i> ve <i>Suç ve Ceza</i> 'da Kötülük.....	34
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: TRAJİK MODERNLEŞMELERİN KESİŞİMİ: OĞUZ ATAY VE DOSTOYEVSKİ	46
A. Modernin Trajedisi.....	47
B. Bir Budala: Hikmet Benol.....	52
C. Yeraltı ve Gecekondu: Sürgün.....	58
D. Suç ve İtiraf: İsevilik.....	62
E. Türk ve Rus Ruhü.....	70
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: DOSTOYEVSKİ POSTMODERN EDEBİYATLA TANIŞIYOR: <i>KAR VE KIRMIZI SAÇLI KADIN</i>	79
A. Dostoyevski'nin Korkutucu <i>Cinler</i> 'i Kars'ta.....	84
B. "Burada Kimse Babasız Yaşayamaz": Dostoyevski ve Pamuk'ta Babalar ve Oğullar.....	93
BEŞİNCİ BÖLÜM: MEDYALARARASILIK VE UYARLAMA TARTIŞMALARI.....	103
A. Medyalararasılık.....	104
B. Uyarlamalar.....	111
ALTINCI BÖLÜM: NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASININ DOSTOYEVSKİYEN EVRİMİ: <i>KIŞ UYKUSU</i> VE <i>AHLAT AĞACI</i>	125
A. <i>Kış Uykusu</i>	126
B. Tehlikeli Sınırlar: <i>Ahlat Ağacı</i>	139

YEDİNCİ BÖLÜM: FARKLI İLİŞKİLENMELER, FARKLI HİKÂYELER: ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA DOSTOYEVSKİ.....	154
A. Bir Entelektüelin Yükselişi ve Düşüşü: <i>Bekleme Odası</i> ve <i>Bulantı</i>	154
B. "Kötülük Ama Bu Senin İstedtiğin": <i>Masumiyet</i> ve <i>Kader</i>	166
C. Ankara'nın <i>Yeraltı</i> 'sı.....	172
SONUÇ.....	186
SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA.....	188



GİRİŞ

Rusça edebiyattan birçok eser, örneğin Dostoyevski romanları birçok 19. yüzyıl klasiğine göre Türkçeye çok daha geç tarihlerde çevrilmişlerdir. Arslan Kaynardağ'ın Türkçe Dostoyevski çevirilerini listelediği bibliyografyaya göre ilk *Suç ve Ceza* çevirisi 1933 yılında Şirketi Mürettibiye Matbaası tarafından *Cürüm ve Ceza* ismiyle basılmış, ilk *Budala* çevirisi *Abdal* ismiyle 1940 yılında Remzi Kitabevi tarafından yayımlanmıştır (145). Dostoyevski'nin diğer büyük kitaplarından *Karamazov Kardeşler*'de bu tarih 1940 yılını bulurken, *Cinler*'in ilk baskı tarihi 1958'dir (146). Elbette bu tarihler kitap olarak basım tarihi olduğu için biraz daha geç gözüküyor, her biri tefrika olarak daha erken tarihlerde basılmış, tiyatro oyunlarına uyarlanmış olabilir. Örneğin, *Beyaz Geceler*'in 1918 yılında tefrika edildiği yine Kaynardağ'ın hazırladığı bibliyografyada görülür.

Buna rağmen Dostoyevski çevirilerinin Türkçede dolaşıma girdiği tarihin birçok Batı klasiğine göre -örneğin 19 yüzyıl Fransızca edebiyattan yapılan çevirilere, sözgelimi Victor Hugo çevirilerine göre- çok daha geç olduğu ve bu çevirilerin önemli bir bölümünün Rusçadan değil ikinci dilden -genellikle Fransızcadan- yapıldığı, belli bir kısmının ise eksiltilmiş olduğu söylenebilir.

Osmanlı aydınlarının ve edebiyatçılarının Fransızca ve Fransız kültürüne oldukça hakimken Rusça ve Rus kültürü ile yoğun bir ilişkilerinin olmaması bunun en önemli sebebi şüphesiz. Bundan dolayı *Modern Türk Edebiyatının Fransızca Kaynakları* kitabında Gül Mete Yuva isabetli bir şekilde Osmanlı Edebiyatının Fransızca ve Fransız yazarlarla kurdukları ilişkileri inceler.

Belki de bundan ötürü edebiyat eleştirisinde Osmanlı edebiyatı ve Türkçe edebiyat incelenirken başvurulan ilk yabancı edebiyat genellikle Fransızca edebiyat olagelmektedir. Söylediğim gibi bunun haklı gerekçeleri var. Bu haklı gerekçelere rağmen Türkçe edebiyatın farklı edebiyatlarla da ilişki kurduğu söylenmeli. İki farklı edebiyat arasında metinlerarası ilişkiler olması için illa ki o edebiyattan çevirilerin yapılması veya örneğin Türk yazarların Rusça romanları/bunların çevirilerini okuması da gerekmebilir. Benzer deneyimleri yaşamış toplumların edebiyatları birbirine benzeyebilir. Öte yandan Osmanlı ve Türk aydınları/yazarları birçok farklı edebiyatın

metnini Türkçe çevirisi olmasa dahi Fransızcadan okuyor, onlardan dolaylı olarak etkilenebiliyordu.

Bana kalırsa Türkçe edebiyatın önemli ilişkiler kurduğu edebiyatlar arasında Rusça edebiyat da var. Özellikle de Rusça edebiyatın önemli ismi Dostoyevski ile Türkçe edebiyatın birbirinden farklı dönemlerinde ve birbirinden farklı yazarlarında karşılaşılabilirliğini düşünüyorum. Üstelik bu karşılaşmanın yalnızca edebiyattan ibaret olmadığını, örneğin Türk sinemasında da Dostoyevskiye içerik ve üsluplara rastlanabileceğini iddia ediyorum. Bu karşılaşmaları tespit edip nedenlerini sorgulamak hem Türkçe edebiyat ve sinemanın hem de Türkiye'nin kültürel özelliklerinin/açmazlarının anlaşılmasını sağlayacak.

İlk bölümde çalışmamın edebiyat üzerine olan kısmının teorik altyapısını oluşturan metinlerarasılık kavramına ve bu kavram etrafındaki tartışmalara değineceğim. Daha sonra sırasıyla Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay ve Orhan Pamuk gibi yazarlarda Dostoyevski ile nasıl karşılaştığımızı metinlerarasılık tartışmalarını da yer yer hatırlayarak bakacağım. Bunu yaparken her yazara göre farklı motifleri de gündeme alacağım. Örneğin, Tanpınar'da kötülük, Oğuz Atay'da trajedi ve modernleşme, Orhan Pamuk'da postmodern edebiyat, Doğu-Batı meselesi ve baba-oğul krizi odaklanacağım sorunlar arasında olacak. Yazarların Dostoyevski'yi alımlama biçimindeki farklılıklar da bu sırada gündeme gelecek.

Edebiyatlar arası ilişkileri incelerken metinlerarasılık kavramı/tartışması kullanılabilirse de edebiyat ve sinema arasındaki dönüştürmeleri incelemek için bu kavram ve tartışmanın yeterli gelmediği yerler olacaktır. Edebiyat ile sinema birbirinden farklı göstergeleri kullanırlar, bir sinema filminin edebi metinle kurduğu ilişki iki edebiyat metni arasındaki ilişkiden daha karmaşıktır. Sinema filmi ile edebi metin arasında kurulan ilişki aynı zamanda farklı gösterge sistemleri arasında da bir dönüştürme gerektirecektir. Bundan dolayı bu ilişkiyi incelerken metinlerarasılık kavramının ötesinde düşünmek gerekecektir. Bunun için çalışmamın diğer yarısı denebilecek sinema kısmına geçmeden önce farklı sanat türleri ve iletişim araçları arasındaki ilişkileri inceleyen medyalararasılık kavramına ve uyarılma tartışmalarına değineceğim. Yine bu tartışmaları hatırlayarak Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz sinemasının Dostoyevskiye içerik ve biçimleri nasıl kullanıp dönüştürdüğüne, ona

sinemada yer vermek için bu yönetmenlerin ne gibi stratejiler geliştirdiklerine bakacağım.

Sonuç itibariyle bu çalışma aracılığıyla Türkçede farklı yazarların metinlerinde, farklı yönetmenlerin filmlerinde, farklı sanat türlerinde ve farklı dönemlerde Dostoyevski ile nasıl/neden karşılaşıldığına bakacağım ve bu karşılaşmaların Türkçe edebiyat ve sinema için ne anlama geldiğine dair fikir yürütmeye çalışacağım. Bu sırada farklı dönemlerin yazarlarının ve farklı türlerin onu alımlama ve dönüştürme, onunla ilişkilendirme biçimleri arasındaki farklar, yıllar içerisinde değişen bazı tutumlar ve evrilen estetik eğilimler de görülmüş olacak. Bu çalışmanın, Oğuz Atay'ın tabiriyle "Türkiye'nin ruhu"nu keşfetmeye katkı sağlaması nihai amacım.



BİRİNCİ BÖLÜM: METİNLERARASILIK TARTIŞMALARI

Metinlerarasılık, Türkçe edebiyat eleştirilerinde her ne kadar sıklıkla karşılaşılan bir kavram olsa da bu kavramın ne gibi anlamlara geldiği üzerinde yeterince durulmamıştır.¹ Dostoyevski ve Dostoyevski metinlerinin Türkçe edebiyattaki izlerini ararken doğal ve zorunlu olarak metinlerarasılıktan yararlanılacak, metinlerarası yöntemler kullanılacak. Bu karşılaştırmalı ve metinlerarası çalışmaya geçmeden önce ise metinlerarasılığın ne olduğuna değinmek gerekiyor. Metinlerarasılık ile ilgili ne gibi teoriler ve farklı eğilimlerin var olduğu, metinlerarası çalışma yapmak için ne gibi yöntemlerin kullanılabileceği ve metinlerarasılığa dair temel tartışmalar üzerine düşünmek gerekiyor. Bu tartışmadan metnin ilerleyen kısımlarında tekrar tekrar yararlanılacak ve metinlerarasılık hakkındaki görüş ve eğilimler hatırlanacak.

Dünyadaki mevcut literatür özellikle kullanılan örnekler ve metinler bakımından bir ölçüde Avrupa-merkezci. Bu literatürün benim yapacağım metinlerarası tartışma ve yakın okumalara yeterli gelmediği kısımlar olacaktır. Bundan dolayı literatürün kendisine ne gibi katkılar sunulabileceği, sınırlarının ne şekilde genişletilmesi gerektiği ve kendi çalışmam için ne gibi bir metinlerarası anlayışa ihtiyaç olduğu üzerine de düşünülecek.

Sosyal bilimlerdeki birçok kavram gibi metinlerarasılığın da net bir tanımını yapmak mümkün değildir ve bu tanım konusunda farklı isimlerin farklı görüşleri vardır. Fakat bu muğlaklığın aksine, bu kavramı ilk olarak kullanan ismin Kristeva olduğu konusunda görüş birliği mevcuttur. *Intertextuality: Debates and Contexts* kitabında Mary Orr Kristeva'nın bu kavramı 1960'ların sonunda kullandığını belirtir (1). "Metinlerarasılık" kavramını doğrudan kullanmamış olsa da Bakhtin, Kristeva'dan da önce bu kavramın ima ettiği anlamların üzerinde durmuştur. Farklı bağlamlarda Roland Barthes, Michael Riffaterre, Laurent Jenny, Gerard Genette, Harold Bloom da yine metinlerarasılık tartışmalarında değinilmesi gereken önemli isimler arasında yer alıyor. Sırasıyla bu isimlere değinmek, ardından metinlerarasılığın ne olduğuna ilişkin bir tanım denemesine girişmek yararlı olacaktır.

¹ Bu noktada benim de fazlasıyla yararlandığım Kubilay Aktulum'u istisna tutmak gerekiyor. Metinlerarasılık tartışmalarını ve teorilerini Türkiye'ye aktarması ve metinlerarasılığa birçok farklı açıdan bakan çalışmaları sebebiyle bu alanda Türkiye'deki en önemli ismin o olduğu söylenebilir.

Bakhtin romanın diğer türlerden ayrılan özelliğinin tek bir söylem içermemesi olduğunu söylüyordu. Birçok farklı söylemin imgesini veya temsili içeren bir tür olarak roman tam da bu sebepten dolayı ona göre kıymetliydi. “Bütün romansal imgeler şu niteliği paylaşır: Hepsi farklı farklı dillerin, stillerin, ötekiye ait dünya görüşlerinin diyolojik imgeleridir. (Hiçbirisi linguistik ve biçimsel şekillenme bakımından birbirinden ayıramaz)”² (Britton 169) Bu “birbirinden ayıramayan diller, stiller, imgeler” doğal olarak metinlerarasılığı hatırlatan özellikler içeriyor. Keza *Intertextuality: Theories and Practices* kitabına yazdıkları girişte Worton ve Still Bakhtin’in diyolojik romanı seslerin çoğulluğunu içeren, ironik bir modda kurulmuş spesifik anlatı bağlamı olarak tanımladığına işaret ederler (3). Bakhtin’in romanı bu şekilde tanımlayışı ve heteroglossia ve diyoloji kavramları metinlerarasılık kavramıyla sıkı ilintiler içeriyor. Onun romana dahil ettiği çok seslilik ve birbirinden farklı söylem biçimleri aynı zamanda farklı farklı metinlerin, edebi tür ve yapıtların birbirlerine hiyerarşi kurmadan bir arada bulunuşunu da içeriyor. Örneğin Bakhtin lirik şiiri tek sesliliğin temsili olarak görürken romanı bunun karşıt kutbunda, çok sesliliğin tarafında görür ve romanın farklı söylem ve farklı metin türlerini içinde bulundurduğunu, bu açıdan onun diyolojik/çok sesli bir tür olduğunu belirtir. Romanın birden fazla metni, söylemi, dili, üslubu, edebi türü bir arada içermesi fikri doğal olarak metinlerarasılığı anırtıyor. Kubilay Aktulum *Metinlerarası İlişkiler* kitabında Bakhtin’in Rus biçimcilerinden ayrılan yanının da bu bahsettiğim söylemsel çeşitliliği önemsemesi olduğunu söyler. Rus biçimcileri metni yalnızca metnin kendisine bağlı kalarak değerlendirirken Bakhtin metni farklı metinlerle, farklı tarihsel ve toplumsal olgularla alışverişlerini dahil ederek çözümlemeyi tercih eder, metni ele alırken metnin dışındaki kaynakları da kullanmış olur (Aktulum 26). Böylece metinlerarasılığın edebiyat çalışmalarındaki bir eğilimi de açık edilmiş oluyor ve onun tanımlanması yolunda bir anahtar elde ediliyor: Metni metnin dışındaki unsurları da dahil ederek anlamaya çalışmak, metnin veya yazarın kendisine bağlı kalmamak.

Daha önce de belirttiğim gibi metinlerarasılık kavramını ilk kez kullanan isim ise Kristeva’dır. Worton ve Still’e göre Kristeva Bakhtin’in roman, heteroglossia, diyoloji gibi kavramlarını metinlerarasılık kavramının şemsiyesine almıştır (3). Gerçekten de

² Bu ve bundan sonraki, kaynakçada İngilizce olarak belirtilmiş metinlerden yapılan tüm çeviriler bana aittir.

Kristeva'nın metinlerarasılık konusundaki görüşlerinde Bakhtin'in izleri bulunur. Mary Orr da Kristeva'nın metinlerarasılığının Bakhtin'in diyoloji kavramının Fransız versiyonu olduğundan söz eder (22-23). Orr'a göre Kristeva'nın metinlerarasılık tartışmasındaki rolü Bakhtin'in diyoloji ve polifonik roman fikirlerini aktarmaktır, Bakhtin'in fikirlerini çevirmektir.

Peki Kristeva metinlerarasılığı nasıl tanımlar? Kristeva her metnin diğer metnin yargısı altında olduğunu belirtir (Worton 9). Bir başka, sıkla alıntılanan tanımlamasında ise "Metinlerarasılık bir alıntılar mozaiğidir, her metin bir başka metni içine alıp eritir ve bir başka metnin dönüştürülmüş hâlidir" der. (Orr 21). "Bir metin aynı zamanda başka metnin dizilimidir, metinlerarasılıktır: bir metnin dünyasında birçok ifade farklı metinlerden alınmıştır, birçok söyleyiş hem birbiriyle kesişir, hem de birbirini etkisiz hâle getirir" (Orr 27). Bir metindeki ifadelerin başka metinlerden alınma olduğunun, başka metinlerden alıntılar mozaiği olduğunun söylenmesiyle metinlerarasılıkla ilgili bir başka fikir daha ediniliyor ve onun tanımlanmasına yaklaşıyor: Metinlerarasılık metnin özerkliğine, özgünlüğüne, orijinallğine bir karşı çıkıştır. Metindeki ifadelerin, söyleyişlerin, üslupların başka metinlerden alınmış olması aynı zamanda herhangi bir metnin tam anlamıyla özgün, orijinal olamayacağı anlamına gelir. Kendinden öncekilerden izler taşıyan, onun devamı niteliğinde olan, onu çağrıştıran metnin yeni olduğu, orijinallik içerdiği de söylenemez. Bu da bir yandan edebi metnin orijinallik kaygısını veya iddiasını sekteye uğrattırken bir yandan da romantizmin edebi metnin üretiminde sanatçının dehasını önemseyen bakışına karşı çıkıştır. Çünkü sanatçı da diğer metnin sesleri olmadan bir şey üretmez, bunu yaptığı iddiasında olsa da kaçınılmaz olarak başka metinlerin ve dolayısıyla başka sanatçıların sesleri her zaman kendini duyuracaktır. Bundan dolayı Mary Orr da Kristeva'nın metinlerarasılığının yazarın henüz ölmediği ama yalnızca hatırasının kaldığı bir durum oluşturduğunu söylüyor (32).

Kristeva'ya göre metin aynı zamanda diller arası dinamik bir karşılaşma alanı sunar. Metinlerarasılık da metnin bu interaktif, dizilimsel, diller arası karşılaşma imkânı sunan, farklı metinlerin birbiriyle kesişmeler ve etkisizleştirmeler süreçlerini içeren üretimin adıdır.

Kubilay Aktulum Kristeva'ya göre yazınsal söylemin temel özelliğinin onun metinlerarasılığı olduğunu da belirtir (42). Yazı denilen ürün de Kristeva'ya göre önceki sonsuz metinler alanından alınan parçalardan yola çıkılarak yeni bir metnin ortaya çıkarılmasıdır (43). Bu, metnin önceki bir metni yinelemesi anlamına gelmez, sonsuz bir süreç, metinsel bir devinim yaratması anlamına gelir. Bundan dolayı da tekrar etmek veya taklit etmekten çok metinlerarasılık bir yer değiştirmedir (transposition). Kristeva metinlerarasılık kavramını üretkenlik (productivity) kavramıyla birlikte de düşünür ve ona göre metinlerarasılık önceki metinlerden gelen ifade ve söyleyişleri bir araya getirip yeniden dağıtıp (redistribution) üretir.

Aktulum, Kristeva'ya göre metinlerarasılığın saptanması için illa ki metinde belli bir alıntının, imanın olması gerektiğini, bilinçdışı düzeyde de metinlerarasılığın olabileceğini, her metnin zorunlu ve kimi zaman bilinçdışı bir sürecin sonucu olarak metinlerarasılık içerdiğini aktarır. Bundan dolayı, Aktulum'un da belirttiği gibi Kristeva'nın metinlerarasılık tanımı yalnızca bir anıştırma, parodi, pastiş, alıntı olması durumunda harekete geçmez, her tür anımsama ve yeniden-yazma biçimi, iki farklı metin arasındaki her türlü alışveriş biçimi, tüm edebiyat dünyası metinlerarasılık içerir (44). Zaten her yeni edebiyat ürünü de başka metinlerdeki unsurların yeni bir bağlamda dile getirilişidir (Aktulum 48). Aktulum Kristeva'nın Bakhtin'den farkının, onun okurun bu metinlerarasılık sürecindeki pozisyonundan bahsetmemesi olduğunu söyler (54). Kristeva alıcıyı da özneyi de söylemin bir parçası olarak görür, Bakhtin'in öznelliklerarası kavramı Kristeva'da yerini metinlerarasılığa bırakır. Kristeva metinlerarasılığı bir dil meselesi olarak algılar, Aktulum'un tabiriyle metinlerarasılıktan "her tür insan izini siler", okuru da bir söylem olarak dile dahil eder.

Metinlerarasılık hakkında çalışan eleştirmenlerin metinlerinin de metinlerarasılık içerdiği söylenebilir. Bakhtin ile Kristeva ilişkisi bunu gösteriyor. Keza metinlerarasılık konusunda bir başka önemli isim olan Barthes da Kristeva'yı yararlandığı isimler arasında gösterir. Barthes da Kristeva gibi metinlerarasılık konusunda dili önemsemektedir, ona göre metnin merkezinde gösterge yer alır.

Barthes'a göre metin, edebi çalışmayı meydana getiren kelimelerin dokusudur ve bu kelime dokuları eşsiz ve sabit bir anlamı iletecek şekilde ayarlanmıştır (32). Barthes

aynı zamanda metnin ahlaki bir obje olduğunu, yazılı ürünün sosyal anlaşmanın bir parçası olduğunu, bizi özneleştirdiğini ve bizden kendisini gözlemleyip saygı duymamızı talep ettiğini söyler. Böylece Kristeva'dan farklı olarak Barthes'in okuru da sürece dahil ettiği söylenebilir. Barthes'in okuru nasıl dahil ettiğini daha da açmak gerekirse Ann Jefferson'un da belirttiği, Barthes'ın "dairesel hafıza" kavramı okurun bir metni birçok farklı metnin süzgecinden geçirerek okuduğunu, metinlerarasılığın metinde olduğu kadar okurun da zihninde olduğunu belirtir (126). Metinlerarasılık hem metne içkin, hem metnin okurdan talep ettiği, hem de okurun hafızasında olan bir süreçtir. Jefferson, Barthes'a göre ideal okurun metindeki spesifik bir metinlerarasılığı takip eden kişi değil, metni sonsuz yapıtlar içerisinde düşünen okur olduğunu belirtir.

Diğer yandan, Barthes'a göre metnin talep ettikleri arasında yeniden keşfedilmek ve restore edilmek de vardır. Bu da ancak filoloji veya metinsel eleştiri yoluyla mümkün olabilir. Bu eleştirinin bilimsel bir tavrı ve yöntemi olması gerektiği gibi çok sayıda çeşitli metinden yararlanması gerektiğini de belirtir Barthes (35).

Aynı zamanda Barthes, Kristeva'dan alıntılarla, metin konusunda prensip olarak ele alınması gereken teorik kavramların anlamlandırma uygulamaları, üretim, gösteren/gösterilen ilişkisi, fenomenin, genometin ve metinlerarasılık olduğunu söyler. Benim tartışmam açısından önemli olan elbette ki metinlerarasılık konusunda söyledikleri.

Barthes da Kristeva gibi bir metnin dilin yeniden dağıtımını da üstlendiğini belirtir ve aynı zamanda bu sırada hem yapı söküm (deconstruction) hem de yeniden inşa (reconstruction) yaptığını söyler (39). Bu yapı söküm ve yeniden inşa Kristeva'nın metinlerarasılığa biçtiği kesişme/etkisizleştirme/üretim işlevlerini de hatırlatıyor. Kristeva'yı hatırlatan tek nokta bundan ibaret de değil: Barthes'a göre bu yapı söküm ve yeniden inşanın yolu farklı metinleri dizmekten, daha önce var olmuş çeşitli metinlerin artıklarını bir metni oluştururken kullanmaktan geçiyor (39). Barthes, her metnin bunu yaptığını ve bundan dolayı her metnin içinde farklı metinlerin fark edilebileceğini, her metnin eski metinlerin yeni bir versiyonu olduğunu söylüyor. Bir metinde kullanılan herhangi bir unsurun önceden var olan sonsuz sayıda çeşitli sembol ve imgeye dayandığını *S/Z* kitabında da belirtiyor (21). Yine aynı kitapta şöyle bir ifadeye de rastlanıyor: "Her sözcenin yanından, uzaktaki sesler aslında kendilerini

duyurur gibidir: bunlar düzgülerdir: bunlar örülürken, kökenleri de daha önce yazılmışın görüngesel kütlelerinde yiter, böylece düzgüler sözcelemenin kökenini yok ederler” (30). Ona göre metinlerarasılık bir kurala da bağlı değildir, o yalnızca sonsuz metinler ağına bağlıdır ve bu metinlerin yeniden çalışılması anlamına gelir. Buradaki “sonsuz metinler ağı” ifadesi de önemli çünkü Barthes metni bitmemiş ve sonsuz bir ürün olarak görmektedir, metinlerarası da bir bakıma sonsuz metnin dışında yaşama olanaksızlığıdır. Bu sonsuzluk aynı zamanda anlamın ve eleştirinin sabitliğinin kaybolması, yorumun çoğullaşması anlamına geliyor.

Barthes’a göre metinlerarasılık yalnızca başka edebi metinlerle de sınırlandırılmaz, dilin kendisi de metinlerarasılığı sağlar, bu noktada özdeyişler, atasözleri, dinler, tarih anlatılarını örnek verir (178). Barthes’a göre tüm metinler zaten daha önce söylenmiş olanın yeniden yazımından ibarettir. (Jefferson 113). Barthes’ın metinlerarasılık anlayışının da metnin özerkliğine şüphe getirecek unsurlar içerdiğini söylemek gerek. Barthes’a göre yeni yazılmış metin eski metinlerde yer alan çeşitli kodlar, formüller, ritmik modeller, sosyal dilin çeşitli fragmanlarını alır ve yeniden dağıtır. Ona göre yazarlık yaratıcılık içermez, farklı metinlerdeki çeşitli parçaları kendi metninde bir araya getiren kişiye yazar denir. Yazar derleyicidir, daha önce var olan parçaları bir araya getirir. Böylelikle şu söylenebilir: Romantik ve geleneksel bakışta sabit, Tanrı’ya benzer, yaratıcı bir yazar fikri varken Barthes bunun aksini iddia etmiş olur, “yazarın ölümü”nü, metnin ve metne yönelik yorumun sonsuzluğunu ilan eder. Orijinalliği de yazarın kutsiyetini de reddeder. Dil her zaman birçok özelliğini koruyarak var olduğu için eski metinlerdeki bu bahsettiğim unsurların kuşaktan kuşağa aktarılması da kaçınılmazdır, dil her zaman metinden önce ve metnin çevresinde bulunur, Barthes dile metinlerarasılığı kaçınılmaz hâle getirmesi yönünden önemli bir paye biçer. Peki metnin özgünlüğü nerede aranacak? Bu özgünlük ancak bahsettiğim yeniden dağıtma sırasındaki değişimlerde aranabilir fakat Barthes bu yeniden dağıtmadaki değişimlere belki de özgünlüğe inanmadığından değinmez. Yeniden dağıtma, hatırlanabileceği gibi Kristeva’nın da kullandığı bir kavramdı.

Barthes metinlerarasılık konuşulduğunda her zaman gündeme gelen “etki” meselesine de değinir. Ona göre metinlerarasılık etki veya kaynak konusuna indirgenemez. Zira metinlerarasılığın kaynağı çoğu zaman zar zor belirlenebilir, etki konusundaki gibi bir eşleştirme yapmak her zaman mümkün ve gerekli değildir. “Metinlerarasılık zorunlu

olarak etki alanına dayanmaz, o figürlerin, metaforların, düşünce sözcüklerinin bir müziğidir, o bir siren gibi göstergedir” (Worton ve Still 18). Öte yandan ona göre metindeki metinlerarasılık anonim de olabilir, bilinçdışı da olabilir ve böyle olsun olmasın her zaman belirlenmesi zordur. Metinlerarasılık alıntı olduğu belirtilmeyen alıntıdır, bu da onun belirlenmesini zorlu bir süreç hâline getirir.

Diğer yandan gösteren gösterilen ilişkisinden doğan çeşitli disiplinlerin de metni genişlettiğine ve metinlerarasılıkla bunun da ilişkili olduğuna değinir Barthes. Bunlar resim, müzik, film gibi çeşitli pratiklerdir. Bu da belirli türlerin sınırlarını daha silik hâle getirir. Hem bu disiplinler arası hem de metinlerarasılık sebebiyle Barthes, metinsel eleştirinin de çeşitli ağların, metinlerin ortaya çıkartılmasından, çoğul alanın tespit edilmesinden güç alması gerektiğini belirtir (43). Barthes’a göre edebi eleştiri, metindeki çeşitli türlerin ve metnin içindeki başka başka metinlerin tipolojilerini çıkarmalı, birbirleriyle kesişen fenomenin ve genometinleri göstermelidir. Eleştiri bir metni metinlerarasılık düzleminde yeniden değerlendirmeli ve onu metinler toplumu ve tarihi içerisinde düşünüp pozisyonlandırmalı (44).

Bazı ayrımlar dışında Bakhtin, Kristeva ve Barthes’in temelde metinlerarasılığa bakışlarının benzer veya birbirlerinin devamı niteliğinde olduğu söylenebilirken, Michael Riffaterre’nin onlardan ayrılan yanı vardır. Riffaterre metinselliğin metinlerarasılığa bağlı olduğunu söyler. Fakat saydığım üçlüden farklı olarak, Riffaterre metinlerarasılık kavramını anlar ve aktarırken metinselliğin ötesinde okuma edimini ve okur pozisyonunu da önemsemektedir. “Zorunlu Okur Tepkisi: Metinlerarası Dürtü” yazısında metinlerarasının okurun bir edebiyat çalışmasının önemini bütünüyle anlaması için bilmesi gereken bir veya daha fazla metin” olduğunu belirtir (56).

Riffaterre’ye göre edebiyat da çeşitli metinlerin oluşturduğu bir alandır. Metinlerin birbiriyle ilişki kurduğu, birbirlerine referans verdikleri, ortak gösterge sistemlerini kullandığı durumlarda “edebilik” yakalanabilir. Yani metinlerarasılığın edebilik için bir koşul olduğu konusunda Bakhtin, Kristeva ve Barthes’dan farklı düşünmez.

Riffaterre’ye göre bir metindeki metinlerarasılık rastlantısal metinlerarasılık ve zorunlu metinlerarasılık olarak ikiye ayrılır (Worton 26). Rastlantısal metinlerarasılık

Barthes'in bahsettiği anlama yakın bir şekilde "dairesel hafıza"dır denebilir. Okurun bir metni okuduğunda o güne değin okuduğu bütün metinleri süzgecinden geçirmesi ve okuduğu yeni metni de bu daireye eklemesidir. Aktulum bu metinlerarasılığın "başka bir metne yapılan anıştırmanın, açık olmayan bir alıntının, aşırılmış bir parçanın ya da bir metnin tanınması ve anlaşılabilmesi için" iyi bir okur birikimi gerektirdiğinden söz eder (64). Bu tarz bir metinlerarasılığın anlaşılması da zordur. Zorunlu metinlerarasılık ise Riffaterre'ye göre dilbilgisel aykırılıklar metinlerarasılığına dayanır (65). Zorunlu metinlerarası bir dilbilgisel aykırılığa dayandığından okurun gözünden kaçması daha zordur. Okur başta dilbilgisel bir aykırılık olduğunu düşünür fakat daha sonra bundan yola çıkmalı, bunun izini aramalıdır ve bu da okuru muhtemelen başka metinlere götürecektir.

Aktulum Riffaterre'ye göre "anlam" (sens) ve "anlamlandırma"nın (signifiante) da farklı olduğundan söz eder. "Buna göre anlam, metnin çizgisel okunmasının sonucudur, anlamlandırma ise metinlerarası okumanın" (65). Okurun metni anlamlandırması için metinlerarası düzeyde, metinsel unsurların önceki kullanımlarının ne olduğunu keşfetmesi gerekir. Okur, metindeki bir göndergenin içerisine girdiği yeni bağlamdaki yeni anlamını bulmaya çalışır. Eğer okur metinde verildiği biçimiyle bir sözü anlamıyorsa, onu başka bir yerde aramalı, öteki merinlerden yararlanmalıdır.

Riffaterre'ye göre eleştirmenin görevi ise bir metnin arkasındaki metinleri veya matris metinleri bulmaktır. Bu arayışın başarısı veya başarısızlığı okuma ediminin metinlerarası niteliğinden bağımsız bir konudur çünkü Riffaterre'ye göre bir okumanın zorunlu kıldığı tek şey okumanın okuru metinlerarasılığa yöneltmesi, metnin arkasındaki başka metinleri düşündürmesi, bir metnin kendinden önceki metinleri gerektirmesi ve okurun da bu gerekliliğin farkında olmasıdır. Riffaterre'nin temel argümanı, gerçek bir edebi okuma faaliyetinin, okurun bir metnin arkasında farklı metinler olduğunu kabul etmesinden ve okuma edimini buna göre yapmasından geçtiğidir (27).

Riffaterre, Kristeva ve Barthes'dan farklı olarak yazara da daha fazla değinir. Yazar kendisini belirleyen sosyokültürel, tarihi ve psikolojik faktörlerden dolayı belli bir inanç elde eder ve bu inanca göre de geçmişten çeşitli metinleri bilinçli veya bilinçdışı

olarak seçip kendi metnine yedirir. Fakat Riffaterre'ye göre bunun kadar önemli bir başka nokta da okurun o metni nasıl okuduğu ve metinden nasıl etkilendiğidir. Yazarın kendi ideolojisine ve dünya görüşüne göre seçtiği ve metninde kurguladığı metinlerarasılık okur üzerinde de etkide bulunur. Riffaterre'ye göre okurun aldığı iyi eğitim veya güçlü bir hafızasının olması eğer metinlerarasılığı gündemine getirmeden okuma yapıyorsa anlamsız kalır. Riffaterre'nin metinlerarasılık anlayışının genel olarak alımlamayı ve okur tepkisini önemsediği söylenebilir.

Aktulum'a göre Riffaterre okuru da ikiye ayırır. Birinci tür okurlar metinlerarası bir izin varlığından haberdar olsa bile kökeninin nerede olduğunu bulması olanaksız sıradan okurlarken ikinci tür okurlar bilgin, dahi niteliğinde, bellekleri kuvvetli ve bu sayede metinlerarası göndermeleri bulmakta işleri daha kolay olan okurlardır (Aktulum 68). İlk tip okur için metinlerarası öğeler bir "iz" olarak kalır ve metin anlaşılmalıklardan kurtulamazken, ikinci tip okur metinlerarası öğelerin izlerini doğru yerlerde bulup metni kendileri için daha anlaşılır hâle getirebilirler.

Marry Orr kitabında Riffaterre'nin okura verdiği özel öneme eleştiriler getirilebileceğinden bahseder (39). Riffaterre'nin bahsettiği ikinci tip okur iyi özelliklerle donatılmış, iyi bir okuma bilgisine sahip, iyi bir eğitim almış ve evrensel bir bakışa sahiptir fakat bunun ne kadar gerçeğe yakın olduğu Orr'a göre şüphelidir ve bu ideal okur bakışına dayanarak bir metinlerarasılık teorisi geliştirmek Orr'a göre hem oldukça öznel hem de sorunludur. Buna rağmen Riffaterre'nin okura kültürel aktarımı alan ve aktaran bir pozisyon biçmesini önemser.

Laurent Jenny metinlerarasılık tartışmalarında ismi anılması gereken bir başka isim. "Biçimin Stratejisi" isimli makalesinde metinlerarasılık olmadan edebi çalışmanın tıpkı bilinmeyen bir dildeki konuşmayı dinlemek gibi anlaşılmaz olacağından bahseder (34) ve edebilikle metinlerarasılık arasında sıkı bir ilişki kurar. Edebi bir çalışmanın yapısı ve anlamının ancak onun geçmiş metinlerden aldığı arketiplerin açığa çıkartılmasıyla anlaşılabilirliğini söyler. Ona göre bir metni anlamak çok sayıda başka metni deneyimlemeyi gerektirir. Eğer her metin bir başka metne referans veriyorsa, edebi çalışmanın metinlerarasılıkla çok sıkı bir ilişkisi olduğunu belirtir.

Jenny'e göre metinlerarasılık yalnızca belli bir kod kullanma koşuluna bağlı değildir, aynı zamanda çalışmanın biçimsel içeriğine de bağlıdır. Taklitler, parodiler, alıntılar, montajlar ve intihaller bir metnin başka metinlerle kurduğu ilişkiyi açığa çıkaran özelliklerdir (35). Ona göre bir metindeki metinlerarası unsur yalnızca o metni de ilgilendirmez. Bu noktada parodi örneğini belirtir. Bir metinde yapılmış bir parodi yalnızca o metni değil aynı zamanda diğer tüm parodileri ve genel olarak da parodi türünü ilgilendirir (Jenny 35). Parodinin her zaman bir metinlerarasılık içerdiğini ama metinlerarasılığın parodiye de indirgenemeyeceğini söyler (Jenny 38). Parodi örneğinden de anlaşılacağı gibi Jenny taklit, parodi, alıntı, montaj, gizli alıntı gibi metinlerarasılığın farklı stratejilerinden de söz eder.

Diğer yandan Laurent Jenny daha sonra değineceğim Harold Bloom'un "etkilenme endişesi" kavramını da indirgemeci ve basitleştirici bulur. Ona göre metinlerarasılık yalnızca belli krizlerin, etkilerin sonucu değildir. Eleştirdiği yalnızca Harold Bloom değildir. Kaynak eleştirisini metinlerarasılıktan kalın çizgilerle ayırmak gerektiğini savunan Kristeva'dan da farklı düşünür. Kristeva banal bulduğu kaynak eleştirisinden ziyade "dönüştürme" kelimesini tercih etmek gerektiğini ve dönüştürmenin bir metindeki gösterge sisteminin başka bir metinde nasıl ortaya çıktığının anlaşılmasına katkı sağlayacağını söylüyordu. Jenny kaynak eleştirisinin o kadar da metinlerarasılıktan bağımsız olmadığını, metinlerarasılığın kaynak eleştirisinin dayandığı gibi karışık ve gizemli bir etkiler dolaşımını incelemek anlamına elbette ki gelmediğini ama çeşitli ve farklı metinlerin dönüştürülmesini ve asimilasyonunu içerdiğini ve bunun merkezdeki bir metnin anlam üzerindeki tam kontrolüyle oluştuğunu belirtir ve bunun kaynak eleştirisine yer yer yakın olduğunu dile getirir (40-41). Aktulum da bunu aktarıyor: "Metinlerarasını 'çok sayıda metnin anlamın başını çeken bir ana metin ile dönüştürülmesi ve benzeştirilmesi işi' olarak tanımlayarak, onu, kendinden önceki bir metinden aldığı bir sözceyi yeni bir metinsel bütün içerisine sokma işlemi olarak görür" (73).

"Metinlerarasılık kelime haznesinin bütün metinler olduğu bir dili konuşur" der Jenny (45). Peki bu ne anlama geliyor ve ne sonuca yol açıyor? Jenny'e göre metinlerarasılık metne yönelik yeni bir okuma biçimi önerir (Jenny 44). Bu okuma biçimi metnin çizgiselliğini bozan bir ton içerir. Her metinlerarası referans okuru bir başka metinlerarası referansa yönlendirir, bir okuma başka bir okumayı bir metinlerarası

referans başka bir metinlerarası referansı takip eder. Anlam sürekli ertelenir, metinlerarası referans sürekli ertelenir ve ilk metindeki anlamın altı oyulur, yapısı bozulur. Bu da metinlerarası okumanın çizgisel okuma/eleştiriyi yerinden ettiğini ve sonsuz metinler/referanslar dizisine dayanan bir okumayı önerdiğini gösterir. Bu Derrida'nın *différance* kavramını da hatırlatır.

Jenny'e göre zaten bir edebi metnin sıkı bir çizgisellik takip etmesi gerekli değildir (47). Kronoloji takip edilmemiş, anlatı tamamlanmamış olabilir. Önemli olan metnin sonunda metindeki birliğin sağlanması, yapının en nihayetinde korunmasıdır ve metinlerarasılığın kendine yer bulması için de bu gereklidir. Bu noktada Jenny daha sonra Genette'in de ele alacağı Joyce'u örnek verir. Joyce'un metinleri de çizgisel bir kronolojik takip etmez fakat metinlerarası referanslar konusunda oldukça zengindir. Zaten aynı yazıda Jenny'nin daha sonra ifade ettiğine göre metinlerarasılık anlatıdaki düzeni bozmak için bir silahtır (48) ve realizmin karşı kutbunda yer alır. Metinlerarasılık içeren bir metin aynı zamanda çerçeve anlatıyı da eski bir form olarak kullanır ve bu da metinlerarasılığın anlatıdaki düzeni de bozmasına yol açar. Anlatı yapısının kendisi de bir metinlerarası referans hâline gelir. Jenny'e göre metinlerarasılık yalnızca anlatıyı bozmakla kalmaz, söylemi de bozar. Metnin içerdiği diğer metinler monolojik bir anlam ve estetik birlik tarafından desteklenmemeye başlayınca anlatının yok olduğunu, sentaksın bozulduğunu, metindeki gösterenlerin kendi söküklerini göstermeye başladığını ifade eder. Edebi metnin sıkı bir şekilde örülmüş mecazlı boyutu bozulur, geriye ortak ve ilişkisel bir metinler ağı kalır (Jenny 51).

Jenny metnin özerkliği konusunda ise diğer isimlere nazaran daha insaflidir. Ona göre bir edebi metin ödünç alır veya alıntılarken bazı değişiklikler yapar. Bu değişiklikler yapılırken metin kendi bağlamına ve koşullarına göre uyarlama yolunu seçer. Fakat buna rağmen Jenny, eski metnin yeni metni varlığıyla her zaman tehdit ettiğini ve kendini yeniden üretilen yeni metnin önüne geçme riskinin bulunduğunu söyler (58-59). Hatta yazının daha sonraki kısımlarında bizim ancak çeşitli "versiyonları" okuyabileceğimizi söyler. Şu ana kadar söylenebilecek olanın çoktan söylendiğini, yeni metinlerin de eski söylemlerin çeşitli versiyonları olduğunu dile getirir (60). Bundan dolayı metnin özerkliği konusundaki tutumunun biraz ikircikli olduğu söylenebilir.

Jenny metinlerarasılığa işlev bakımından da yaklaşır. Onun çeşitli işlevleri olduğunu belirtir. Bunlardan birisi dönüştürmeler yoluyla anlamın uyusuklaşmasını engellemek, klişelerin egemen olmasının önüne geçmektir (59). Metnin ortaya çıktığı toplumdaki kültürel aktarımlar her metin için çeşitli şablonlar ve bu şablonların kullanılması yoluyla da tembellik önerirken metinlerarasılık bunun aksine çalışır. Bizim sıradan olandan ve klişeden, basmakalıptan uzak durmamızı sağlar, kimi zaman bunu klişeleri çok fazla kullanarak yapar (60). İçeriğin ve formun dinamik olarak kalmasını ancak metinlerarasılık sağlar. Jenny'e göre edebi gerçeklik tıpkı tarihi gerçeklik gibi ancak ve ancak metinler ve yazılar yani metinlerarasılık yoluyla gerçekleştirilebilir. Jenny'e göre metinlerarasılık her zaman eleştirel, oyunsu ve açıklayıcı bir işleve sahiptir. Bundan dolayı da metinlerarasılığın en uygun olduğu zamanların kültürel kriz/çöküş ve rönesans dönemleri olduğunu söyler çünkü tam da öyle zamanlarda eleştirel bir göze ve metinlerarasılığın içerik, anlatı ve kültürel aktarımlar üzerindeki eleştirel duruşuna ihtiyaç vardır.

Metinlerarasılık konusunda belki de en önemli araştırmacı ve yaptığı çalışmalarla bu alandaki tartışmalar açısından kırılmalar yaratan isim ise Gerard Genette'dir. Marry Orr da onun türler, sınıflandırmalar ve taksomonilerle bu tartışmaya katkı yaptığını belirtir (106). Özellikle *Palimpsests* kitabı metinlerarasılığa dair en kapsamlı çalışmadır ve yapısalcı yaklaşımını metinlerarasılık tartışmasına uyguladığı söylenebilir. Aktulum da onun bu kavramı belli bir düzene oturttüğünü ve sınıflandırmalar yaptığını belirtir (81). Diğer yapısalcılar gibi o da metinlerarasılığı edebiliğin temel unsuru olarak görür.

Genette bu kitapta aynı zamanda birçok yeni kavram ortaya atar. Metinlerarasılığı üst bir kavram olarak ele almaz, onu metinlerin birbirleriyle ilişkisini belirten kavramlardan herhangi birisi olarak ele alır. Üst kavramı ise metinsel aşkınlık (transtextuality) olarak belirler. Bir metni doğrudan ya da dolaylı olarak farklı metinlerle ilişki içerisine sokmak metinsel aşkınlıktır (Genette 1). Ona göre beş tip metinsel aşkınlık ilişkisi vardır.

İlk metinsel aşkınlık türü olarak metinlerarasını ele alır. Aktulum'un da belirttiği gibi Genette metinlerarasının geleneksel anlamını yadsır (83). Ona göre metinlerarası "bir

metnin başka bir metindeki somut varlığıdır (Genette 2). Genette metinlerarasılığa alıntıyı, intihali ve anıştırma/ımayı dahil eder. Genette, diğer bahsettiğim isimlerin aksine metinlerarasılığın sınırlarını daraltmıştır. Açık ya da kapalı alıntılar ve anıştırmalar dışındaki yöntemleri başka başlıklarda anar.

Sıkça andığı bir diğer kavram ise ana-metinsellikdir (hypertextuality). Mary Orr'a göre bu kavramı Kristeva'nın metinlerarasılığı kullandığı anlamda kullanmıştır (106). Aktulum, haklı olarak Genette'in kitabının başından sonuna kadar bu kavramı ele aldığını ve diğer ilişkilere göre en çok önemsedığı ilişkinin bu olduğunu belirtiyor. Bundan dolayı Mary Orr'un tespiti de muhtemelen doğru. Peki bu kadar sık anılan kavram ne anlama geliyor?

Palimpsests'te Genette bunu basit bir dönüşümle ya da dolaylı bir dönüşümle -yani bir diğer isimle taklitle- bir metnin kendinden önceki bir metinden türemesi, kendinden önceki bir metinden kaynaklanması olarak açıklıyor (7). Genette'e göre ana-metinsellik edebiliğin evrensel bir özelliğidir (9). Hiçbir edebi metin yoktur ki başka bir edebi metinden kaynaklanmış olmasın. Bundan dolayı her edebi metnin ana-metinsel olduğunu da aktarır. Yalnızca bazı metinlerin daha fazla ana-metinsel olduğunu söyler. Bu başlık altında Genette pastiş, parodi, hiciv, karikatürizasyon gibi metodları ele alır. Genette, parodi ve hicivi bir dönüştürme olarak ele alırken, karikatürizasyon ve pastişini birer taklit olarak alır. Genette *Ulysses*'i bir ana-metinsellik örneği olarak gösterir. (5) Onun *Odyseia* ile kurduğu ilişki ana-metinsel bir ilişkidir, *Odyseia*'yla *Ulysses* arasında bir aktarım, öykünme, türeme, dönüştürme, taklit vardır. Genette *Odyssesia*'yı da ana-metinsellik örneği olarak gösterir çünkü onunla *İlyada* arasındaki ilişki de böyle bir ilişkidir. *Odyssesia*'yı okuyacak/dinleyecek olan okurun *İlyada*'yı bildiği/okuduğu/duyduğu varsayılır veya beklenir (180). Bahsettiğim taklit konusunun üzerinde biraz daha durmakta fayda var. Genette'e göre taklitin doğrudan yapılması mümkün değildir, taklit ancak stilin bir başka metinde uygulanmasıyla dolaylı olarak gerçekleşebilir (84). Diğer yandan Genette bir metni doğrudan taklit etmenin imkânsız olduğu kadar aynı zamanda bunun oldukça kolay ve önemsiz olduğunu da belirtir. Bunun için "dolaylı olarak üslubun taklidi" daha önemli ve yaygın olmalıdır. Genette, pastişin oynusu bir tarzda taklit olduğunu ve esas niyetinin eğlendirmek olduğunu, karikatürizasyonun ana amacı alay etmek olan satirik tarzda kurulmuş bir taklit olduğunu, hicivin ise ciddi tarzda yazılmış ve ana amacı daha önce

varolan edebi kazanımların devamı olmak ya da onların içinde bir arayış yapmak olan bir taklit olduğunu söyler (85). Böylece tüm bu yöntemleri “taklit” (imitation) üst başlığında birleştirir. Ona göre taklit üç farklı tarzda işlev gösterebilir: oyunsu, satirik ve ciddi (87). Diğer yandan ona göre yazarın kendi parodisini yapması veya kendi metinlerinden pastişte bulunması da mümkündür (124-125).

“Bir metnin ilk bakışta aynı metnin dışında kalan, ikinci dereceden metinsel unsurlarla yani başlıklar, alt-başlıklar, ara-başlıklar, önsözler, sonsözler, uyarılar, notlar, tanımlıklar, yer verilen resimler, kapağı ve metin öncesi unsurlar (yani karalamalar, taslaklar) ile olan ilişkilerini” kapsayan metinsel aşkınlık türü ise Genette’e göre yan metinsellik (paratextuality). (Aktulum 85). Burada asıl metne göre ikinci planda kalan metinsel unsurlar söz konusudur. Genette dışındaki isimlerin çok fazla bahsetmediği kitabın kapağı, metindeki başlık ve alt başlıklar, resimler, epigraf ve önsözlere de Genette’in değinmesi ve bunları metinlerarasılığa, daha doğrusu kendi tabiriyle metinsel aşkınlık türünün alt başlığı olan yan metinselliğe alması, Genette’in bu tartışmaya bir katkısı olarak görülebilir. Genette’e göre tüm metinler yanmetinsel bir doğaya sahiptir.

Genette üst metinsellik (architextuality) diye bir kavram da ortaya atıyor. Bu kavram ise her özgün metnin bağlı olduğu, genel ya da aşkın kategorileri, söylem tiplerini, sözcelem biçimlerini, yazınsal türleri kapsayan bir kavram. (Aktulum 86). Genette’in kendisi de bu kavramın en soyut ve en anlaşılmaz olduğunu dile getirir. (4). Bu kavramı örneklersek bir metnin roman, şiir, trajedi gibi belli bir edebi türde belirtilmesi ve bu türe bağlanması bir üst metinselliktir. Zorunlu olarak bunun kapakta belirtilmesi gerekmez. Kapakta belirtiliyorsa bu yan metinsel bir gösterge olur. Fakat böyle olmadığı bir durumda dahi okur kendi deneyimlerine ve önceki okuma pratiklerine göre okuduğu metni belirli bir türe yerleştirir, belirli bir türde düşünür. Okur, kendi entelektüel sermayesi ve deneyimleri sayesinde bir metnin üst metinsel özelliklerini saptayabilir.

Genette’in ele aldığı son ilişki ise yorumsal üst metindir (metatextuality). Aktulum “bir metni sözünü ettiği bir başka metne zorunlu olarak alıntı yapmadan, hatta adını anmadan bağlayan bir yorum ilişkisi” (88) olarak tanımlar bunu. Örneğin bir yazar otobiyografisi düşünelim. Bu otobiyografide yazar kendi hayatından çeşitli kesitleri

anlatır. Aynı yazarın yazdığı romanda da yazar ondan hiç bahsetmediği hâlde kendi otobiyografisinin izleri vardır. Keza aynı yazarın yazdığı bir edebi eleştiri metnini de düşünebiliriz. Yazar, bu edebi eleştiri metninde iyi romana dair bazı kriterler koymuş olsun. Bu yazar kendi romanında da bu kriterlere dikkat edecektir. Doğal olarak, yazarın yazdığı kurmaca metin onun otobiyografi metnine de eleştiri metnine de bağlanmış/sızmış olur, onlardan doğrudan hiç söz edilmese bile. Bu farklı birinin yazdığı biyografik metin veya eleştirel metin de olabilir, illa ki yazarın kendisinin yazması gerekmez. Bu şekilde örnekleri çoğaltabiliriz. Genette bunu yorumsal üst-metin olarak tanımlıyor.

Genette çeviriyi bu beş kategori arasına sokmuş olmasa da metinlerarasılıkta onu da anıyor. Kristeva'nın kullandığı adıyla yer değiştirmelerden (transposition) en yaygın olanının bir dilden başka bir dile olan yer değiştirme olduğunu belirtiyor (Genette 214). Her çevirinin belli ölçüde bir eksiklik içereceğini ve tam olarak çevirinin mümkün olmadığını da belirtiyor (215). Esprili bir dille bir çevirmenin yapacağı en akıllıca işin yaptığı işin ancak işinin kötü bir şekilde yapılabileceğini kabul etmesi olduğunu ve elinden gelenin en iyisini yapması gerektiğini söyler (217). Fakat çevirmen ne kadar uğraşsa uğraşsın ortaya çıkarttığı ürün çevirdiği üründen farklı bir ürün olacaktır. Çünkü ona göre edebi yaratım içinden çıktığı dilden ayrılamaz.

Beş kategori dışında Genette'in ortaya attığı bir başka kavram ise biçim değiştirmedir. (transstylization) Bu kavram kabaca bir ürünün biçimsel olarak yeniden yazımını ifade eder (226). Dönüştürmeden (transposition) farkı dönüştürmenin işlevinin biçimin tamamen değiştirilmesiyken, biçim değiştirmenin biçimi belli değişikliklerle yeniden yazmakla/kullanmakla/üretmekle kalmasıdır. Son olarak, düzeltme (correction) de Genette'in metinlerarasılığı tartışırken ortaya attığı kavramlar arasındadır. Bu da yazarın kendi metnini belli bir süre sonra yeniden yazması anlamına gelir ve böylece kendi iki metni arasında yazar bir metinlerarasılık kurmuş olur. Bu noktada Halit Ziya'nın kendi romanlarını sadeleştirmek için yeniden yazması hatırlanabilir ve bir düzeltme örneği olarak düşünülebilir. Genette metinlerarasılığın ve metinlerarasılığa dair ortaya attığı kavramların tamamının bütün sanat dallarına uygulanamayacağını da belirtir. Resime ve müziğe metinlerarasılıktan güç alarak ne gibi şekillerde yaklaşılacağına dair tartışmalar yapar (386). Yeniden üretim (reproduction) ve kopyayı ise pastişten kalın çizgilerle ayırır (392).

Elbette Genette'in belirlediği bu farklı kategoriler ve kavramlar birbirleriyle kesişim ve alışveriş hâindedir, katı çizgilerle birbirinden ayrılamaz. Diğer yandan ortaya attığı kavramların tarihsel olduğunu, belli dönemlerde belli kavramların ortaya çıktığını söyler, tarih boyunca bütün bu metinlerarası strateji ve yöntemlerin var olduğunu iddia etmek yerine onların hangi tarihsel ve sosyal dinamiklere bağlı olarak ortaya çıktıklarına kısaca değinir (396-397). Genette gerçekten de metinlerarasılığın stratejilerini, taktiklerini ayrıntılı bir şekilde ele alması ve bu konuyu tartışırken yeni ifadeler icat etmesiyle, metinlerarasılığın –ona göre metinsel aşkınlığın- kavramsallaşmasına katkı sunmuştur ve bu tartışma açısından ciddi bir kırılma noktasıdır.

Metinlerarasılık tartışmasında son olarak Harold Bloom'u anmak istiyorum. Harold Bloom doğrudan metinlerarasılık kavramı üzerine ve bu kavramı sıklıkla telaffuz ederek yazmasa da *Etkilenme Endişesi* kitabı metinlerarasılık tartışmalarının göbeğindeki sorunlara değinen ve meseleye etki/yazar yönünden bakan, psikanalizden yararlanan bir eser. Harold Bloom'un bir başka önemi ise Türkiye'deki edebiyat çalışmalarında oldukça fazla referans gösterilen bir isim olması. Buna dair en önemli örnek olarak Jale Parla'nın *Babalar ve Oğullar* ve *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım* kitaplarını, bu kitaplarda Bloom'un düşüncelerini teorik temellendirmelerinde sıklıkla kullanmasını verebiliriz. İlginç olan nokta Harold Bloom'un Türkiye'de bu kitabıyla büyük etki yaratmışken dünyada özellikle de bu kitabının ve bu kitabında dile getirdiği düşüncelerin metinlerarasılık tartışmalarında çok fazla eleştiri bulması. Peki, Harold Bloom *Etkilenme Endişesi* kitabında ne söylüyor?

Bloom şiir tarihinin şiirsel etkilenmeden ayrı tutulamayacağını söyler (48). Ona göre güçlü şairler kendilerine başka bir şairi yanlış okuyarak bir uzam açarlar. Güçlü şairler güçlü selefleriyle sürekli bir çatışma hâindedir. Bu çatışma bir yandan onlara benzeme, onlardan etkilenme korkusu/endişesi ile bir yandan da onlardan özerk, onlardan bağımsız olma, bir şair olarak özgün olma kaygısı arasındadır. Ona göre etkilenme endişesi tekinsizliğin ³ bir çeşididir (109) ve şiirler hazla yazılmaz, bu etkilenme üzüntüsünün oluşturduğu endişe durumunun verdiği rahatsızlık hissiyle

³ Freud'un tabiriyle "uncanny".

yazılır (92). “Şiir endişenin aşılması değil, bu endişenin kendisidir” (124). Burada elbette ki diğer isimlerin de bahsettiği özerklik meselesi devreye giriyor. Zira etkilenme endişesi şairin özerk olma arzusunun baltalanması anlamına gelen fikirler içeriyor, çünkü her şairin zorunlu olarak selefının etkisi altında olduğu bir durumda özerklik tehdit altına giriyor. Bloom’un diğer isimlerden farkı ise bu özerklik sorununu metinleri merkeze alarak ele almak yerine şairleri merkeze alarak ifade etmesi ve “etkilenme” kavramını psikanalizden de yararlanarak gündeme getirmesi. Diğer bahsettiğim isimler yazar/şairden yararlanarak metinlerarasılığa yaklaşmak konusunda oldukça mesafelilerdi ve “etkilenme” kavramına karşı da eleştirel yaklaşıyorlardı. Bloom şairler arasında etkilenme/aktarım/halef-selef ilişkisi görür. Ona göre bir şairin dışlayamayacağı tek şey selefin şiiriyle ilk başta kendisini özdeşleştirmiş olmasıdır (172). “Her şair başka bir şairle ya da şairlerle diyalektik bir ilişkiye yakalanmıştır” (121). ifadesi de bunu gösterir. Ona göre şiir kendi zamanından çok önceki zamanlardaki şiirlere bir yanıttır (129) ve önce gelememekten duyulan melankoliyi ifade eder (125). Bir şiirin anlamı ise ancak başka bir şiir olabilir (124). Şairin yaşadığı krizi şöyle tarif eder: “Şiir onun içindedir, ama o kendi dışındaki şiirler -büyük şiirler- tarafından bulunmuş olmanın utancını ve ihtişamını hisseder. Bu merkezde özgürlüğünü kaybetmek asla bağışlanmamak ve özerkliğin sonsuza dek tehdit altında olmasının dehşetini öğrenmektir” (64-65).

Peki özerkliğin böyle bir tehdit altında olduğu durumda şiir nasıl yazılır? Bloom’a göre büyük şiir başarılımış endişedir (20). Peki başarılımış endişe ne anlama geliyor? Bloom bunu kitabın başka bir yerinde şöyle açıklar:

Şiirsel etkilenme –iki güçlü, has şair söz konusu olduğunda- her zaman önceki şairin yanlış okunmasıyla, yani gerçekte ve zorunlu olarak bir yanlış yorumlama olan yaratıcı bir düzeltme edimi yoluyla ilerler. Verimli şiirsel etkilenmenin tarihi, bu da demektir ki Rönesans’tan bu yana Batı şiirinin ana geleneği, bir endişe ve kendi kendini kurtarıcı bir karikatür tarihidir, tahrifat tarihidir, modern şiirin varlığını borçlu olduğu sapkın, bilinçli revizyonizmin tarihidir (69)

Burada anahtar kelime şüphesiz ki “yanlış okuma”dır. Şair selefının şiirini yanlış okur ve ondan bu yolla bir sapma gerçekleştirir. Şiir yanlış okuma sayesinde gerçekleşir.

“Bu tutum halefin şiirinde düzeltici bir hareket olarak görünür, bu da demektir ki selefin şiirleri belli bir noktaya kadar gitmiş, ama sonradan tam da yeni şiirin hareket ettiği yönde sapmak zorunda kalmıştır” (54). Bloom etkilenme endişesinin karmaşık bir güçlü yanlış okuma ediminden doğduğunu söyler (20). Ona göre şiir eleştirisi de bu etkilenme endişesi ve yanlış okuma edimini göz önüne almalıdır. “Her şiiri, şairin bir selefinin şiirini ya da genel olarak şiiri *bir şair olarak* kasten yanlış yorumlaması olarak okumayı öğrenme derdine düşelim” (80) der.

Daha önce de belirttiğim gibi Bloom’un teorisi Freud’dan birçok iz taşır. Bloom’a göre şairin şairliğinin bitmesinden duyduğu korku ile Freud’un ifade ettiği hadım edilme korkusu benzer/paralel korkulardır (109). Tam da bundan dolayı aile/ensest kavramlarıyla şiiri de bir arada düşünür ve aile ile şiir tarihini metaforik düzlemde sıklıkla birlikte anar. Ona göre bir insanı nasıl ailesi belirlerse, bir şairi de şair olarak içinde yer aldığı aile romansı belirler (124). Bundan dolayı bir şairi anlamaya çalışırken şair olarak içinde yer aldığı aile romansını da okumalıyız. Gerçek şiir tarihinin şairlerin şair sıfatıyla başka şairler yüzünden nasıl ıstırap çektiklerinin hikâyesi olduğunu söyler, bu ıstırap şüphesiz ki kitabında bahsettiği etkilenme endişesidir. Bunu da yine kişinin biyografisinin kendi ailesi veya ailesinin yerine koyduğu sevgilileri/arkadaşları yüzünden çektiği ıstırapın hikâyesi olmasıyla bağdaştırır. Bu aile metaforunu sürekli devam ettirir. “Her şiir bir ebeveyn şiirin yanlış yorumlanmasıdır” (124) ifadesi de bunu gösteriyor. Şiirin aile romansı olduğunu, bir sapkınlık olduğunu, uygunsuz birleşme olduğunu, ensestin büyümesi olduğunu da söyler. Bunların hepsi onun etkilenme endişesi ve yanlış okumayı Freudyan ve Oidipal bir yaklaşımla ele aldığını gösteren ifadeler. Bloom’a gelen eleştirilerin önemli bir kısmı da zaten bu psikanalitik bakışıyla ilgilidir.

Bloom’a getirilen eleştirilerden bir tanesi onun bu yaklaşımının oldukça indirgemeci, basitleştirici ve yalnızca belli bir türe –şiire- dayanıyor olmasıyla ilgilidir. Laurent Jenny’e göre onun teorisi biçimsel eleştiri ile kaynak eleştirisinin tuhaf bir birleşimidir (Jenny 36). Jenny için edebiyat tarihini yalnızca bazı aile problemlerine indirgemek ve her yeni gelen jenerasyonun bir öncekinden ötürü özerklik kaygısına düştüğünü söylemek basitleştirici bir yaklaşımdır. Diğer yandan Bloom’un metnin yaratıcısının da metinlerarası fenomenle baş etmek noktasında başarısız olacağını varsayması Jenny’e göre sorunludur.

Worton ve Still ise kitaplarında Bloom'un fallusmerkezci tutumunun eleştirildiğini dile getirirler (27). Diğer yandan Bloom'un kendi metninin de oldukça metinlerarası olduğunu, Nietzsche, Freud, Ferenczi, Empedocles, Quintilian okunmadan anlaşılamayacağını söylerler ve bu bakımdan önemli bulurlar (28). Bloom'un Oidipal yaklaşımının onu diğer metinlerarasılık hakkında yazan isimlerden ayırdığını ve bu açıdan önemli olduğunu belirtirler de tıpkı Freud'un *Kral Oidipus* okumasının belli unsurları gözden kaçırmaması gibi Bloom'un Oidipus Kompleksi'ni şiir eleştirisine uyarlayışının da çeşitli noksanlar içerdiğini söylemekten geri durmazlar (28). Örneğin şairleri bu kompleksle anlamaya çalışsa da Bloom'un şairler arasında sınıfsal bakımdan, toplumsal cinsiyet bakımından ve kültürel bakımdan çeşitli farklar olduğunu gözden kaçırdığını söylerler. Oidipus Kompleksi Freud'un erkekler için ortaya attığı bir teoriyken, Bloom'un bunu tüm şairlere yönelik büyük bir genelleme olarak ortaya atması gerçekten de önemli bir sorundur ve bu yorumla birlikte birbirinden farklı şairleri oldukça büyük bir potada farklılıklarını yok sayarak eritir. Kadın şairleri de erkek şairler gibi ele alması aynı zamanda onun şiire bakışının "feminist edebi eleştiri" kapısına kapalı olduğunu gösterir (29). Diğer yandan daha önce bahsettiğim, şiir tarihini aile romansına ve baba-oğul aktarımına benzer halef-selef ilişkisine dayandırması, Mary Orr'a göre kadınlar kadar politik olarak marjinalize olmuş grupları da dışarıda bırakan bir okuma biçimi sunar çünkü bu gruplar aile romanslarında, kanonlarda, edebiyat tarihlerinde ve elbette Freudyen yaklaşımda kendine merkezi yer bulamayan gruplardır (68).

Ross Chambers ise Bloom'u seçtiği örnek şairler üzerinden eleştirir ve onun yalnızca kendi ilgisini çeken, kendi etkilendiği şairlere yer verdiğini söyler (139). Diğer yandan kendi teorisine uygun şairleri seçtiğini, bundan dolayı da teorisinin zayıf temellere/örneklere dayandığını ifade eder. Mary Orr dahil olmak üzere birçok yazar Bloom'un sürekli olarak yanlış okuma yaptığını da dile getirir.

Elbette bu isimler ve çalışmalar dışında metinlerarasılık hakkında tartışmalar yapan birçok isim ve bu konuyu ilgilendiren birçok çalışma var. Benim buradaki amacım bütüncül bir şekilde metinlerarasılığı ele almaktansa metinlerarasılık denilince akla gelen başat isimlere değinmek, kendi tartışmam açısından önemli gördüğüm kavramlara daha fazla eğilmektir. Örneğin günümüzde metinlerarasılığın teknolojik

imkânlarla aldığı hâl de tartışmaya değer bir konu olabilir, Mary Orr'un kitabı bununla ilgili bir kısmı da içerir. Fakat benim açımdan bunu tartışmanın bir işlevi olmayacaktı. Bundan dolayı metinlerarasılık tartışmalarının en önemli isimleri olarak gördüğüm Mikhail Bakhtin, Roland Barthes, Michael Riffaterre, Laurent Jenny, Gerard Genette ve Harold Bloom'a değinmeyi, onların ortaya attığı kavramları ele almayı seçtim. Harold Bloom'un özel bir önemi daha vardı, o da Türkçe edebiyat eleştirilerinde sıklıkla referans verilen bir isim olmasıydı. Ona yönelik eleştirileri metne dahil etmemin, bu referansların ne kadar sağlıklı olduğu yönünde soru işaretleri yaratması gibi bir amacı da var. Bunun tek sebebi Bloom'un teorisinin kusurları değil. Genel olarak dünyadaki metinlerarasılık tartışmasını doğrudan Türkçe edebiyata uyarlamaya çalışmanın problemliliğine inanıyorum.

Metinlerarasılığı en kapsayıcı, kaba ve genel şekilde herhangi bir metnin okunması/eleştirilmesi için o metnin kendisiyle yetinilemeyeceği, metni anlamak/yorumlamak, metne nüfuz etmek, onu tüm unsurlarıyla kavramak için başka başka metinlere bakmanın yararlı/zorunlu olması, bir metnin mutlaka kendinden önceki metinler tarafından belirlenmiş olması, bu belirlenmişlik sebebiyle her metnin özgünlüğünün/özerkliğinin/orijinalliğinin/biricikliğin altının oyuluşu, metnin sürekli başka metinlere referans vermesi ve hatta bunun sonsuz bir döngü yaratması, yazarın bilinçdışı veya bilinçli olarak metne başka metinleri dahil etmesi, okurun bilinçdışı veya bilinçli olarak okuma edimi sırasında okuduğu metnin yerini başka metinler arasında bulmaya çalışması, dilin, kültürün, eleştirinin ve bunlara dair unsurların da tüm bu süreci desteklemesi, ve metnin bu niteliğinin onun edebiliğinin ölçütü/zorunlu koşulu olması olarak tanımlayabiliriz. Bu tanımlamanın kapsayıcılığına rağmen kimi isimlerin bu tanımlamanın belli kısımlarının uzağında belli kısımlarının yakınında kalacağı oldukça açık. Örneğin metinlerarasılığa bakışında okur tepkisini önemseyen Riffaterre okuma ediminin metinlerarasılığına yakinken, daha çok metnin kendisiyle ilgilenen Bakhtin, Kristeva, Barthes, Genette tanımın metne dair kısmına yakın bulunabilir. Veya Harold Bloom'u yazara dair metinlerarasılık kısmına yakın bulabilirken, ona sert eleştiriler getiren Laurent Jenny'i onunla aynı kutba koymamız mümkün olamaz. Fakat her şeye rağmen bir metnin anlaşılması için başka metinlerin gerektiği ve bunun metnin özerkliği için bir sorun – kimileri için çözülebilir kimileri için çözülemez- yarattığı fikri hemen hepsinde ortak gibi duruyor. Elbette bu bölümde değindiğim gibi metinlerarasılık dışında farklı

kavramlar da var. Örneğin Bakhtin bunu kullanmayıp yine aynı konuyu tartışmasına olanak sağlayan diyolojiyi kullanabiliyor, veya, Barthes metinlerarasılığı daha dar anlamda kullanıp ana-metinsellik ve metinsel aşkınlığı kullanabiliyor ve birçok başka kavram daha ortaya atıyor.

Elbette metnin farklı metinler tarafından, büyük bir metin dünyası/toplumu tarafından belirlenmesi derken kullandığım “metin” ifadesi yalnızca “edebi metin” olarak düşünülmemeli. Bir bakıma, Genette’in ortaya attığı kavramlar da –örneğin yan metinsellik- bunu, yani “metin”in yalnızca edebi metin anlamına gelmediğini gösteriyordu. Diğer yandan farklı disiplinlerin –müzik, resim, heykel gibi- söylemleri, edebi türler, kültür, eleştiri geleneği, biyografi ve otobiyografi de kimi zaman bir metinde yer alan farklı metinlerdir.

Metinlerarasılık tartışmasını Türkiye’ye taşıırken belli ölçülerde temkinli olmak gerektiğini düşünüyorum. Bu kavramı ele alan birçok isme bakıldığında verilen örneklerin daha çok Batılı eserler üzerinde durduğu görülecektir. Örneğin Harold Bloom çoğunlukla Shakespeare ve İngiliz şiiri üzerinde durur, Barthes ve Genette ise Homer ve Joyce üzerinde durur. Benim yapacağım çalışma ise bunlardan bir ölçüde kopuk bir coğrafyada olacak: Rus yazar Dostoyevski’nin izini Türkçe romanlar üzerinde sürmeye çalışacağım. Elbette parodi, pastiş, taklit, alıntı, gizli alıntı, ima, hiciv gibi Genette’in bahsettiği kavramların izi Türkçe romanda da sürülebilir ve ben de Genette ve burada bahsettiğim isimlerin tartışmalarından ve ortaya attıkları kavramlardan Türkçe romandaki Dostoyevski metinlerarasılığını anlamak için yer yer kullanacağım. Fakat bunun da ötesine geçeceğim ve bu tartışmaların bir Batı dışı modernleşme örneği olan Türkiye’ye ve Türkçe edebiyata ne kadar uygulanabilir olduğu üzerine de düşüneceğim. Eğer bu tartışmaların ve kavramların yetmediği yerler olursa Türkçe edebiyatı ve bu edebiyattaki Dostoyevski metinlerarasılığını anlamak için ne gibi yaklaşımlar hatta yeni kavramlar getirilebileceği üzerine tartışacağım ve metinlerarasılığın sınırlarını genişletme, onun Batı merkezli pozisyonunun yetmediği coğrafyaları gösterme, onu eleştirme ve yeniden üretme çabasında olacağım. Bir yandan Türkçe edebiyattaki Dostoyevski metinlerarasılığının anlamı üzerine düşünürken bir yandan da metinlerarasılığın mevcut literatürünün coğrafyalararası uygulanabilirliği/geçerliliği de sınanmış olacak.

İKİNCİ BÖLÜM: “BİZDE ROMAN”I TAMAMLAYAN KÖTÜLÜK: *HUZUR*’DA DOSTOYEVSKİ

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Dostoyevski ile kurduğu ilişkiyi ele alan Türkçe edebiyat eleştirmenleri arasında Fethi Naci⁴, Mehmet Kaplan⁵, Murat Belge⁶, Ürün Şen Sönmez⁷, Nurdan Gürbilek⁸ sayılabilir. Bana kalırsa Nurdan Gürbilek’i belli

⁴ Fethi Naci, “*Huzur*” adlı yazısında Suat’ın intiharını “çeviri intihar” olarak yorumlamıştır ve *Cinler*’deki Stavrogin ile Suat’ın düşünce ve intiharlarını birbirine yakın bulur. (249).

⁵ Mehmet Kaplan “Bir Şairin Romanı: *Huzur*” yazısında Suat’ın Dostoyevskiye olduğunu ve romanın bağlamına yabancı geldiğini, intiharının çeviri olduğunu belirtir. Onun ateist ve nihilist olduğunu, Tanpınar’ın da onu yabancı bir öge olarak gördüğünü söyler. (37-38). Berna Moran da “Bir Huzursuzluğun Romanı: *Huzur*” yazısında Suat’ın intiharının çeviri olduğunu düşünenlerdendir. Fakat o bu çeviriyi Dostoyevski’de değil, Huxley’de bulur. (283)

⁶ Murat Belge’nin “Tanpınar ve *Huzur*’da Batı” yazısı Suat’ı Dostoyevskiye bir karakter olarak ele alırken onu diğer eleştirmenler gibi Stavrogin ile değil Svidrigaylov ile birlikte ele alması yönüyle önemlidir ve bana kalırsa daha isabetli bir tercihtir. Berna Moran Tanpınar’ın *Huzur*’u bir müzik formuna göre düzenlemeye çalıştığını söylüyordu, Belge bunu bir adım öteye götürür ve Tanpınar’ın bir yazısında yer alan şu ifadeyi de verir: “Dostoyevski’nin romanları dörde ayrılır, konçerto da dört kısma ayrılır” (Aktaran Belge 323). *Huzur* da dört kısımdan oluşuyor, romanda biçimsel anlamda da Dostoyevski ile bir ilişki olabileceğini gösteriyor bu. Fakat Belge bu biçimselliğe de değinmiyor, teferruatlı bir şekilde ele almıyor. Öte yandan nihayetinde Belge’nin yazısı da değerlendirmelerin ötesinde ciddi bir metinlerarası, karşılaştırmalı okuma yapmıyor. Daha çok soru soran, fikir veren ve belli iddiaları ima eden bir yazı olduğu söylenebilir. Belge, *Suç ve Ceza*’nın İletişim baskısına yazdığı önsözde de Suat’tan bahseder, Svidrigaylov ile onun benzerliğini ele alır ve Suat’ın daha başarısız olduğunu ve estetik bir kusur içerdiğini iddia eder fakat bu bir *Suç ve Ceza* önsözü olduğundan yine teferruatlı bir şekilde ele almaz (10).

⁷ Ürün Şen Sönmez *Türk Romanında Kötlük* kitabında Türkçe romandaki kötlüğü hem dönemlere hem türlere göre katı bir biçimde kategorize ediyor. *Huzur*’u “Cumhuriyet Romanı” kategorisine alıyor ve “ahlaki kötlük” türüne Suat’ı koyuyor. Ürün Şen Sönmez diğer eleştirmenlerin Dostoyevski ile Suat arasında ilişki kurduğunu belirtir fakat kendisi bu ilişkiyi ele almayı tercih etmez. Daha çok, Suat’ın romanda yapıp ettiklerini sıralamayı ve bunların kötlük olduğunu belirtmeyi tercih eder. Sönmez, metinlerarası ve karşılaştırmalı bir okuma yapmamasının yanında, romandaki kötlükleri ve kötü karakterin yaptıklarını sıralamasına rağmen bunun ne anlama geldiği üzerine tartışmaz. Kitap, Türk romanında kötlüğü dönemlere ve kötlük türlerine göre ele alması bakımından şüphesiz değerli olsa da kötlüğe dair teorik bir temellendirmeden yoksun olması ve dünya edebiyatındaki diğer metinler ve o metinlerdeki kötlükle/kötü karakterlerle Türkçe edebiyat yazarları arasında ilişki kurmaması önemli eksikliklerden.

⁸ Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk* kitabında Suat’ın inandırıcı olmadığını, taklit, kitabi, temsili, simgesel, yabancı, eğreti, çeviri, müsvedde olduğunu dile getirir. Stavrogin ile Suat arasında Gürbilek de ilişki kurar. Tanpınar’ın her şeyde denge yaratan dilinin Suat’ın romanda temsil edilmesine bir engel olduğunu söyler. Tanpınar’ın amacının tam da bu olup olmadığı noktasında benim şüphelerim var. Gürbilek’in Suat’ın “ithalligini” bir sorun olarak görmemesi ve esasında Dostoyevski karakterlerinin de Suat gibi orijinal olmaya çalışırken sıradanlığa ve geç kalmışlığa hapsediklerini belirtmesi onu şüphesiz diğer eleştirmenlerden farklılaştırıyor. Gürbilek sorunu Tanpınar’ın Suat’ın gecikmişliğini roman malzemesine dönüştürememesinde ve Suat’ın da gecikmişliğinin yeterince farkında olan bir karakter olmamasında buluyor. Bana kalırsa bu “romana dönüştürememe” Gürbilek’in metninde yeterince açıklanmıyor, Suat’ın gecikmişliğinin farkında olmaması da ilerleyen kısımlarda ele alacağım gibi şüpheli. Beethoven konçertosu eşliğinde ölen Suat’a alternatif olarak 10 Kasım töreni sırasında öten korna ve fabrika düdüğü sesleri arasında ölen Zebercet’i örnek vermesi “romana dönüşme” sorununu Gürbilek’in yerlilikte aradığını düşündürüyor ve kendi iddiası aksi yönde olsa da bir noktada yine diğer eleştirmenler gibi Suat’ın çeviri olmasını sorun olarak gördüğünü gösteriyor.

bakımlardan istisna kabul edersek bütün bu eleştirilerde çeşitli sorunlar, çeşitli eksiklikler vardır. Bu sorunları gruplandırmak istiyorum: (1) Metinlerarası ilişkiyi yalnızca tek bir karakterde, Suat'ta aramak ve *Huzur* romanının Dostoyevski ile kurduğu metinlerarası ilişkiyi Suat'a indirgemek, (2) Suat karakterini ithal/taklit/yabancı olarak değerlendirmek ve romanın da bundan ötürü zayıf olduğunu iddia etmek, (3) İki yazar arasında bir metinlerarasılık olduğunu belirtmekten ibaret kalmak, bu metinlerarasılığın nasıl oluştuğunu ve ne anlama geldiğini derinlikli bir şekilde tartışmamak, (4) Dostoyevski ile Tanpınar arasında etkili bir metinlerarası karşılaştırma ve yakın okuma yapmamak, (5) Suat karakterini Dostoyevskiye bir karakter olarak incelemeye karşın ondaki kötülüğü incelememek, ondaki kötülüğü incelerken kötülüğe dair teorik kaynaklardan yararlanmamak, fazlasıyla tanıtıcı/özetleyici kalmak. *Huzur*'u derinlemesine ele alırken bu bahsettiğim sorunları da telafi etmeyi hedefliyorum. Fakat bundan önce Tanpınar'ın *Huzur* dışındaki metinlerinde Dostoyevski'den ne ölçüde bahsettiğine kısaca değinmek istiyorum.

Sahnenin Dışındakiler'de Sabiha'nın belli dönemleri Dostoyevski'nin Sibiry'a da yaşadığı mahpusluk hayatına benzetilir ve aynı kitapta başka bir yerde de "Kudret Bey ve burnu olsa olsa Stendhal ve Dostoievski gibi ikinci derecede psikologları ve sathî tahlil adamlarını tanımış olabilirlerdi" (107) der. Bu alıntıdan kısa bir süre önce de anlatıcı Gogol'ün burun öyküsünden bahsetmiş ve Kudret Bey'in burnunu bu hikâyeyi anıştıracak şekilde ele almıştır. Bu kitapta ve yer yer *Mahur Beste*'de ele aldığı kadın sorunu ve Batı karşısında Türkiye'nin durumu ve ona yetişme çabası da yine Dostoyevski'de kimi zaman rastlanan meselelerdir. Örneğin *Budala*'da kadın sorunu meselesi geniş bir yer tutar ve Rusya'nın Batı karşısındaki durumu tüm Dostoyevski metinlerinde karşımıza çıkan temalardandır. Tüm bunlar elbette ki ufak ve doğrudan olmayan değinmeler. Asıl değinmeleri kurmacadan ziyade yazılarında bulmak daha mümkün.

Tanpınar, "Kitap Korkusu" isimli köşe yazısında Dostoyevski'nin kendisini nasıl etkilediğinden bahseder:

Dostoievsky'yi ise yeni yeni tadıyordum. Muazzam bir şeydi bu. Her an

Diğer yandan Gürbilek de belki de kendi yazısının amacı sebebiyle haklı olarak Dostoyevski izlerini yalnızca Suat'ta arıyor, Suat'ın ilişki kurduğu diğer Dostoyevski karakterlerinden söz etmiyor.

dünyam değişiyordu. İnsan ıztırabıyla temasın sıcaklığı her sahifede sanki kabuğumu çatlatacak şekilde beni genişletiyordu. Düşüncem adeta bir kaç gece içinde boy atan o mucizeli nebatlara benziyordu. Cildden cilde atladıkça ufukum başkalaşıyor, insanlığa ve hakikatlerine kavuştuğumu sanıyordum (96).

Bir başka yazısında ise Dostoyevski'nin roman kompozisyonunun ona müzik konçertolarını hatırlattığını belirtir (633). *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde ise insanın kendi ruhunu incelemesinin (introspection) romanda ve tiyatrodaki önemli bir yer tuttuğunu belirtir ve bunun Hıristiyanlıktaki günah çıkarma ile başladığına dikkat çeker (296). Tanpınar'a göre Rus romanının ve Dostoyevski'nin bu kadar iyi olmasının sebebi Ortodoks kilisesinde herkes karşısında günah çıkarma geleneği olmasıdır.

Tanpınar introspection ve günah çıkarma geleneği ile roman arasındaki ilişkiyi yalnızca burada da bırakmıyor ve konuyu Türkçe romana da getiriyor. Türkçede henüz Batı niteliklerinde roman verilmediğini düşünen Tanpınar bunun Müslüman Şark'ın, psikolojik tecessüsü pek az tanınmasıyla ilgili olduğunu söylüyor (60). Tanpınar'a göre bunun temel sebebi ise "Şark geleneğinde introspection yani içe doğru çevrilmiş araştırmacı gözün" bulunmaması. Bu eksikliği ise Doğu geleneğinde günah çıkartma kürsülerinin eksik olmasıyla bağlantılandırıyor. Hıristiyanlıktaki doğuştan günah fikriyle bahsettiğim günah kürsüsü fikri romanın doğuşuna da katkı sunmuştur Tanpınar'a göre:

Hıristiyan dünyasında, kendi kendisini ister istemez her an yoklama, derinleştirme terbiyesinin bulunduğunu hatırlatıyorum. Bu terbiye garp fikir hayatının büyük zembereklerinden biridir ve modern romanın teşekkülüne yardım etmiştir. Bizde bazı tasavvuf mesleklerinde şüphe ve kendi kendisini murakebe vardır; fakat cibillî günah fikrine bağlı değildir. (61).

Tanpınar'a göre bu bahsedilen gelenek bireyi, bireyin kendi içine dönüşünü sağlar ve modern romanın oluşması için de tam olarak bu gerekir. Elbette Tanpınar Türkiye'de Batı ölçülerinde bir romanın ortaya çıkamaması fikrini yalnızca Hıristiyanlıktaki günahla doğma fikri, günah çıkarma kürsüsü, buna bağlı olarak gelişen içe doğru

çevrilmiş göz ve birey eksikliğine bağlamıyor. Fakat bunu önemli sebeplerden biri olarak görüyor ve bu tartışmamız için oldukça önemli.

Sonda söylemem gerekeni başta söyleyeyim: Anlaşılan o ki Tanpınar'ın Rus romanını önemsemesi ve Dostoyevski'yle metinlerarası bir ilişki kurmasının temel sebebi, kendisinin de bahsettiği Türkçe romandaki içe doğru çevrilmiş göz eksikliğini, kendi içine bakan “kötü” karakter eksikliğini tamamlama kaygısıyla ilgili. Tanpınar, Rusça romanda ve Dostoyevski'de Hıristiyanlıkla, günah çıkarma kürsüsü ile, Hıristiyanlığın insanın doğuştan kötü doğduğunu varsayması ile ilgili olarak, öz itibariyle var olduğunu düşündüğü içe doğru çevrilmiş gözü Türkçe romana da sokmak istemiştir. Bunun yolunun da Suat gibi öz itibariyle kötü, günahkâr, kendi içine dönen ve kötülüğü/günahı hakkında konuşan bir karakter yaratmaktan geçtiğini düşünüyordu. “Konuşmak” da bu noktada önemli çünkü Tanpınar'a göre Dostoyevski'de konuşma da oldukça önemliydi. Dostoyevski'de karakterlerin sürekli konuştuklarına ve diğer insanlarla diyalog kurduklarına dikkat çeker Tanpınar (69). *Huzur*'un da *Huzur*'daki Suat'ın da gerçekten bu diyalog/konuşma içerme bakımından zengin olduğunu söyleyebiliriz. Başka eleştirmenlerin de vurguladığı gibi *Huzur*'da sürekli siyasi, sosyal ve felsefi konularda tartışmalar yapılır, uzun diyaloglara ve kafa yormalara rastlanır. Bu ve daha sonra bahsedeceğim başka sebepler dolayısıyla *Huzur*'da Dostoyevski ile kurulan metinlerarası ilişkiyi yalnızca Suat karakteriyle sınırlandırmak da doğru değildir.

Huzur aynı zamanda içerdiği tartışmalar/temalar bakımından da, Mümtaz'ın roman içerisindeki macerası bakımından da ve hatta romandaki bölümlerin yapısı bakımından da Dostoyevski metinleriyle birlikte düşünülebilir. Fakat elbette Suat ve onun romana eklediği kötülük söylediğim gibi Tanpınar'ın Türkçe romandaki eksikliği tamamlaması bakımından önemli bir işlev taşır.

Nasıl Tanpınar Suat'ı Türkçe romana ekleyerek bir eksiği –kötüyü/kötülüğü- tamamlamaya çalıştıysa ben de *Huzur*'daki Dostoyevski metinlerarasılığına yönelik eleştirilerde bir eksikliği kapatmak istiyorum: İlk olarak kötülüğün ne olduğuna ve onun edebiyattaki tezahürlerine bakmak romandaki kötü karakteri/kötülüğü konumlandırmak ve Dostoyevski kötülerıyla Suat'ı karşılaştırmak için önemli bir zemin sunacak, eleştirmenlerin *Huzur*/Suat analizlerini yeniden değerlendirmemize de fayda sağlayacak.

A. Kötülük ve Daemon

“The Problem of Evil in Literature” yazısında Sholom Kahn kötülüğün doğal kötülük ve insandan kaynaklı kötülük olarak ikiye ayrıldığından söz eder (99). Doğal kötülükten kasıt deprem, salgın, kasırğa gibi doğrudan insan kaynaklı olmayan kötü olaylardır. İkincisi ise sebebi insanın kendisinden kaynaklanan, insanın yaratıcısı olduğu kötülük çeşididir. Benim tartışmam açısından daha fazla önem vereceğim kötülük de ikincisi oluyor.

Kötülüğün ilk özelliğinin onun sebepsizliği olduğunu söyleyebiliriz. Bataille’e göre kötülüğün sonunda bir getiri, maddi bir çıkar, sağlanabilecek bir avantaj olmaz (14). Kötülük yalnızca kendisi için vardır, yalnızca kendisi için yapılır. Kötü, kötülüğü yalnızca kötülüğün kendisi için ister. Sebepsiz olması aynı zamanda kötülüğü anlaşılabilir da yapar. Eagleton da bunu vurgular: “Bir eylem kötü demek, onun anlayışımızın ötesinde olduğunu söylemektir. Kötülük anlaşılabilir değildir. O sadece kendisi için bir eylemdir. (...) Bu eylemi anlaşılır kılacak bir bağlam yoktur” (8).

Eagleton’a göre eylem anlamdan uzaklaştığı oranda kötüleşir (9). Kötülük hem sebepsizce hem de anlamsızca yapılan bir eylemdir. İşe yarar herhangi bir amacı yoktur. O, sebep sonuç mantığını reddeder. Eagleton bu “amaçsız kötülük” kavramına belli ölçülerde farklı şekiller de verir: “Kötülük başka bir şey uğruna yapılır ve bu açıdan bakıldığında, bir amacı vardır; ama bu başka bir şeyin kendi başına bir amacı yoktur” (94). Yani kötülük aslında başka bir şey için yapılması yönüyle amaçlı olabilir fakat amaçladığı durumun içerisinde bir amaç yoktur. Bu da kötülüğün yalnızca “kötülük olsun diye” yapıldığını gösterir. Kötü bir eylemin zorunlu olarak bir açıklaması bulunmaz. Fransız psikanalist Andre Greene de kötülüğün nedeninin olmadığını, kötünün canının çektiği nesnelere kendi iradesini dayattığını söyler (Aktaran Eagleton 93). Eagleton sadistlerin durumunu da değerlendirir, ona göre sadistler acıya amaçsızca değer verirler ve bu acıyı başkalarına yaşatarak çoğaltmayı amaçlarlar (95). Eagleton bu söylediklerinin aksine kötülüğün kendince çeşitli amaçları olabileceğinden de söz eder. Örneğin eğlenmek veya kötünün yaşama dair çektiği acıdan kurtulmak adına ölçsüzlüğe başvurması şeklinde olabilir (93). Bu, bir

yandan da kötülüğün içinde rasyonelliği barındırdığını, birtakım hesaplamalar içerdiğini gösterir.

Çoğu zaman kötülük iyilikle karşıt olarak düşünülür. Buna rağmen kötülüğün iyilik olmadan var olamayacağı, iyiliğin varlığının kötülüğün varlığı için bir koşul olduğu, bundan dolayı kötülüğü iyilikle karşıt olarak düşünmenin de hatalı olduğu söylenebilir. “Kötülük İyiliğe minnet duyar; kendini kötü olarak nitelemekle, görelî ve türemiş olduğunu, İyilik olmaksızın var olamayacağını da itiraf etmiş olur” (Bataille 28). Aynı zamanda bir kötülüğün boyutunun anlaşılması için de iyiliğe ihtiyaç vardır. Elbette bu iki kavramın birbirine eşit olduğu anlamına gelmez, yalnızca birbirlerini tamamladıklarını, bundan dolayı da birbirlerine bağlı olduklarını gösterir. Peki bu iki kavramın birbirinden ayrılan noktası tam olarak nedir?

Bataille’e göre iyilik olarak kabul edilenin tam tersini kasıtlı olarak yapmaktır kötülük (27). İstenmeyeni istemek, iyiliğin istediğini istememektir. Çünkü kötülük iyiliği isteyen iradeden, iyiliği oluşturan değerlerden tümünden yoksundur. Elbette kimi zaman bu durumu zorlaştıran şeyler de olabilir, örneğin iyi gibi gözükken bir eylem kötü sonuçlar yaratabilir. Kahn’ın aktardığına göre Hegel de trajedi tam burada bulur. İyi niyetle yapılmış bir eylem sonuçları itibariyle kötülük doğurabilir.

Kötülüğün sebepsizlik, amaçsızlık, iyiliğe bir yandan bağlılık bir yandan da iyiliği isteyen iradeden yoksunluk dışında ilişkili olduğu bir diğer kavram yıkımdır. Kötülük yıkım yaratır, kötü yıkım yaratmak ister. Eagleton’a göre bunun sebebi kötülerin yaratılmışlarda ve yaratılmışlıklarında bir anlam bulamaması, bundan ötürü de hiçbir şeyin var olmasını istememeleridir (57). Bu anlamda yıkım, Tanrı’nın yaratma gücünü gölgede bırakabilmenin bir yoludur. Kötüler hayatın sürmesinden duydukları rahatsızlık sebebiyle ve buna karşı yok etmeyi seçerler (58). Yıkım fikri kötüye zevk verir. Çevrelerinde yıkım yaratmayı amaçlar kötüler. Bataille, kötüyü yıkıcı ve yok edici davranışından vazgeçirmenin mümkün olmadığını çünkü kötünün yaptığı bir amacı ve anlamı da olmadığını söylüyor (139). Kötünün yaptığı bir anlamı olmadığı ve hatta diğer kötü insanların oturtmaya çalıştıkları anlamlılık onlar için bir sorun olduğu için, kötüler yıkıcılık, yok edicilikten vazgeçmezler. Yıkmaktan zevk duyarlar.

Peki kötüler tarafından, kötülük tarafından yıkılmaya çalışılan nedir? Bataille kötülüğün kimi zaman köle davranışı göstermenin reddi olarak yorumlanabileceğine dikkat çeker (78). Bu anlamda kötülük yaşamın mevcut değerlerinin yıkımı yoluyla özgürleşme vaatmiş olur. Gerçekten de kötülük büyük bir özgürlük vaadi içerir. Sartre bunu kötülüğün ağzından şu şekilde aktarıyor: “Ben bir canavar, bir fırtına olmak istiyorum, insana özgü olan her şey bana yabancı, insanların koyduğu tüm yasaları çiğniyorum, bütün değerleri ayaklar altına alıyorum, hiçbir şey beni tanımlayamaz, sınırlayamaz; ama varım ve her tür yaşamı yok edecek dondurucu bir nefes olacağım” (Aktaran Bataille 136). Bu yönüyle, mevcut yasaya, ahlaka, değerlere, geleneğe bir başkaldırıdır kötülük.

Kötülüğün ölümle ilişkisi üzerinde de durulmalı. Bataille ölümün yaşamın koşulu olduğundan, kötülüğün de özü itibariyle ölüme bağlı olduğundan söz eder (25). Keza Eagleton da kötülüğün ölümle ilişkisini vurgular: “Neticede kötülük ölümle ilgilidir- ama kötü kişinin öldürdüğü kadar kötülük yapan kişinin ölümüyle de (21). Öldürmek ve en az öldürmek kadar intihar belki de bundan dolayı en büyük kötülükler –hem başkalarına hem kendine yapılan- arasında anılır, kötülere yakıştırılır ve edebiyat metinlerinde kendine önemli bir yer tutar. Kötüler öldürmeyi düşünür, başkalarını öldürür, intiharları yaygındır. Dostoyevski’nin büyük kitaplarının hemen hemen tamamında hem cinayetler hem de intiharlar vardır. Büyük dinlerin kutsal kitaplarında da bu iki eylem büyük günahlar olarak alınır.

Öldürme eylemine yönelik tutumlarının yanında, bahsettiğim dinlerin de kötülükle çok yoğun ilgisi olmuştur. Şeytan belki de tüm kötülerin ve kötülüklerin ilkidir. Kötülüğün dinle ilişkisine de ayrıca değinmek gerekiyor. Eagleton kötülerin hayatın sürmesinden duydukları rahatsızlığa karşı yok etmeyi seçerken aynı zamanda bunun bir çeşit Tanrı’dan intikam içerdiğini söylüyordu (58). Buna göre kötüler Tanrı’nın yaratma eylemini tersine çevirerek ondan intikam almaya çalışırlar. Tanrı var eder, şeytan/kötüler ise yok eder. Yoktan var etmek nasıl mutlak bir gücü sembolize ediyorsa, vardan yok etmek de öyledir. Kötüler bu yolla Tanrı’nın yerine geçmeye çalışırlar. İntihar da bir bakıma böyledir: Tanrı’nın ölüm üzerindeki mutlak söz sahipliğini yıkmayı amaçlar intihar. İntihar eden kişi ölümüne kendi karar vererek kendini Tanrı’nın yerine koyar, Tanrılaşmayı amaçlar.

Hıristiyanlıktaki ilk günah fikrine göre her insan günahla, kötülükle, suçla doğar. İnsan daha doğuştan kötülükle doğar, henüz hiçbir eylem gerçekleştirmediği hâlde ve bebeklerin doğduklarında vaftiz edilmeleri de yine bu inanışla ilgilidir. Yani Hıristiyanlık, bir yandan kötülüğü yasaklarken bir yandan da insanın kötü tarafını da kabul eder. Bu tartışma belli değişikliklerle ve daha çok daemon kavramı dolayımıyla Türkiye’de de kendine yer bulmuştur. “Hayalgücümüz Sınırlı” yazısında Şerif Mardin Batı’daki “daemon” kavramından bahseder. Bu kavram Türkçeye kabaca iblis/cin/şeytan olarak çevrilebilir. Şerif Mardin bu kavramın “bir taraftan ürkütücü fakat diğer taraftan yaratıcı bir öge” olarak anlaşıldığını söyler ve bu şeytaniliğin yaratıcılığının Batı’da mevcut Türkiye’de ise eksik olduğunu iddia eder. Ona göre Türkiye’de ve İslam’da şeytan var olsa da onun yaratıcılığı fikri yoktur, hatta bunu düşünmek bile günahdır. Batı’daki daemon kavramıysa yıkıcılığıyla birlikte ve belki de bu sayede özgün bir anlayışı yaratabilen, insanın iki taraflılığını bir suç olarak değil bir özgünlük kaynağı olarak tanımlayan bir anlayıştır. Mardin’e göre bizde edebiyatın gelişmemiş olmasının, iyi roman örneklerinin verilmemesinin sebebi de budur. Daemon fikrinin eksikliği bir iç sansüre, insanı hem iyi hem kötü taraflarıyla bir bütün olarak algılamamaya yol açar ve bu durumda da iyi edebiyat verilemez. “Aydınlar Konusunda Ülgener ve Bir İzah Denemesi” yazısında da aynı konuya değinir Mardin. Ona göre daemonic, “insanın yaratıcı ve kahredici” gücüdür. Daha önce ele aldığımız kötülüğe içkin olan yıkıcılığın yaratıcı tarafıyla birleştiği noktalar odaklanır daemon kavramı. Mardin’e göre İslam bazı tasavvuf akımları dışında daemonu “şer şeytan” ile bir tutar ve yok sayar. “İslam kültürünün bahis konusu ettiğim tasavvuf dışı ifadesinin belirgin taraflarından biri, insanın ‘daemonic’ taraflarının yaratıcı bir yönü olabileceğini kabul etmemesi, hatta böyle bir teklife bile şiddetle tepki göstermesidir” (263). Tüm bunlar da Mardin’e göre gerçek trajedi, gerçek edebiyat, gerçek romanın önünde engel yaratmıştır. “Daemonun kabul edilmediği, maskelendiği ve yalnız “kötü” ile bir tutulduğu uygarlıklarda edebiyat ve sanat yüzeysel kalmaya mahkumdur (...) Çağdaş Türk edebiyatının bir tür fakirliğinin gizi de buradadır” (262-263). Aslında tüm bu fikirler daha önce andığım Tanpınar’ın fikirlerinin daemon kavramının da eklenerek geliştirilmiş hâlidir. Tanpınar’ın Suat karakteri ile doldurmaya çalıştığı Türkiye’nin ve Türkçe edebiyatın içerdiği düşünülen boşluk/eksiklik fikri anlaşılana ki Tanpınar’dan sonra da devam etmiş gibi duruyor. Şerif Mardin dışında Hulki Aktunç da “Edebiyat ve Kötülük” yazısında “onlar” ile “biz” arasındaki farklılığa dikkat çekiyor ve “onlar, kötülüğünün romanını yazabilir, filmi çekebilirler, vesaire”

diyor, bizim ise bu konuda farklı olduğumuzu iddia ediyor. Hilmi Yavuz ve akademi dışı sahadan Murat Bardakçı'nın da yine benzer düşünceleri var.

Bu fikirlerin ne kadar doğru olduğu birçok açıdan şüpheli. Sholom Kahn'a göre edebi çalışmaları sınıflandırmanın bir yolu da türlere göre değil onları kötülük sorunuyla kurdukları ilişkilere göre kategorize etmek (109). Kahn'a göre kötülüğün edebiyata şu anki şekliyle girmesi yirminci yüzyıl itibariyledir (105). Aynı zamanda kötülük modern, güncel, çağdaş bir temadır.⁹ Gerçekten de önceden kötülük daha çok dini bir fenomen olarak ele alınırken, modern edebiyatta dinin yanında farklı temalarla da etkileşim kurmuştur. Artık kötülük yalnızca şeytandan ve günahattan ibaret değildir, örneğin Goethe'nin Faust'unun kötülüğü her ne kadar bir şeytan olan Mefistofeles'in etkisi altında olsa da bir yanıyla da sekülerdir: Kaba bir kapitalist ilerleme, bilimselcilik ve imar tutkusu Faust'u etrafını yakıp yıkmaya götürüyordu. Sekülerizmin etkisiyle dinin yerini birçok farklı kurumun/düşüncenin aldığı ifade edilmiştir. Bu kimi zaman bilim, kimi zaman kapitalist ilerleme, kimi zaman ise ulusçuluktur. Böyle bir durumda kötülüğün de aynı kalması, onun içinin yalnızca dinle ilişkili şeytan ve şeytanilikle dolu olması beklenemezdi. Toplumların da dinle kurdukları ilişkinin zayıfladığını ve anlam dünyalarını dolduran gösterge olarak dinin yerini birçok başka fikrin aldığını bilmemize rağmen, üstelik bireyci kötülüğün Batı edebiyatında yirminci yüzyılda kendine yer bulduğunu söyleyebilirken Hıristiyanlıktaki daemon fikrinin Türkiye'de/İslam'da eksikliğinden ötürü bizde kötünün/kötülüğün/edebiyatın/romanın gelişemediğini iddia etmek pek makul değil. Çünkü bu kötülüğün yalnızca dinden kaynaklı bir kötülük olmadığı açık. Hatta din, insan yaşamındaki etkisini ve konumunu aynı şekilde sürdürseydi modern edebiyattaki kötülük biçimi belki hiçbir zaman var olmayacaktı.

B. Huzur, Suç ve Ceza ve Kötülük

Kötülüğe dair burada saydığım çeşitli nitelikler *Huzur*'daki Suat'ta mevcut mu? *Huzur*'daki Suat nasıl bir kötü? İlk olarak Suat'ın nasıl tanımlandığına bakılmalı.

Suat romana girdiği ilk andan itibaren çeşitli sıfatlarla belirtilir. Garip, yamyam, katil, telaşlı katil, müntehir, hasta, hayvani, yabancı bunlardan bazılarıdır. Romandaki diğer

⁹ Bu noktada Şerif Mardin'in de kötülüğün ideal temsilini Romantiklerde bulduğunu hatırlatmakta fayda var, Mardin Abdülhak Hamit melodramlarına karşıt bir şekilde konumlandığı romantiklerin kötüyü ve insanı başarılı bir şekilde temsil ettiğini düşünüyordu.

karakterler sürekli olarak ondan rahatsızlık duyar, onu yadırgarlar. Romanın henüz başlarında “müntehir” olarak tanımlanması ayrıca onun romanın ilerleyen kısımlarında intihar edeceğinin bir imasıdır. Sabırsızlık, bedbinlik, şikâyet etme hâli, acelecilik sürekli onda görülür. Hor görme, isyan, hiddet, alaycılık onun alışlageldik tavırlarındandır. Suat kendini de sefil, maddi, ayyaş, hasta, zavallı olarak tanımlar. Tüm bunlar aslında yalnızca tüm Dostoyevski romanlarında görülen karakter tipine örnektir. Dostoyevski romanlarında çoğu zaman hasta, sarhoş, sürekli kendini rezil durumlara sokup aşağılayan ve rezil olup aşağılandıkça bundan bir çeşit zevk alan karakterlere rastlanır. Bu anlamda Suat herhangi bir Dostoyevski karakterinden çok tüm Dostoyevski karakterlerinden çeşitli izler taşır.

Anlatıcı tarafından Suat, “kalpten gelen her şeyi reddeden” (96) birisi olarak görülür. Onun isyan hissiyle doğduğu söylenir (95). Mümtaz’ı sürekli rahatsız eder, onu huzursuz hâle getirir. Bu, henüz Suat eyleme geçmediği hâlde böyledir. Bunun sebebi nedir?

Romanda Suat’ın düşüncelerinin diğer tüm karakterlerden farklı hatta bir kısmıyla bazen taban tabana zıt olduğu söylenebilir. “Evet, bir adımda eski yeni ne varsa hepsini silkip, fırlatmak. Ne Ronsard, ne Fuzulî” (98) der Suat. Eskide kalmış tüm isimlerin çöplüğe atılması gerektiğini savunur. Bu anlamda kötülük tartışmamızda kötülüğün nitelikleri arasında saydığımız yıkıcılık bir fikir olarak onda mevcuttur. İhsan ve onun etkisindeki Mümtaz gelenekle modern arasında bağ kurulması gerektiğini savunurken Suat geçmişin, geleneğin kökten atılması gerektiğini savunur. Bu düşüncesini yeninin kurulmasının yolunun geçmişin kökten atılmasına bağlı olduğu fikri ile destekler. “Yeni doğan insanın tagannisini” (100) ister ve bunun yolu ona göre eskiyi yıkmaktan geçer. Öte yandan bu düşüncesini savaşın bile gerekli olduğunu iddia etmeye kadar vardırı. ¹⁰ Ona göre “İnsanlık ölü kalıplardan ancak böyle bir yangınla kurtulur” (100) ve harp zarurettir. Aynı düşünceye *Cinler*’de yer verilmiştir, Liputin’in ağzıyla bu

¹⁰ Bu fütüristlerin düşüncelerine de benziyor. Onlar da Suat gibi yıkım ve savaş istiyorlardı, yeniliğin ve yeni insanın ancak böyle bir felaketin sonucunda doğabileceğini düşünüyorlardı. Marinetti’nin “Fütürizmin Kuruluşu ve Manifestosu” sanat tarihinin en sert ifadelerini içerir, tehlike tutkusu, korkusuzluk, cesaret, isyan ve saldırganlık gibi motifler vardır ve savaş da bu anlamda olumludur. (*Le Figaro*, 1909) Tehlikeye aşık olduğunu, sürate ve motörlere hayranlık duyduğunu, geçmişin bütün ürünlerinin ortadan kaldırılması gerektiğini bu manifestoda belirtir Marinetti ve kendisi de daha sonra Mussolini’yi desteklemiştir. Suat’ın bu anlamda fütüristleri hatırlatan bir tarafı da var. Keza *Huzur*’un da İkinci Dünya Savaşı’nın hemen öncesini anlattığını biliyoruz.

yıkıcı yaklaşımla alay edilir: “Son zamanlarda ortaya çıkan, iyi, kesin amaca ulaşmak için her şeyin yakılıp yıkılması görüşünü savunanlardandırlar. Avrupa’ya sağ duyunun girmesi için yüz milyondan çok baş istiyorlar (...)” (99).

Bu harp tartışması dışında Suat’ın girdiği bir başka tartışma “başkasını öldürme hakkı” üzerinedir. Bu tartışmada İhsan ile karşı karşıya gelen Suat eğer kişinin belli bir eşiği atlamasına ve onun özgürleşmesine katkı sunacaksa, başkasını öldürmenin meşru olabileceğini savunur. “Burada cinayet yok; bir kurtulma işi var. Tek mânianın ortadan kalkışı. Tekrar dirilmek var. Evet kâinatı buluyor” (309) der. İhsan buna şiddetle karşı çıkar ve bunun insan hayatında bir değişim yaratmayacağından söz eder. Suat şöyle cevap verir: “Niçin olmasın? İyiliğe ve fenalığın üstünde yaşayan bir insan için... Sen velilikten bahsediyorsun; benim kahramanım velilik istemiyor. O hürriyet istiyor. Onu elde edince tanrılaşıyor” (309). Öldürmenin tanrılaştıracağını çünkü öldürme eylemiyle birlikte Tanrı’nın öldürmek üzerindeki mutlak gücünün elinden alacağını savunuyor bir nevi Suat ve bunun özgürleştirici olduğunu vurguluyor.

Türkçe edebiyat eleştirmenleri Suat’a değinirken ilginç bir şekilde bu tartışmanın üzerinde durmamıştır, oysa ki bu tartışma Dostoyevski ile kurulan metinlerarasılığın belki de en önemli örneğidir. *Suç ve Ceza*’da Raskolnikov fakir de olsa, hatta fakirliği sebebiyle üniversiteyi bırakmış da olsa bundan ötürü işlemez cinayeti: Öldürmeye hakkı olduğunu düşündüğü için işler. Raskolnikov şöyle düşünür: Olağanüstü insanın, bir düşüncesini gerçekleştirme gerekiyorsa bazı engelleri aşmaya hakkı vardır (304). Bu “engelleri aşmaya” öldürmek de dahildir. “Bir Napoleon olmak istedim, bunun için öldürdüm” (487) der Raskolnikov. Ona göre kendisinin yerinde Napoleon olsaydı ve böyle bir engelle karşılaşsaydı, hiç düşünmeden cinayet işleyebilirdi. Olağanüstü insanlar, tarihe geçmiş insanların bunu yapabileceklerine, üstelik buna hakları olduğuna inanır Raskolnikov. Sınırı aşıp aşamayacak biri olup olmadığını öğrenmek, sıradan yığın bir parçası olup olmadığını öğrenmek istemiştir Raskolnikov. Suat’ın öldürme hakkını savunurkenki düşünceleri de buna benzerdir. Suat’a göre de eğer kişi bu eylemin sonunda özgürleşebilecekse öldürmek eyleminde sorun yoktur. Her ikisi de öldürülen kişinin yaşam hakkını umursamaz, katilin kendini diğer insan yığınlarından ayırıp özgürleşmesi amacı olduğunu ve bu doğrultuda maktulün canının değersiz olduğunu düşünürler.

İlginç olan Suat'ın düşüncelerinin izlerinin Mümtaz'da da bir bakıma görülebilmesi. Bana kalırsa romanın başından sonuna kadar Suat'ta Mümtaz'ı rahatsız eden taraf onun yalnızca Nuran ile ilişkisinde bir tehdit unsuru olması değil, Suat'ın düşüncelerinin Mümtaz'da da yerinin olması ve sürekli çeşitli şüpheler yaratması. Mümtaz, az önce aktardığım öldürme hakkı tartışmasından çok daha önce şöyle düşünür:

Yolun büyüğü, küçüğü yoktur. Bizim yürüyüşümüz ve adımlarımız vardır. Fatih, yirmi bir yaşında İstanbul'u fethetmiş. Descartes da yirmi dört yaşında felsefesini yapar. İstanbul bir kere fethedilir. *Usul Üzerinde Konuşma* da bir kere yazılır. Fakat dünyada milyonlarca yirmi bir, yirmi dört yaşında insan vardır. Fatih veya Descartes değillerdir diye ölsünler mi? (134).

Raskolnikov; Muhammed, Newton, Napoleon gibi örnekler veriyor, kendisiyle onlar arasında özdeşlik kuruyor ve kendi öldürme eylemini meşrulaştırıyordu. Tıpkı onun gibi Mümtaz da büyük isimleri örnek verir ve sıradan insanlarla büyük isimler arasında kafasında bir ayırım olduğuna dikkat çeker. Burada her ne kadar Mümtaz "büyük isim" olmayanların ölmesi gerektiğini düşünmese de, onun da insanları sıradan insanlar/büyük işler başarmış yetkin insanlar olarak ikiye ayırdığını görüyoruz. Suat'ın "öldürme hakkı" üzerindeki kötülüğe çağıran fikirleri Mümtaz'ı belki de bu ayırımın ve tartışmanın çoktan onun zihninde yer etmiş olmasından ötürü etkiliyor ve rahatsız ediyor. Bu anlamda Raskolnikov'un yalnızca Suat'ta değil, Mümtaz'da da etkisi var.

Mümtaz'dan devam edelim. Başka bir yerde ise Mümtaz coşkuyla insanlıktan bahseder ve İhsan onu on dokuzuncu asırdaki "medeniyet müminlerine" benzeter (102). Mümtaz "gorilden insana doğru yürüyüş"ten söz eder ve insanlığın daima öleceğini ve öldüreceğini söyler (102). Mümtaz ile Suat'ın seslerinin ve düşüncelerinin bu kısımda gittikçe birbirine benzediği ve İhsan karşıtlığında birleştiği söylenebilir. "Gorilden insana yürüyüş" doğrudan Dostoyevski'nin *Cinler'in* alıntısıdır: "Acı ile korkuyu yenen Tanrı olacaktır. O zaman yepyeni bir yaşam, yepyeni bir insan her şey yepyeni... O zaman iki bölümde incelenecek tarih. Gorillerden Tanrı'nın yok edilmesine dek olan çağ, Tanrı'nın yok edilmesinden..." (120). *Cinler'*deki Kirilov'a göre Tanrı yok edilince insan tanrı olacaktır ve özgürleşecektir. Tanrı kısmı dışında insanlığa yönelik bu coşku Mümtaz'da da görülebiliyor: "Şair olsaydım tek bir

manzume yazardım; büyük bir destan. İki ayağı üstüne kalkan ilk ceddimizden bugüne kadar insanlığın macerasını anlatırdım. (...) Evet, gorilden insana doğru yürüyüş” (101-102). Mümtaz savaşın insanı gorile doğru götüreceğini düşünerek asıl bunun Suat’ın savaş sonucunda umduğu özgürlüğü yok edeceğini düşünür düşünmesine ama nihayetinde insanlığa yönelik duyduğu İhsan’ın da belirttiği gibi on dokuzuncu yüzyıl hümanistlerini andıran coşkusu ve “daima öleceğiz ve öldüreceğiz” ifadesini kullanması önemli.

Suat’ın kişiliğinden ve düşüncelerinden ve onun Mümtaz ile içerdiği benzerliklerden sonra asıl sorulması gereken soru Suat’ın eylemlerinin kötü kategorisine alınıp alınmayacağıdır. Kronolojik olarak bakarsak, Suat’ın ilk etkili eylemi Nuran’a mektup yazmasıdır. Bu hasta yatağından Nuran’a yazdığı bir aşk mektubudur. Üstelik bunu çocukları olmasına, evli olmasına, Mümtaz ile Nuran’ın birlikteliğinden haberi olmasına ve Mümtaz ile arasında bir akrabalık olmasına rağmen yapar. Suat aynı zamanda çapkındır, karısını farklı kadınlarla aldatır. Bu bahsettiğim aşk mektubu ise Mümtaz ile Nuran ilişkisi için de bir nevi dönüm noktası olmuş, bu mektubun etkisiyle ilişki bozulma evresine girmiştir. Bu aynı zamanda Suat’ın herhangi bir ahlaki değerden yoksun olduğunu da gösterir. Yine de bunun Raskolnikov’un cinayet işlemesi gibi bir kötülük olduğu söylenemez.

Bir başka sahnede Mümtaz Suat’ı başka bir kadınla görür ve Suat bu kadından kürtaj yaptırmasını ister. Anlaşılan o ki bu kadın Suat’ın karısını aldattığı sevgililerinden biridir. Bu kadından çocuk yapmış ve kadının arzusunun hilafına bu çocuğun kaldırılmasını istemektedir. Daha sonraki sahnelerde “mesuliyet hissiyle doğmadığını” söylediğini düşünürsek kürtaj istemesi şaşırtıcı sayılmaz. Bu sahne ve Suat’ın çapkınlıkları da onun ahlaki değerlerden yoksunluğunu ve şehvetini gösteren örneklerdir. *Suç ve Ceza*’daki Svidrigaylov bu açıdan Suat’a benzer.

Suat nasıl evliliğini umursamadan başka kadınlarla birlikte oluyor ve Nuran’a aşk mektubu yazıyorsa, Svidrigaylov da benzer bir şekilde evli olmasına rağmen karısını aldatır. Her ikisi de karılarına kötü davranır. Her ikisi de şehvet doludur, çapkındır. Suat romanın bir yerinde karısını öldürebileceğine dair imada bulunur. Benzer bir şüphe Svidrigaylov için de vardır: Svidrigaylov’un karısının ölümü şüpheli bir ölümdür, karısını öldürmüş olabileceğine dair kuvvetli şüpheler vardır.

Suat'ın kötülüklerinin ise Svidrigaylov'a kıyasla yer yer tahayyül düzeyinde kaldığı söylenebilir. Örneğin bir yerde Bizim bankanın kasasını, bana emanet edilen kasayı kaç defa soydum biliyor musun?" (313) der. Fakat bir süre sonra "Hakikatte soymadım. Fakat belki yüz defa kasayı soymayı düşündüm" (314) diye ekler. Yine Nuran onun bir köpek yavrusunu fazla mutlu diye denize attığını aktarır. Canlı olan her şeye düşman olduğunu söyler Suat (324). Fakat köpek daha sonrasında kurtarılır. Bütün bunlar şunu gösteriyor: Her ne kadar Tanpınar kötü karakter yaratarak Türkçe romandaki bir eksikliği kapatmak istemişse de bu kötü karaktere bir türlü kötü eylem yakıştıramamıştır. Banka kasasını soyamayan, bir köpeği öldüremeyen bir karakter ne kadar kötü olabilir? Suat'ın ruh hâli, karakteri ve düşünceleri kötüdür. Fakat elle tutulur, sınır aşan bir kötü eylemi, şeytaniliği sanki tam olarak mevcut değildir. Belki de onun eleştirilenlerce vurgulandığı gibi inandırıcılıktan yoksun olması taklit olmasından ziyade bir türlü sınır aşan kötü eylemde bulunamamasındandır.

Suat'ın Nuran'a aşk mektubu yazdığından bahsetmişim. Daha sonrasında Suat, Mümtaz ile Nuran'ın evliliğini engellemek adına Mümtaz ve Nuran'ın kendilerine tuttuğu evde intihar eder ve gerçekten de evlilik bozulur, Nuran "aramızda bir ölü var" der. Bana kalırsa bugüne dek ele alınmamış ama cevabı önemli olabilecek bir diğer soru Suat'ın neden Nuran ile birlikte olmak istediğidir. Tanrı'ya inanmadığını söyleyen, sarhoş, hasta, savaşın zaruriliğine inanan, ölümden iğrenen, isyankâr, hazcı, şehvet düşkününü bir karakter nasıl olur da aşka inanır? Yoksa yalnızca Mümtaz'a olan kininden ve onu Nuran ile ayırmak istediğinden mi bunu yapar?

Bana kalırsa Suat'ın Nuran'a duyduğu ilgi yalnızca Mümtaz'a olan kininden değildir, kitapta Dostoyevski ile kurulan metinlerarasılığın bir diğer sonucudur. Dostoyevski'nin düşmüş, aşağılanmış ve acı çeken karakterleri çoğunlukla kendilerine kurtarıcı olarak bir kadın seçerler. Örneğin, yine *Suç ve Ceza*'da Raskolnikov Sonya aracılığıyla arınmaya, acılarından kurtulmaya çalışır. Bir diğer karakter Svidrigaylov Dünya ile evlenmeye çalışır, onun aracılığıyla acılarından kurtulmaya çalışır. Suat'ın yaptığı da bunlara benzer: Nuran ile birlikte olmanın onun için tek kurtuluş yolu olduğunu düşünür. Nuran, Suat için bir kurtarıcı kadın figürüdür. Ancak Nuran aracılığıyla Suat acılarından kurtulabilir. Nasıl Svidrigaylov Dünya ile birlikte olamayacağını anlayınca intihar ederse, Suat da Svidrigaylov gibi Nuran ile birlikte

olamayacağını anladığı anda intihar eder. Mümtaz ile Nuran ilişkisinin intihar sebebiyle sona ermesi belki de bu intiharın Suat'a göre ikincil yararlarındandır.

Diğer yandan kötülüğün ölümle kurduğu ilişkiden de söz etmişim. Kötülerin öldürmesi ve/veya intiharları yaygındır. Suat öldürme de öldürme hakkını savunuyordu. Aslında *Suç ve Ceza*'daki Svidrigaylov için de benzeri söylenebilir. Raskolnikov bir katildir ve öldürme hakkını savunur. Svidrigaylov, Raskolnikov'un cinayetini öğrenmesine rağmen onu ihbar etmez hatta Raskolnikov'un cinayeti sebebiyle ona sempati duyar. Yani Raskolnikov'un öldürmeyi haklı bulan düşüncelerine Svidrigaylov da uzak değildir. Bu açıdan, bir kişiyi öldürme hakkına inanan, Dünya ile evlenemeyince intihar eden, şehvet düşkünü kötü Svidrigaylov ile özgürleşmek için birinin öldürülebileceğine inanan, Nuran ile evlenemeyince intihar eden şehvet düşkünü kötü Suat arasında fark yoktur. Her ikisi de Tanrı'nın ölümüne karar verme kudretini kendi ellerine alıp intihar eden kötülerdir. Her ikisi de kurtarıcı kadınlara kavuşamayınca intihar etmişlerdir. Ayrıca her ikisi de intiharlarından önce küçük yaşta bir kızla iletişim kurmuşlardır. Svidrigaylov için bu evleneceğini vaadettiği bir kızken Suat için iskelede rastladığı bir genç kızdır.¹¹ Bu kızlar bu iki karakterin aradıkları masumiyeti göstermesi bakımından önemli. Kötü olmalarına kötülerdir ama sürekli içinde buldukları durumdan kurtulmaya da çalışırlar.

Suat ile Svidrigaylov arasında bir diğer benzerlik her ikisinin de romanların ana karakterleri üzerindeki etkileridir. Raskolnikov'un benliğinde Sonya ve onun Hıristiyan ahlakı ile bağlantılı iyiliği ile Svidrigaylov'un şeytani kötülüğünün izleri vardır. Svidrigaylov bu anlamda Raskolnikov'dan bir parçadır. Suat'ın düşüncelerinin de Mümtaz'a çok uzak olmadığını, Mümtaz'ın Suat'tan duyduğu rahatsızlığın biraz da bununla ilgili olduğunu daha önce söylemişim. Mümtaz, Suat ile İhsan arasında kalmış, her ikisinden de izler taşıyan bir karakterdir. İhsan'ın sentezci, insana değer veren, gelenek ile modern arasında köprü kurmaya çalışan yapıcı tutumuyla Suat'ın yıkıcı, insana değer vermeyen bencil ve hazcı, geçmişle olan tüm köprülerin atılması gerektiğini savunan kötücül/fütürist tavrı arasında kalır Mümtaz. Her ikisi de benliğinde yoğun izler taşır. *Suç ve Ceza*'da Raskolnikov'un yaşadığı çatışma daha çok Hıristiyanlığın iyiliği ile şeytani kötülüğü arasındayken, *Huzur*'da bu daha çok

¹¹ Bu genç kızla Suat'ın hikâyesi, sonradan ortaya çıkan, Tanpınar'ın yayımlanmamış ve yarım kalmış metni *Suat'ın Mektubu*'nda daha detaylı ele alıyorum.

medeniyet ve gelenekle kurulan ilişki arasındadır. Bu anlamda Raskolnikov-Sonya-Svidrigaylov arasındaki üçlü ilişki Mümtaz-Nuran-Suat arasında da görülebilir. Suat'ın intiharı ise bu etkiyi Mümtaz için daha fazla artırır ve adeta benliği bir süreliğine Suat ve onun hayaleti tarafından ele geçirilir. İhsan'ın hastalanması ve ölmek üzere olması, İkinci Dünya Savaşı'nın çıkmak üzere olması da bununla uyumludur.

Huzur'un son bölümünde Mümtaz artık Nuran'dan ayrılmıştır, Mümtaz'ın akıl hocası ve onu yetiştiren İhsan hastalanmıştır, savaş çıkmak üzeredir.

Bu kısımda Mümtaz Suat'ın hayaletiyle boğuşmaktadır. Bu boğuşma yalnızca Mümtaz'ın iç konuşmalarında değil çeşitli mekân tasvirlerinde de karşımıza çıkar. Önceden daha çok İhsan'ın etkisinde olan Mümtaz İstanbul'da çeşitli yerleri gezerken anlatıcı Mümtaz ile Nuran'ın gezdiği yerlerin, örneğin Boğaz'ın güzelliklerini anlatır ve bu anlatımı bir yandan musiki bir yandan da gelenek ve geçmişle birleştirirdi. Bu bölümde ise Suat'ın etkisinde olan Mümtaz'ın İstanbul'da gezdiği yerler modern, kalabalık ve yer yer bakımsız, pistir. Suat'ın hayaleti Mümtaz'ın benliği için “o benim avucumda” der (413). Mümtaz Şeyh Galip hakkında yazmayı düşündüğü kitabı yazamamış ve yazabilecek gibi de görünmemektedir. Romanın sonunda da savaşın çıktığı haberi gelir.

Suat her ne kadar ölmüş olsa da aslında Suat'ın düşünceleri romanın sonunda kazanmış gibi gözüküyor. Suat savaşın zaruret olduğunu ve yeninin doğması için büyük bir felaketin gerektiğini düşünüyordu ve savaş çıkar. Suat Mümtaz ile sürekli dalga geçiyor, gelenek ile bağların kopması gerektiğini düşünüyor ve Fuzuli gibi geçmişteki birçok ismin artık rafa kaldırılması gerektiğini düşünüyordu. Mümtaz'ın Şeyh Galip hakkında yazmayı düşündüğü kitabı yazamaması Suat'ın yine bu düşüncesinde de kazandığını gösteriyor. İhsan hastalanırken Suat'ın bir hayalet olarak Mümtaz'da yaşaması ve Suat'ın arzuladığı savaşın çıkması romanın sonunda Suat'ın kötülüğünün zaferi olarak görülebilir. İhsan'ın ve İhsan etkisindeki Mümtaz'ın sentezci, gelenek ile geçmiş arasında bağ kuran, insana ve insanlığa değer veren, tarihe kopuşlar ve yıkımlar olarak değil devamlılıklar ve değişimler olarak bakan düşüncelerinin artık geçerliliğinin kalmadığını gösteriyor.

Suat'ın kötülüğünün aynı zamanda dine ve Tanrı'ya karşı bir tutum içerdiği de söylenebilir. “Benim için Allah ölmüştür. Ben hürriyetimi tadıyorum. Ben Allah'ı kendimde öldürdüm” (316) der Suat. Eğer varsa Tanrı'ya karşı öfkeli, kendisinin yaşadığı ıstırapları Tanrı'nın tecrübe edip kendi durumunu anlaması gerektiğini düşünmektedir. Tanrı'ya inanmamaktadır. Tanrı karşıtı/din karşıtı tutum daha öncesinde belirttiğim gibi kötülüğe içkin bir durumdur. İlk kötü olan şeytanın en büyük kusuru Tanrı'ya isyan etmektir. Suat da bir nevi bunu yapar. Metinde farklı yerlerde de dini referanslar vardır. Örneğin Suat, Mümtaz'ın hayaleti hâline geldikten sonra Mümtaz'ın rüyasına çarpmış İsa olarak girer, Suat Mümtaz'ı İsevi figürlere benzeter (414-415). Fakat bunların fazla geliştirilmiş semboller olduğu söylenemez. Kötülüğü Hıristiyanlıkla ilişkili bir şekilde algılama ve kullanılan İsevi semboller yine Dostoyevskiye bir tercih.

Daha önce Tanpınar'ın Suat'ı Türkçe romandaki kötülük/kötü karakter eksikliğini doldurmak için romanına koymuş olabileceğinden söz etmişim. Ondaki metinlerarasılığın kaynağını bu kısımda gösterdiğim gibi Dostoyevski'de ve de özellikle *Suç ve Ceza* kitabının iki karakterinde, Raskolnikov ve Svidrigaylov'da bulmak mümkün. Yer yer Mümtaz ve *Huzur*'da geçen birçok tartışma da Dostoyevski karakter ve temalarından izler taşıyor. Esasında romanda bahsettiğim “tamamlama” çabası romanın kendi içinde de ele alınır. Yazının daha önceki kısımlarında Tanpınar'ın makalelerinde Hıristiyanlıkta günah fikrinin bulunmasının onlarda romanın ortaya çıkmasını kolaylaştırdığını ve Türkçe romanda bunun eksik olduğunu ifade ettiği görülmüştü. Makalelerindeki bu düşüncelerini Tanpınar İhsan aracılığıyla romanda da dile getirir:

Bilmiyorum, bir fiction'un yokluğuna üzölmek ne dereceye kadar doğrudur? Fakat Müslümanlıkta başlangıç günah fikrinin bulunmaması, şu cennetten kovulma hadisesi üzerinde Hıristiyanlıkta olduğu gibi durulmaması, bence teolojiden sanata kadar her sahada tesir yapmış bir keyfiyettir. Bilhassa ruhî tahaffuza pek az yer vermişiz. (303).

Tanpınar aslında İhsan'ın bu sözleri aracılığıyla Suat'ın varlığını da romanında açıklamış oluyor: Kötülüğe ve günaha yer vermek ve bu yolla Türkçe romandaki bir eksikliği tamamlamak.

Fakat Tanpınar, kendisinin Türkçe romanda eksikliğini tamamladığını düşündüğü kötülüğün dünyada çoktan başkaları tarafından ele alındığını biliyordu. Suat'ın romanın diğer karakterlerince yadırganması biraz da bu durumun diğer karakterler tarafından sezilmesi ile ilgili. İhsan acımasızca Suat hakkında şöyle söyler: “Hazin tarafı şu ki, bu cins azapları bütün dünya bir asır evvel yaşadı, bitirdi. (...) Dostoyevski Suat'tan seksen sene evvel bu azabı çekti. Bizim için yeni nedir bilir misiniz? Ne Eluard'ın şiiri, ne de Kont Stravoguine'in azabıdır” (322). İhsan'a göre Suat gecikmiştir. Aynı zamanda Suat da bunun farkındadır: “Kusura bakma, Macide... ben acele etmeğe mecburum. Sonra, acele etmek, diye bir daha tekrarladı. Vakti olmayanlar acele ederler... Herkes kendi zamanının şuuruyla doğar. Benim işim aceledir” (301). Suat'ın bu sözleri Gürbilek'in iddia ettiğinin aksine Suat'ın da kendi gecikmişliğinin farkında olduğunu gösterir. Geç kalınlık, yetişmenin ve tamamlamanın gerekliliği romanda Mümtaz'ın dilinden de vurgulanır: “Biz dünyaya yetişeceğiz”, “Zamana doğru koşmağa mecburuz” (268).

Elbette tüm bunlar Tanpınar'ın kendisinin de kötülüğü romana sokmakta geciktiğini bildiğini gösteriyor, ondan önce dünyadaki birçok yazar Suat gibi bir karaktere romanlarında zaten yer vermiştir. Örneğin bizzat Dostoyevski'nin *Cinler* romanından kötü bir ismi sayarak kendisinin de bu metinlerarasılığın ve gecikmişliğin farkında olduğunu belli ediyor. Buna rağmen onu Suat aracılığıyla romana sokarak bu eksikliğini Türkçe romanda tamamlamaya çalışıyor.

Kötülüğün Türkçe romanda o güne kadar eksik olduğu fikri de esasında şüpheli olabilir. Ürün Şen Sönmez'in *Türk Romanında Kötülük* kitabı Tanpınar'dan önce de birçok kötü karakterin Türkçe romanda işlendiğini gösteriyor aslında. Muhtemelen Tanpınar kendinden önceki yazarlardaki kötülerini inandırıcı bulmuyor veya Batı romanındaki kötülerle kıyaslayınca başarısız buluyor.¹² Bundan dolayı da kendi kötüsünü yaratırken metinlerarasılıktan, Dostoyevski'den besleniyor.

Kötülüğe dair yaptığım tanımlamalar arasında din/Tanrı ile kurulan olumsuz ilişki, ölüm ile kurulan ilişki, iyiliğin/geleneksel ahlakın temsil ettiği değerlerden uzaklık ve yıkıcılık Suat'ın da uyduğu özellikler. Elbette tartışmamda anlattığım gibi Tanpınar'ın

¹² Böyle düşünmek stratejik olarak da Tanpınar için yararlı şüphesiz: Eleştirmen Tanpınar Türkçe romanda kötülük/kötü karakter eksikliğini ilan ediyor, romancı Tanpınar bu eksikliğini gideriyor.

bu kötü karakteri inşa ederken ona yeterince kötü eylem eklememesi ise inandırıcılık sorunu yaratıyor. Suat'ın kötülüğü daha çok medeniyetle ilgili, savaşla ilgili birtakım yıkıcı, yenilikçi düşüncelerinde aranabilir. Eylemlerinde ise kötülük oldukça sınırlı bir şekilde gerçekleşiyor ve kötü eylemlerinin tasviri detaylı bir şekilde yapılmıyor.

Suat'ın eleştirmenlerce çoğunlukla dile getirildiği gibi yalnızca taklitten ibaret olduğunu söylemek yanlış olur. Onun Dostoyevski kötülüğüyle kurduğu ilişki metinde karşılaştırmalı bir şekilde gösterdiğim gibi elbette ki açık. Fakat bunu Tanpınar bilinçli bir şekilde belli bir amaç doğrultusunda yapıyor ve romanın karakterleri de Suat'ın kendisi de hem bu ilişkinin hem de kendi gecikmişliğinin farkında. Suat ile birlikte kötülük/kötü karakter eksikliği tamamlanmış oluyor. Tanpınar'ın onu salt kopyaladığını söylemek ise haksızlık olur, Suat'a bir dönüştürme denilebilir. Suat aracılığıyla tartışılan temalar kimi zaman İhsan/Suat kimi zaman Mümtaz/Suat karşıtlığında görülebiliyor: savaşı desteklemek/desteklememek, yaşamak/kitabilik, sıradanlık/özgünlük, öldürme hakkına sahip olmak/olmamak, sentezcilik/kopuşçuluk, yapıcılık/yıkıcılık, hümanizm/misanropi. Bunların bir kısmı oldukça yerli ve dönemselsel olarak önemli tartışmalar. Bu tartışmaların çoğu elbette Dostoyevski kitaplarında da bulunabilir bunun sebebi ise Rus toplumunun da Türkiye ile benzer modernleşme sürecinden ve buna bağlı olarak benzer krizlerden geçmiş olması. Tam da bundan dolayı Tanpınar'ın kötü karakter yaratırken Dostoyevski'yi seçmesi şaşırtıcı değil. Tanpınar'dan sonrakilerin Dostoyevski ile kurduğu ilişkinin buna benzeyen ve yine döneme göre farklılaşan yanları var.

Tanpınar'ın Dostoyevski ile kurduğu metinlerarası ilişki için “bir yazarın içinde bulunduğu ulusal edebiyattaki bir gediği kapatmak adına farklı bir Batı dışı edebiyat ile kurduğu metinlerarası ilişki” denilebilir. Var olup olmadığı tartışmaya açık olsa da kapatılmaya çalışılan eksiklik kötülük, yararlanılan Batı dışı edebiyat Rusça roman, seçilen yazar Dostoyevski'dir ve belli dönüştürmeler ile Tanpınar hem *Suç ve Ceza*'dan hem *Cinler*'den hem de Dostoyevski'nin metinlerinin içerdiği çeşitli tartışmalardan ve karakterlerden beslenmiştir. Tanpınar'dan sonra da devam eden Dostoyevski ile kurulan metinlerarası ilişkinin hem biçimi hem de anlamı daha farklı olacak. Örneğin, Oğuz Atay'ın Dostoyevski ile kurduğu metinlerarası ilişkide “ulusal edebiyattaki gediği kapatmak” arzusu görülmez. Bu gedikle barışma, artık bu gediğin alayını ve ironisi yapma vardır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: TRAJİK MODERNLEŞMELERİN KESİŞİMİ: OĞUZ ATAY VE DOSTOYEVSKİ¹³

Oğuz Atay'ın ulusal edebiyattaki geç kalmışlıkla daha barışık olduğunu söyledim. Bu yalnızca ulusal edebiyatın geç kalmışlığı ile ilgili değil aynı zamanda Türkiye'nin bir Batı dışı modernleşme örneği olarak geç kalmışlığında da rastlanan bir tutumla ilgilidir. Tanpınar metinlerinde ülkenin ve bu ülkenin edebiyatının geç kalmışlığını kapatmaya çalışıyordu ve Tanpınar'ın romanlarındaki karakterler de bu geç kalmışlığı tartışarak bir çözüm yoluna koymaya çalışıyordu.

Oğuz Atay'ın romanlarında ise ülkenin ve bu ülkenin edebiyatının geç kalmışlığını kapatma çabası görülmez. Atay'ın romanları bu geç kalmışlığı, bu kendine has modernleşme macerasını, bahsettiğim gedikleri bir edebi malzemeye bilhassa da bir trajediye dönüştürmek niyetindedir. Karakterler ise bu geç kalmışlıktan bir hayıflanmaya varmaz veya bunu çözmeye çalışmaz. Bunun yerine çoğunlukla buna alaysı, ironik bir bakış getirirler.

Her ne kadar niyetleri farklı olsa da Tanpınar da Oğuz Atay da bu farklı niyetler için aynı yazarla yani Dostoyevski ile metinlerarası ilişki kurma yolunu tercih etmişlerdir. Bunun sebebi birisinin gedik kapatmak diğersinin ise bu gediği edebi malzemeye dönüştürmek uğruna olsa da nihayetinde Batı dışı modernleşmeleri gündemlerine almalarıyla ve bundan doğan krizleri Dostoyevski'de bulabilmeleriyle ilgili. Atay, Dostoyevski metinlerinin içerdiği ulusal ve bireysel krizlerden yararlanmış ve aynı zamanda bunlardaki trajik malzemeyi keşfedip yeniden üretmiştir.

Bu bölümde ilk olarak, her iki yazarın metinlerinde de görüldüğünü ve diğer ele alacağım bütün motiflerin ilişkilendirilebileceğini düşündüğüm trajedi kavramına değineceğim (Kurt 80). Trajedi, trajik unsurlar, trajik olan, trajik kahraman ve modern trajedinin unsurlarından bahsedeceğim ve Dostoyevski ve Oğuz Atay'ın metinlerinde "trajik olan"ın ne olduğunu, bu metinlerde ne gibi trajik unsurlar görüldüğünü ve bunun toplumların modernleşme hikâyeleriyle bağlantısını anlamaya çalışacağım. Yazının sonraki kısımlarında kullanacağım bu tartışmadan sonra, ilk olarak Hikmet

¹³ Çalışmamın bu bölümünde belli değişikliklerle *Toplum ve Bilim*'de daha önce aynı başlıkla yayımlanmış makalemde yararlanıyorum, yararlandığım tüm kısımlarda referans veriyorum. Çalışmamın kaynakça kısmında da bu makaleye yer verdim.

Benol karakterine Dostoyevski'nin romanı *Budala*'nın Prens Mişkin'i ve *Yeraltından Notlar*'ın "Yeraltı Adamı" üzerinden edilgenlik, budalalık, beceriksizlik, rezillik, hastalık gibi motifleri kullanarak bakacağım. Daha sonra, her iki yazarda görülen suç ve itiraf gibi motiflere ve bu motiflerle bağlantılı olduğunu düşündüğüm İseviliğin bu yazarların yarattığı karakterler üzerindeki etkilerine değineceğim. Son kısımda ise yazarların toplumlarını ve toplumlarının sorunlarını, "Rus olmak" ve "Türk olmak"ın anlamını metinlerine nasıl dahil ettiğini görmeye çalışacağım.

Bütün bunları yaparken bu belirlediğim motiflerin trajedi kavramı ve toplumların modernleşmeleriyle olan bağlantılarını göstermeye çalışacağım, Oğuz Atay'ın yaptığı dönüştürmenin ne anlama geldiğini tartışacağım.

A. Modernin Trajedisi

Trajedi ya da tragedya, milattan önce beşinci yüzyılda Sofokles, Euripides, Eshilos gibi yazarlarca temeli atılmış, büyük Grek felsefesini yansıtan, insana dair meseleleri ele alan, öznelliğe dayalı yazınsal ürünlerdir (80). İnsan iradesine olan inançsızlık, kadere karşı gelememe, arzuların yerine getirilememesi trajedi temalarının başında gelir. Nietzsche gibi isimler trajedinin yeniden doğduğunu söyler ve modern trajedilerden bahsederken Steiner gibi isimler trajedinin ölümünü ilan etmeye çalışmışlardır.

Aristoteles, ilk sanat kuramı eseri olarak da gösterilen *Poetika*'da trajedinin tanımı, nasıl olması gerektiği, amacı ve temelleri hakkındaki düşüncelerini aktarmıştır. Bu eserde Aristo, poetikanın "mythos", yani bir öyküye ihtiyacı olduğunu, bu öykünün de güzel olması için belli nitelikler gerektirdiğini belirtmiştir. Aristo'ya göre iyi trajediler neden sonuç ilişkisine dayanan, olasılık şartlarına uygun, uyum ve düzene sahip, çok uzun ya da çok kısa olmayan metinlerdir. Trajedinin her zaman bir düşüş hikâyesi olması gerektiğini belirten Aristo (18), onun aynı zamanda taklit (mimesis) olması gerektiğini de belirtir (14). Hayat, doğa ve insan yaşamını taklit etmesi gereken trajedilerin amacı ise arınma (katharsis) olmalıdır (Kurt 81). Bunun hedefi, okurun karakterle özdeşleşerek kendi arınmasını sağlamasıdır. Aristo'ya göre öykünün örgüsünde baht dönüşü (peripetie), farkına varma (anagnorisis) ve acıma (pathos) yer almalıdır (13). Öykü, trajik suç (hamartia) ve trajik kahramanlar içermelidir.

Myth and Tragedy in Ancient Greece kitaplarında Vernant ve Naquet, trajedinin insan deneyiminin o ana değin bilinmeyen yanlarını gösterdiğini ve sorumluluk sahibi öznenin oluşumunda bir aşama olduğunu belirtirler (23). Trajik koro ve trajik kahraman arasındaki, bir nevi halkla birey arasındaki kutuplaşmanın bir ikililik yarattıklarını (24) belirten Vernant ve Naquet, üslupta da lirik üslup ve diyaloglu üslup olarak bir ikililiğin görüldüğünü vurgularlar. Bu ikililiklerin yanı sıra trajik kahramanda parçalanmış bir bilinç, bölünmüş bir kişilik vardır.

Diğer yandan Vernant ve Naquet, trajedinin aynı zamanda toplumsal bir kurum olduğunu, tragedyanın gerçek malzemesinin şehir devleti olduğunu ve şehir devletine özgü toplumsal düşünceyi ele aldıklarını belirtir (22). Hukuk ve ahlaktaki çelişki ve karşıtlıklar onların konuları arasındadır. Trajedinin kahraman mitleriyle mesafeli olduğunu, onları sorguladıklarını da belirtirler (26). Bütün bunlar ise trajik momentin bir yanda siyasal ve hukuksal düşünce öte yanda mit ve kahramanlara değin gelenekler arasında zıtlıkların açıkça ortaya çıktığı bir alan olduğunu gösterir. Tragedya toplumsal gerçekliğin aynısı değildir, onu tartışma konusu yapıp sorunsallaştırır. Değer çatışmalarını içerir ve şehir devletinin temel değerlerine karşıdır.

Öte yandan, trajedide karakterin içerisinde bir birlik de yoktur (34). Trajedi çatışmaları ele alırken onları yok eden bir çözüme ulaştırmaz, o yanıt içermeyen bir soru gibidir (Kurt 81). Tek bir dinsel kategorisi değil, çatışmalı ve birbirini dışlayıcı çeşitli dinsel yaşam biçimleri bulunur. İnsanın ne ölçüde eylemlerinin kaynağı olduğunu sorgulayan trajedi bir nevi özgür irade kavramını da sorgulamış olur (81).

Simon Critchley ise (2017) “Tragedy’s Philosophy” yazısında trajedilerin insan olmanın ne demek olduğunu anlattığını belirtmektedir. Kabaca trajedilerin insanın “ne yapmalı” ve “doğru eylem nedir” sorusunun etrafında döndüğünü belirten Critchley, trajedinin eski dünyanın yok oluşunun kesinliğiyle yeni dünyayla birlikte ortaya çıkan belirsizliklerin arasında ortaya çıktığını söyler (Aktaran Kurt 81). Trajedinin, belirsizlikler tarafından tanımlanmış bu yeni dünya içerisinde doğru eylemi icra etmenin zorluğu üzerinde durduğunu belirtir. Bu “yeni”ye bağlı tanım Antik Yunan dönemindeki koşullara bağlı bir yeniliğe işaret etmekle beraber, burjuvazinin ortaya çıkışı ve modernitenin ortaya çıkmasıyla yaşanan değer değişimiyle bağlantılı olarak da düşünülebilir ve modern trajedinin anlamı üzerine fikir verebilir (81-82).

Bu noktada, çağdaş tiyatronun kurucularından olan Ibsen'den ve onun modern trajedi olarak nitelenebilecek eseri Hayaletler'inden bahsetmek yerinde olacak (Kurt 82). Bu oyunda aristokrasiden burjuvaziye geçiş yapan bir karakterin hikâyesi anlatılmaktadır ve değerler değişimine paralel olarak oyunda para, sigorta, mülk sahibi olma gibi motiflere de rastlanır. Nesnelere insan hayatındaki önemi artmıştır. Aristo'nun bahsettiği anlamda birçok şok edici farkına varmaya da bu oyunda rastlanır. Diğer yandan, bu farkına varmalar klasik trajedideki gibi bir kahinin ya da hayaletin anlatması şeklinde yaşanmaz, itiraflar şeklinde olur. Oyunda karakter Mrs. Alving ve onun düşüşü anlatılır, Alving bütün hayatı boyunca rüyayı tecrübe etmiştir ve itirafları da bu rüyanın aşılmasını sağlar. Diğer yandan hastalık da yine oyuna dahil olan bir motiftir, bu zihinsel ve soyaçekimsel kaynakları olan bir hastalıktır. Bu hastalığı tespit eden ve baş karaktere açıklayan ise doktordur. Bir nevi Antik Yunan'daki kahinin yerini doktor almıştır, açıklamayı ise dinsel kaynaklara değil bilimsel kaynaklara dayanarak yapar. Oyun, Antik Yunan'daki trajediler gibi şiirsel de değildir, nesre yakındır. Bu metinde modern dönemde trajedinin birçok unsurunun değiştiği fakat belli bir özünün hâlâ korunduğu görülebiliyor.

Elbette bu değişimin aynı zamanda yeni bir tür olarak romana giden yolla da bir ilgisi var (82). Trajedide koronun azalması ve trajik kahramanın öne çıkması aynı zamanda koronun temsil ettiği toplumun arka plana itilip bireyin öne çıkması olarak okunabilir. Koro ile trajik kahraman arasında kurulan ikililiğin yerini ise giderek bireyin kendi içindeki bölünme ve parçalanma alıyor. Bahsettiğim Antik Yunan trajedileri ile örneğini verdiğim Ibsen'in eseri arasındaki fark tam da böyle bir dönüşümü gösteriyor. Diğer yandan, dinseliliğin azalıp sekülerizmin yükselişe geçmesi ve modernitenin oluşmasıyla da "kötülükleri haber verici kahin" in yerini bir doktor alıyor, yani dinin yerini bilim ve rasyonalite alıyor da denilebilir. Kötülüklerin kaynağının soyaçekimsel oluşu ise değişmiyor, sadece bunu açıklarken kullanılan disiplin değişmiş oluyor. Öte yandan, farkına varmaların birçoğunun bireysel itiraflar şeklinde olması da bu anlamda önemli çünkü romanı oluşturan özün Hıristiyanlığın itiraf kültüründen beslendiğine dair bir görüş de mevcut. Birçok itiraf metni, örneğin Rousseau'nun *İtiraf* 'ı romana giden yolda önemli yapıtaşları arasında sayılır. Keza, Ahmet Hamdi Tanpınar "Bizde Roman" yazısında Türkçe'de romanın olmamasını "bizde" Hıristiyanlığa benzer bir şekilde itiraf kültürü olmamasına bağlamaktaydı (60-61).

Bu trajedi tartışması üzerinden Oğuz Atay ve Dostoyevski'ye bakıldığında onların metinlerinin de modern birer trajedi olarak okunabileceğini düşünüyorum. Bu metinler Aristo'nun bahsettiği anlamda birer “düşüş” içermektedir. Örneğin, *Tehlikeli Oyunlar* tastamam Hikmet Benol'un düşüşü, *Budala* ise Prens Mişkin'in düşüşüdür.

İlk olarak Oğuz Atay'ın eserine bakacak olursak, *Tehlikeli Oyunlar*'ın son bölümlerinden birisinin başlığı zaten “düşüş”tür (Kurt 83). Diğer yandan bu anlatıcı tarafından da ironik bir şekilde aktarılmaktadır: “Hikmet'in Yükselişi ve Düşüşü”nü küçümsediler” (448). Trajedilerdeki gibi toplumun nomosuna karşı gelen bir karakterdir Hikmet Benol ve bundan dolayı sorunlar yaşar. Oidipus gibi kendini sürgün eder ve bu sürgün şehirden uzaktaki gecekonduya doğrudur, Oidipus gibi kendini suçlu görür. Kaynağı bir türlü anlaşılamayan suç ve o suç sebebiyle cezalandırılıyor olma hâli de vardır. Bu suçtan sürekli bahseder ve buna bağlı olarak farkına varmalar vardır. Bundan dolayı da büyük hesaplaşmalar, itiraflar yaşar. Elbette bu modern bir trajedir ve parçalanmışlık bir yandan toplum ile birey arasındayken, bir yandan da bireyin, trajik kahramanın kendi içerisinde (Kurt 83).

Tıpkı Ibsen'in *Hayaletler*'indeki baş karakter gibi hastalıkları da vardır Hikmet'in ve bu hastalıklar psikolojiktir (83). Söylediğim gibi Hikmet Benol'un benliğindeki çatışma ve ikililikler de trajedideki benzerdir, karakterin içinde parçalanmışlıklar vardır, bütünlükten yoksundur. Bir yandan koro (toplum) ve trajik kahraman (birey) arasında çatışmalar varken, bir yandan da bu trajik kahraman/bireyin kendi içinde çatışmalar vardır ve bunlar benliğin parçalanmasına, çoğullaşmasına hizmet eder. Elbette metin bundan ibaret değil, örneğin bu trajik kahramanın hikâyesinin yer yer İsevilik ile bağlarını kurduğu da görülüyor fakat zaten İsa'nın hikâyesi dahi trajik bir düşüş hikâyesi olarak yorumlanabilir ve İsa trajik bir kahraman olarak görülebilir.

Dostoyevski'nin metinlerine bakıldığında da trajediye dair birçok unsur görülebilir (83). Örneğin, *Karamazov Kardeşler* tıpkı *Kral Oidipus* gibi baba katlini ele alır ve baba ile çocuklar arasında cinsel rekabetler ve soyaçekime dayanan suçluluk görülür. *Budala*'nın da Prens Mişkin'in düşüşü olarak okunabileceğini söyledim. İleride ele alacağım üzere Mişkin'in hikâyesi tam anlamıyla felaketlerle sona erer. Kaynağı tam olarak keşfedilemeyen suç ve bu suçtan ötürü sürekli cezalandırma durumu Prens Mişkin için söylenebilecek bir durum. Prens Mişkin de bir hastalığa sahiptir, epilepsidir. Toplumla Mişkin arasındaki çatışma çok açıktır çünkü Mişkin içerdiği

peygamberane özelliklerle toplum değerleriyle tam bir zıtlık içerisinde, bu aynı zamanda romanın temel motifidir. Doğal olarak, toplumun nomosuna karşı gelme ve bundan dolayı sorunlar, çatışmalar yaşama durumu vardır ve bu çeşitli ahlaki sorular doğurur. Bunlardan bazıları iyi bir Hıristiyan ve Rus olma isteği ve buna bağlı değerler ile mevcut, yeni dünya arasındaki çelişkilerden türer. Modern bir trajedi olarak görülebilecek bu romandaki çelişkiler de yeniliklerle sıkı bağlantı içerisinde çünkü dinin çekildiği ve yerini aklın ve bilimin yavaş yavaş almakta olduğu bir dönemde böyle bir hikâye ortaya çıkabilmektedir. Modern dönemde trajik olanın zemini vaka ve kahramandan ziyade durumda aranabilir. Burada da öyle bir durum söz konusu, trajik kahraman ile yasa arasındaki çatışma mevcut düzen ile değerler arasındaki çatışma hâlini alıyor ve Mişkin ile içine girdiği toplum bunu gösteriyor (83).

Dostoyevski'nin bir başka metni olan *Yeraltından Notlar*'da da benzer bir durum söz konusudur, trajik unsur olaylardan ziyade durumda görülür (84). Düşmüş ve kendini yeraltına sürgüne yollamış, bilinci paramparça olmuş, toplumla çatışmalar yaşayan ve kendi içinde parçalanmışlıklar bulunan trajik karakterin itirafları bir nevi farkına varmalar olarak görülebilir ve bu farkına varmalar karakterin düşüşünün nedenselliğini yaratmaktadır. Akılcılık ve bilim çağına dönük tepki de bunların altını dolduran başka bir motif olarak gözüküyor (84).

Son olarak, bahsettiğim trajik unsurların Türkiye ve Rusya toplumunun modernleşme hikâyeleri ve bu hikâyelerin taşıdığı kimi Batı değerleriyle ilişkileri de var (84). Örneğin akılcılık ve bilime karşı tepkiler bununla bağlantılı. Bu da, bu modernleşmelerin de bu toplumlardaki romanların trajik unsurları için zengin bir malzeme yarattığını gösteriyor ve belki de aralarındaki metinlerarasılığın kaynağını göstermiş oluyor. Yazının geri kalanında da bir yandan *Tehlikeli Oyunlar* ve Dostoyevski metinleri arasındaki metinlerarası ilişkileri modernleşme tartışmasıyla birlikte gösterirken bir yandan da her iki yazarın kullandığı birçok motifin trajedi ve trajik unsurlarla ilişkisini hatırlatmış olacağım ve trajedi ile modernleşme arasındaki ilişkiyi keşfetmeyi deneyeceğim (84).

B. Bir Budala: Hikmet Benol

Tehlikeli Oyunlar'ın baş karakteri Hikmet Benol birçok bakımdan Budala'nın Prens Mişkin'i ile birlikte düşünülebilecek bir karakterdir (Kurt 84).

Tehlikeli Oyunlar'ın girişinde Hikmet Benol'un başkasının evinde yaşadığı görülür. Bu anlamda Prens Mişkin de ondan farksızdır. İsviçre'de hastalığının kuvvetli dönemleri boyunca Profesör Schneider'in himayesinde yaşar. Daha sonra, Rusya'ya döndüğünde ise Yepançin'lere sığınır, hep başkalarının evinde kalır. Bu “başkasının yanında sığınmacı olma”, “evinde hissedememe”, “yabancı kalma” motifleri her iki romanda da ortaktır. Karakterler bir türlü yerleşemezler, sabit bir ikametleri olamaz. Bu, onların dışarıda kalmışlıklarını ve hiçbir yere ait hissedememe hâllerini, bir ölçüde aidiyet problemlerini gösterir. Bir yandan da toplumlarının Batılılaşma maceralarının ardından yaşanan bir krizi temsil etmiş olur: ne Batı'da ne Doğu'da yer edinilebilir artık, bir aidiyet problemi yaşanır.

Başka bir benzerlik de şudur, Prens Mişkin'in saflığı ve budalalığı alaylara sebep olurken Hikmet Benol'un durumu da ondan farksızdır: “Benimle alay ettiler. Ben de kendimle alay ettim onların yanında” (Atay 17). Her ikisi de olaylar karşısında zaman zaman çocukça ve gülünç denebilecek beceriksizlikler içinde bulunurlar. “Ben bir şey yaparsam gülünç olur” (Atay 89) der Hikmet Benol. Prens Mişkin ise “gülünç bir insan olabilirim” (Dostoyevski 243) der. Hikmet “hayallerine bile hükmedemez mi insan” diyerek beceriksizliğinin boyutlarını gösterir (Kurt 84). Bunun başka bir örneği de “düşman bile olmayı beceremezdim” (Atay 361) sözünde görülür. Beceriksizlik hâli her ikisinde de ortaktır, yapmak istedikleri eylemleri bir türlü gerçekleştiremezler (Kurt 85). Peki neyi beceremezler?

Hem Mişkin Hem Hikmet toplum içinde nasıl davranacaklarını bilemezler, davranılması gerektiği gibi davranamazlar, işleri ellerine yüzlerine bulaştırırlar (Kurt 85). Örneğin Hikmet “...önüne gelenle, böyle toplantılarda hiç konuşulmayan konularda, hiç duyulmamış yüksek seslerle tartışmalara giriyordu” (Atay 242). Toplum içinde nasıl davranacağını bilemediği iç konuşmalarında sıklıkla görülür: “Bir insanla olsun tanışırken, kısa bir süre için, kendini korumasını öğren. Gülümsemelerine katılmalıyım” (Atay 68). Bunu Hüsamettin Albay da sıklıkla vurgular: “Yeni tanıdığı birinin karşısında çok tedirgin oluyor bu çocuk. Yanlış anlaşılmaktan, eksik anlaşılmaktan korkuyor” (Atay 75). Ona nasıl davranması gerektiği sürekli öğretilir, ilk eşi Sevgi buna bir örnektir: “insan yerine koyup bir söz etmezdi, göstererek öğretirdi” (Atay 83).

Prens Mişkin'in durumu da farksızdır, Yepançin ailesi ve özellikle bir süre nişanlısı olduğu Aglaya sürekli ona toplum içinde nasıl davranması gerektiğini öğretmeye çalışır, toplantılardan önce talimatlar verir (Kurt 85). Öte yandan Hikmet gibi o da patavatsızdır, nerede nasıl davranacağını bilemez: "Prens'in sözleri alabildiğine yalın, basit sözlerdi ama şu anda, şu sofada bunlar tümüyle yersiz, saçma kaçıyordu" (Dostoyevski 66). Örneğin, Aglaya'yı Yepançin ailesinin sevmediği Nastasya'ya benzetir (Dostoyevski 137). Konuştuklarını herhangi bir sosyal kodlar süzgecinden geçirmez Mişkin (Kurt 85).

Hikmet nasıl toplantılarda hiç konuşulmayan konularda yüksek seslerle tartışmaya giriyorsa Mişkin'in de toplum içinde nasıl davranacağını bilememekten kaynaklanan böyle davranışları vardır. Hatta kendisi de bunun farkındadır: "sanki ders veriyor gibiyim..." (Dostoyevski 117) der. Bunun en önemli örneği ise Yepançin ailesi Aglaya'nın nişanlısı olarak onu sosyeteye tanıtmak istediğinde görülür (Kurt 85). Katoliklik hakkında uzun bir eleştiride bulunan Prens Mişkin toplulukta tümüyle yadırganır ve Yepançin ailesini başta Aglaya olmak üzere utanca sokar. Burada ufak bir benzerlik özellikle ilgi çekici. Kendisine, toplantı öncesinde Aglaya tarafından salondaki vazoyu kırmaması gerektiği söylenen Prens Mişkin yaşadığı heyecan sebebiyle bu vazoyu kırar. Bu vazo Bayan Yepançin'in en sevdiği vazosudur, Çin vazosudur ve değerlidir. *Tehlikeli Oyunlar*'da da buna benzer bir sahne vardır. Hikmet I, Mukadder Hanım'ın vazosunu kırar: "En güzel vazomdu. (Yerdeki kırıklara bakar.) En sevdiğim vazoydu" (Atay 372).

Her iki romanda da vazonun topluluk içerisinde kırılması ve evin yaşlı hanımlarının bunun üzüntüsünü duyması ilgi çekici (Kurt 85). Bu vazo ve "vazoyu kırmak" onların toplum içinde nasıl davranacaklarını bilemediklerine, bunlar için kadınlardan ya da başka karakterlerden talimat aldıklarına ve bu talimatları uygulamaya çalışırken işlerin daha da kötü gittiğine güzel bir örnektir (85). Vazo her zaman kırılır, vazonun kırılmaması söylendiğinde vazonun kırılma ihtimali daha da artar. Vazonun her zaman kırılması onların bir türlü içine sokulmaya çalışıldığı kalıplara uygun olarak davranmadıklarını, belki içten içe buna direnç gösterdiklerini anlatır (Kurt 86). Mevcut dünyada ve toplumda davranılması gerekenle, onların değerleri arasındaki çatışma vazonun kırılmasına sebep olur ve bundan en büyük üzüntüyü duyan da bu kodların

temsilcisi olan karakterlerdir. Ayrıca burada da trajik kahraman ile koro arasındaki ikililiğe benzer bir şekilde birey ile toplum arasında, karakterin değerleriyle dünyanın mevcut hâli arasında bir çatışmanın izleri görülebiliyor (86).

Öte yandan bu beceriksizlikler Hikmet'te edilgenliğe yol açar: “Daha aptalca sözler etmiştim. İnsan, hiçbir şey yapmamalıydı, benim gibi” (Atay 99). Kendini olaylara ve diğer insanlara bırakır, herhangi bir eylemde bulunmaz, gecekondusuna döner ve o hiçbir olayın faili olarak görülmez (Kurt 86). Tam anlamıyla edilgen bir pozisyon tutar. Bu ayrıntılarda dahi görülür: “Anlaşılmayan bir nedenle bir binanın üçüncü katına bakan adamın yanında durdu; onunla birlikte aynı yere baktı bir süre” (Atay 121). Bir süre sonra da bu edilgenliğine dahi izin verilmediğini fark eder, belki de gecekondusuna çekilmesinin sebebini burada aramak gerek: “Demek ki, yolda durmak mümkün olmuyordu; böyle bir hürriyet yoktu. Sadece sürüklenme, kalabalığın akışına kapılma hürriyeti vardı” (Atay 122). “Lütfen yerinize oturun dediler. Ben de lütfen yerime oturdum” (Atay 423).

Bu edilgenlik bilincinde bir azalmayı yaratır Hikmet'in, meyhaneci Kirkor perdesünü çıkartmasını isteyince “giymişim demek” (Atay 122) der. Buraya gelmenin aklında olmadığını fakat buraya geldiğini söyler. Edilgenliği zihninde bir dağınıklığa sebep olur (Kurt 86). Hüsamettin Albay ona “bir düşünce üzerine yoğunlaşmasını hiç öğrenemeyecek misin?” (Atay 26) der. Prens'in durumu da buna benzerdir. “Evet, başlayın konuşmaya prens” (Dostoyevski 108) denilir ona ve Prens konuşmaya başlar. General Ivolgin'in sarhoş olduğunu bildiği ve uydurma hikâyeler anlattığının farkında olduğu hâlde onu dinler, hatta o bazı yerleri ziyaret ederken onun peşinden sürüklenir (Kurt 86). Nastasya onu uşak zannettiğinde hiç bozulmadan uşakmış gibi davranır, onun paltosunu alır, onu bir uşakmış gibi konuk geldiği eve duyurur. Romanın ilerleyen bölümlerinde de Nastasya onun nişanlısı Aglaya'yı bırakmasını isteyince bırakır. Nastasya onunla evlenmek istediğinde “dalgınca” (Dostoyevski 706) kabul eder. Böyle hayati kararlarda dahi bir irade göstermeden kendini akışa bırakır (Kurt 86). Diğer yandan, onda da bu edilgenlik bilincinde bir azalmayla beraberdir. Aşırı hayal gücü ve dalgınlık Mişkin'in en çok vurgulanan özellikleridir.

Her iki romandaki karakterlerin bu edilgenliklerinin sebebi ne olabilir? Budala'nın bir yerinde geçen “bir Rus, içten bir insan, bağımsız bir akla sahip ve bu akla göre yapıp

eyleyen bir kiři gibi değil, daha çok başkalarının dūřüncelerinin uygulayıcısı” (Dostoyevski 61) ifadesi bu anlamda önemli. Bu edilgenlik birey üzerinden okunabileceği gibi her iki romanda da toplumlar üzerinden de okunabilir. Batı’ya karşı edilgen kalma ve onlardan bağımsız bir varlık edinememe, onların sürüklediği akışa kapılma ve bundan dolayı yaşanan kriz bir nevi karakterler üzerinden de temsil edilmekte olabilir (Kurt 86-87). Dięer yandan trajedilerde sorunsallaştıran bireyin zgr iradesi de bununla birlikte düşünülebilir (87). Klasik trajedilerde kader ve soyaçekim sebebiyle sınırlanan bireyin iradesi kendisine bir alan bulamıyordu, insanların eylemlerinin arkasındaki g tam olarak anlaşılamıyor, karakterler eylemlerinin gerçekten kendi seçimlerinin sonucu olup olmadıklarına emin olamıyordu. Bu da bir nevi edilgen bir pozisyon ve klasik trajedilerde bu edilgenliği yaratan daha çok soyaçekim ve dinsellikle ilgili. Buradaysa Batılılaşma projesinin ve “onlar gibi olma” isteğinin, daha da genel anlamda ifade etmek gerekirse toplumsal hareketlerin etkisiyle sınırlandırılmış bir irade fikrinden bahsetmek muhtemel (87).

Hikmet Benol ile Prens Mişkin arasındaki benzerliklerde bir diğer önemli nokta ikisinin de çocuklarla kurduğu ilişkilerdir (87). *Budala*’da Prens Mişkin’in İsviçre’de kaldığı süre boyunca çocuklarla ne kadar iyi anlaştığı vurgulanır. “Büyüklerle birlikte olmayı sevmiyordum. Çünkü yapamıyordum onlarla. Yetişkinler bana ne söylerlerse söylesinler, bana karşı ne kadar iyi olurlarsa olsunlar, bana zor geliyor onlarla birlikte olmak; canım hep dostlarıma gitmek istiyor; ve benim dostlarım, her zaman, yalnızca çocuklardır. Ben de ocuk olduğum için...” (Dostoyevski 133).

Bu ifadedeki önemli bir kısım “ben de ocuk olduğum için” sözüdür (Kurt 87). Hikmet Benol için de durum farksızdır. Komşunun ocuğu Salim ile iyi anlaşır ve onun ödevlerine yardım eder Hikmet. Fakat ocuktardan kimi zaman da rahatsızlık duyar: “İnsanlardaki zavallılığı, önce çocuklar seziyor galiba. Delileri de önce onlar kovalar” (Atay 35). Yine de yetişkinlerle olamamak, çocuklarla iyi anlaşmak, ocuk gibi olmak ve davranmak iki karakterde de ortaktır. Bu ortaklığın sebebi ne olabilir?

Bu noktada Nurdan Gürbilek’in *Kötü ocuk Türk* kitabındaki düşüncelerini hatırlamak faydalı olabilir (Kurt 87). Gürbilek, Atay karakterlerinin önemli bir özelliğinin “kudretsizlik” olduğunu belirtmektedir (Gürbilek 53). Gerçekten de buraya kadar anlattığım üzere Hikmet Benol da Prens Mişkin de kudretsiz, aciz, edilgen ve eylemekte, eylemlerin faili olmakta zorlanan karakterler (Kurt 87). Hikmet Benol’un

kudretsizliğini “çocukluğunu yaşayamadan büyüme zorunda kalmış, bu yüzden çocuk kalmış” (53) olmasına bağlar Gürbilek. “Vaktinden önce büyümüşler bu yüzden evde kalmışlardır. Hayatın acemisidirler; hayat bilgisinden, ‘hayat pasosu’ndan yoksundurlar” (53). “Batı ideallerinin benimsenmesiyle birlikte yerinden edilmiş, kudretini yabancıya kaptırmış” diyerek bu çocukluk durumunu modernleşmeyle birlikte düşünür. Gerçekten de bunu toplumların modernleşmesiyle birlikte düşünmek için yeterli sebepler vardır (Kurt 87). Örneğin Oğuz Atay, *Günlük*’te de “biz çocuk kalmış bir milletiz” (Atay 26) der. Peki neden çocuk kalınmıştır? Buna cevap vermek için büyümenin ne anlama geldiği üzerine de düşünmek gerekiyor (Kurt 87).

Mişkin’in de Hikmet’in de babalarıyla problemleri vardır (87). Mişkin’in babası erken yaşta ölmüştür ve Doktor Schneider onun bakımını üstlenmiştir. Hikmet ise hayallerinde babasını hep kötü hatırlar, örneğin onun nasıl komşunun kızlarını sıkıştırdığını, taciz ettiğini hatırlar (88). Bu anlamda babalarıyla problemleri olan karakterlerdir. Her iki romanda da toplum normlarına uygun, bu anlamda çocuklarına "rol modeli" olabilecek baba tipi çok azdır. *Tehlikeli Oyunlar*’da Sevgi’nin babası ailesini terk eder ve onlarla ilgilenmez. *Budala*’da sarhoş baba figürü General Ivolgin vardır ve her daim ailesini rezil eder. General Yepançin ise o yaşına ve saygınlığına rağmen Nastasya’ya kolye alır, ondan hoşlanır (88).

Babaların bu kadar sorunlu olması ve baş karakterlerin çocukluk ile olan özel alakaları elbette ki tesadüf değil (88). Bir yandan çar babanın ve padişah babanın mirası vardır, bir yandan da bu mirası reddedip Batı’nın değerlerinden yararlanmaya çalışan çocuklar vardır. Babayı yetersiz bulan çocuklar onlara dair çeşitli eksiklikler görürken, babanın yerine ikame edecek bir şey koyamamaları onlarda bu çocukluğa, büyümemeye sebep olmuş gibi duruyor. Çocukluk bir yandan bu büyümemeye, yetişkin gibi olamama, Batılı gibi olamama hâlini temsil ederken bir yandan da büyümeye, yetişkinliğe, Batılı gibi olmaya yönelik bir direniş alanı olarak anlamını kazanıyor. Bunun en iyi örneğini Hikmet Benol aktarır: “Çocuk kalmak iyiymiş. Biz de iyi kaldık albayım; medeniyet bizi bozmadı” (Atay 147) ifadesi bunu belirtir. Çocuk kalmak medeniyete ve onun “bozma”sına karşı bir direniştir (Kurt 88). “Herkes büyüklerinden yakınırdı; herkes büyüklerin baskısından kurtulmak isterdi. Onlara böyle bir baskı yapılması imkânsızdı; fakat onlar, böyle bir kurtuluşu isteyip istemediklerini bilmeden bağımsız kalmışlardı. Belki de büyüklerin görünmez,

hissedilmez bir yardımı ne bileyim, bir ilgilenmesi olurdu” (Atay 247). Bu bir yandan Hikmet’in babasız ve yetişkinlerin koruması altında olmadan kurduğu yaşamda yeni bir krize işaret ediyor (Kurt 88). Bir yandan da Osmanlı Devleti, onun temsil ettiği gelenek, onun mirasının baskısı ve onun otoritesinden bağımsızlaşmış ve modernleşmeye angaje olmuş, geçmişle bağlarını kopartan Batılılaşma projesinin yarattığı krizi çağrıştırmakta (88). Bu kriz babadan kurtulmanın yarattığı özgürlük alanı ile yine bunun yarattığı başıboşluk ve yol gösteren baba ihtiyacı arasındaki çelişkiyi içeriyor. Batı’ya, Batılı gibi olmaya duyulan arzu ile Batılı gibi olduktan sonra artık ortadan kaldırılmış babanın hatırasından dahi kopacak olmanın yarattığı korku da yine bu krize içkin bir ruh hâli (88). Nihayet serbest hareket edebilme imkânı, nasıl hareket edileceği bilinmediği ve bu konuda o güne kadar hep bir yol gösterene/babaya danışıldığı için bir probleme dönüşüyor (88).

Babanın baskısından kurtulunmak istendi fakat bir anda bağımsız kalınması da bir “gariplik” yarattı (88). “Kelimenin bütün anlamıyla yalnızlık biraz garipti” (Atay 247). Beklenmeyen özgürlük kriz yarattı (88). Son olarak, baba ile kurulan sorunlu ilişkinin ve soyla ilgili problemlerin trajik bir motif olarak da anlamlı olduğunu unutmamak gerek.

Bütün bu özellikleriyle budala olarak adlandırılan Mişkin ile Hikmet Benol arasında benzerlikler olduğu görülüyor (88). Önemli farklardan birisi ise Mişkin budalalığını diğer insanlara rağmen sürdürür ve bununla ilgili yoğun çatışmalar yaşarken, Hikmet’in buna direncinin zayıf olmasıdır (88-89). “Yaşantımın size iyi gelmeyen yanlarını kendime saklarım” (Atay 158) diyerek “budala”lığını değiştirmeye çalışır Hikmet (Kurt 89). Bu Sevgi ile ilişkisinde de görülür (89). Fakat bir yandan bunu hazmedemez de: “Kendinden veriyorsun ve durmadan eksiliyorsun. Oysa bazı insanlar, oldukları gibi kalarak, elde ederler istediklerini” (Atay 158). Gecekonduşuna çekilmesinde bu çatışmanın etkisi vardır (89). Hikmet hem maddi olarak kötü duruma düşmesinin hem de yaşadığı çatışmaların sonunda içine çekilir ve sosyal alanlardan uzaklaşırken esasında Mişkin’de tam tersi bir durum söz konusudur. Mişkin hastalığını bir nebze atlatmış ve aileden miras kalmış birisi olarak Rusya’ya adım atar. Bu anlamda Mişkin dış dünyaya açılmaya ve sosyalleşmeye çalıştığı an itibariyle roman başlarken, Hikmet bunları yaşamış ve bunların sonunda içine çekilmişken roman

başlar, bu yönüyle Hikmet *Yeraltından Notlar*'ın karakterini daha fazla anıstırır denilebilir (89).

C. Yeraltı ve Gecekondu: Sürgün

Peki ne açılardan bu karakterle ortak özellikleri vardır Hikmet'in? İlk olarak, hem Yeraltı Adamı'nda hem de Hikmet Benol'da toplumdan, sosyal alanlardan, ilişkilerden çekilme durumu vardır (Kurt 89). Yeraltı Adamı "yeraltı"na çekilirken, Hikmet gecekonduya çekilir. Her ikisi de şehir ve şehirdeki ilişkilerden uzaklaşma çabası içerisinde. Kendilerini tıpkı trajedilerdeki gibi "sürgün"e yollarlar ve toplumdan soyutlarlar. Bunun her iki romanda sebepleri de aynıdır: İlişkilerinin yapaylığından, barındırdığı ikiyüzlülüklerden, onların içinde bir türlü kendilerini ifade edememekten ve onlar arasında yer edinmemekten kaçarlar. "İşte ikiyüzlülüğünüze dayanamıyorum" der Hikmet Benol (Atay 443). "Onlara tırnağım kadar değer vermediğimi yüzlerine haykıracağım" (Dostoyevski 125) der Yeraltı Adamı, o da bu ikiyüzlü hâllerini yüzlerine vurmak ister. Fakat bir yandan da her ikisi de onlar gibi olmak, onların arasında olmak da isterler. Hikmet Benol şöyle söyler: "Kaçmayın alçaklar! Beni yalnız bırakmayın" (Atay 443). Yeraltı Adamı da ondan farksızdır: "Sizinle dost olmak istiyorum, Zverkov! Sizi küçük düşürdüm fakat..." (Dostoyevski 122). Yaşadıkları bu çatışma onların yeraltında ve gecekondu düşünceleri ve hayallerle boğuşmalarına sebep olur (Kurt 89).

Arkadaşlarıyla geçirdikleri vakitlerde yaşadıkları krizler oldukça benzerdir ikisinin de. Kendilerini bir türlü buldukları ortama kabul ettiremezler, hep "dışarıda" kalırlar, bir yandan onlara öfke duyarken bir yandan da onların arasına dahil olmayı isterler (Kurt 89). Örneğin, Yeraltı Adamı ne kadar nefret etse de arkadaşlarının kutlamalarına eşlik etmek ister, hatta yüzsüzlük yapar ve kendini zorla davet ettirir. Hikmet de arkadaşlarının yanında böyledir, onları beğenmemesine rağmen onların kendisini ve Sevgi'yi beğenmesini sağlamayı önemser (89). Bütün bunlar kendilerini rezil etmelerine, aşağılamalarına sebep olur ve bundan zevk ve hınç duyarlar (89-90). Hikmet arkadaşları onunla alay eder diye korkar. Onlar alay ettikçe o da kendisiyle eder (Atay 28). "Ve kendimi rezil etmeme izin verilmedikçe, ben de elâlemi rezil etmeğe devam edeceğim" (Atay 75) der Hikmet fakat sonunda hep kendini rezil eder ve alaylara maruz kalır (Kurt 90). Yeraltı Adamı da hınç duyduklarını rezil etmeye çalışırken işleri elini yüzüne bulaştırır, genelde kendi rezil olduğuyla kalır.

Her iki karakterin diğere insanları beğenmemelerinin ardında hissedilen bir kibir de vardır (90). “Bilge aptaldı. Sevgi aptaldı, Bilge’nin adamı aptaldı. Bir ben akıllıydım. Ben de harcanıp gidiyordum bu aptalların arasında” (Atay 106) der Hikmet örneğın. “Bana bir yandan hiç görmemişler gibi, alaylı alaylı bakadursunlar, öte yandan akılca üstünlüğümü kabullenmişlerdi” (Dostoyevski 108) der Yeraltı Adamı da. Her ikisinde de hissedilen içten içe ironik bir dil vardır bu kibirde elbette. Bu ironik dil kendilerini akılca diğere insanlardan üstün gördükleri hâlde onların yanında istedikleri gibi davranamamalarıyla alakalıdır ve diğere insanların aptallıklarına rağmen onlara dahil olmak isterler, bir türlü dahil olmayı başaramazlar: “Kendimi küçülttüğüm halde bir sonuca varamamıştım” der Hikmet Benol. “İnsanlardan kaçıyordum Bilge, sonunda onlarsız yapamayacağımı anladım” (Atay 135). Yeraltı Adamı’nın durumu da farksızdır, sevmediğı insanların yanına kendini davet ettirir ve sonra: “Kimse benimle konuşmamıştı. İki dakika sonra da ilgilenmez oldular” (Dostoyevski 121) der. Tıpkı Hikmet’in kendisine aldırılmadığını (Atay 61) söylemesindeki sitemi gibi (Kurt 90).

Öte yandan bütün bu krizlerden hınç duymaları ve bu hıncı başka yerlerden alma çabaları da ortaktır, hınçlarını aldıkları yerler de benzerdir (Kurt 90). Hikmet’in Bilge ile ve Sevgi’nin diğere arkadaşlarıyla yattığını düşünerek ondan intikam alma çabası, Yeraltı Adamı’nın sokaktan geçerken bir albayın omzuna çarparak insanlardan intikam almayı planlaması bunlara örnektir. Ayrıca iki kitapta da çok benzer bir örnek vardır, o da geneleve gitme anlarıdır. Yeraltı Adamı sevmediğı arkadaşlarıyla geneleve gider, oradaki kıza onunla evleneceğine dair ümit verip evine çağırır, daha sonra onu ağlatıp evinden kovar. Hikmet de buna çok benzer bir şekilde nefret ettiğı arkadaşlarıyla geneleve gider, orada bir kızın odasına gider, onu ağlatır ve bir yandan da ona tekrar geleceğine dair ümit verir. Karakterler nefret ettikleri insanlarla vakit geçirir ve bundan rahatsızlık duyarken, bu hınçlarını kendilerinden daha aciz durumda gördükleri insanlar aracılığıyla atlatmaya çalışırlar. Bu sırada ümit verirler, kendi içinde buldukları aşağı durumu daha aşağıdaki birisinin acılarını telafi ederek atmaya çalışırken, daha sonra bunun içerdiği ikiyüzlülükten de öğrenirler. Bu ikili ve çelişkili hâller kişiliklerinin bir özelliğı olmuştur (Kurt 90).

Dostoyevski metinlerinde sıkça karşılaşılan hastalık motifi de *Tehlikeli Oyunlar*’ın işlediğı konular arasındadır (Kurt 90). Dostoyevski’nin her kitabında birçok karakter

çeşitli hastalıklara sahiptir. Mişkin sara hastasıdır. Doğuştan hasta olduğunu belirtir (Dostoyevski 60). Budalalığın arka planında sara nöbetleri olduğu söylenir. Keza, Mişkin'in romanda kimi zaman rakibi kimi zaman dostu olan Rogojin anılırken de hastalıktan bahsedilir: "Zaten kendisi de hasta gibi; tam geçmemiş hastalığı" (Dostoyevski 81). Nastasya'ya da ara ara sürekli nöbetler gelir romanda, histeriktir (Kurt 91). Bu hastalıkların tümü illa ki gerçek anlamda hastalık olmak zorunda da değildir, anlatıcı "nöbet geçiriyormuşçasına", "humma nöbeti geçirir gibi", "hastalıklı bir şekilde" gibi ifadeleri sürekli kullanarak hastalıklı olmayı karakterlerin sıradan bir özelliği gibi sunar ve hemen hemen her karakterde ufak tefek rahatsızlıklar bulunur (91). Keza Yeraltı Adamı da Mişkin'den farksızdır: "Ben hasta bir adamım..." (Dostoyevski 41) cümlesi ile başlar bu metin. "Sanıyorum, karaciğerimden rahatsızım" diye devam eder.¹⁴ Bu noktada, oldukça benzer bir cümleyle *Tehlikeli Oyunlar*'daki hastalık motifine bakmak yerinde olacak.

"Karaciğerimden başlayarak bütün dertlerimi sıralamak istiyorum" (Atay 329) der Hikmet Benol da. Burada Oğuz Atay'ın bilinçli bir şekilde *Yeraltından Notlar* ile böyle bir bağ kurduğu görülüyor (Kurt 91). Romanın başka yerlerinde de hastalık motifiyle sıklıkla karşılaşılır. Yaz ortasında Hikmet Benol'un annesi hastalanır ve Hikmet Benol hastane ortamındaki uzun gözlemlerini ironik bir dille aktarır (Atay 197). Eşi Sevgi "belirsiz hastalıkları ve sürekli bitkinlikleri" (Atay 246) olan birisidir. Kendisinin hayaller kurması ve romanın sonuna doğru anlaşıldığı kadarıyla Hüsamettin Albay'ın dahi kendisinin kafasında kurduğu bir kahraman olması da onun da "hasta" veya "hastalıklı" olduğunu gösteriyor (Kurt 91). Peki her iki romanda da karşılaşılan bu hastalık motifinin işlevi ve anlamı nedir?

Öncelikle bu hastalığın romanların estetik özelliklerini belirlediğini söylemek gerekiyor (91). Romanlarda yer alan iç konuşmalar, sayıklamalar, özellikle *Tehlikeli Oyunlar*'da daha fazla görülen bilinçkâşına yakın monologlar hastalık çerçevesinde anlamını kazanmış oluyor. *Budala*'da Mişkin sara nöbetine doğru hayallerle karışık

¹⁴ Bu hastalık motifini elbette Dostoyevski'nin yaşam öyküsünden yararlanarak anlamak da mümkündür. Mektuplarında sürekli olarak bu hastalıklarından yakınır, hapis deneyiminin bu rahatsızlıklarını arttırdığı görülür, çeşitli zamanlarda sürekli sara nöbetleri geçirir, örneğin oradan yazdığı bir mektupta şöyle söyler: "Ara sıra nefes darlığı krizleri geliyor. İştahuma gelince her seferki gibi hiç de tatmin edici değil. Uykum kötü ve sıkıntılı rüyalar görüyorum" (Dostoyevski 51).

çeşitli sayıklamalarda bulunurken, Hikmet Benol'un konuşmaları da hayal, geçmiş, fantezi karışık bir şekilde Mişkin'inkine benzer sayıklamalardır. Bu hastalığın bir diğer işlevi ise içerik üzerindedir. Hastalık karakterlerin normal olmamalarını, diğer insanların arasına karışmamalarını, yetişkin olmamalarını sağlar, bir çeşit koruma işlevi taşır. Hikmet'in hem kendi hastalığı hem de karısı Sevgi'nin bitmeyen hastalıkları da onları çevrelerinden soyutlamaya yarar. Mişkin'in ve Nastasya'nın hastalıkları da onları diğerlerinden farklı yapar. Bu anlamda bu romanlarda hastalıkların salt olumsuz bir kategori olmadığı da söylenebilir (91).

Hastalık bir yandan normun dışında kalmayı, ona teslim olmamayı, herkese benzememeyi temsil ederken bir yandan da bir bilinç yaratır (91). *Budala*'da geçen şu ifade bunu en iyi şekilde açıklar: "öyleyse bunun doğal olmayan bir gerginlik, bir hastalık hali olması neyi değiştirir? Varsın hastalık olsun, bundan ne çıkar!" (Dostoyevski 307). Kısacası hastalık bir ölçüde bilinç yaratan olumlu bir hâldir, bir yandan da normun dışında kalmak için bir araç olarak değer taşır (Kurt 92). Bilimin, aklın, tıbbın dışında bir alan yaratır ve bu değerlerin ve kurumların taşıyıcısı olduğu düşünülen "sağlıklı" Batı medeniyetine ve Batılılaşma projesine karşı da bir tepkidir. Son olarak gerek klasik gerek modern trajedilerde hastalığın önemli bir yer tuttuğunu da hatırlamalı. Örneğin Ibsen'in *Hayaletler* oyununun baş karakteri de hastalıktan muzdaripti ve doktor bir kahin gibi ona hastalığının mental sebeplerini açıklıyordu. Bu romanlardaki hastalıkların da büyük ölçüde mental sebeplerle ilişkisi olduğu rahatlıkla söylenebilir (92).

Gerek *Yeraltından Notlar*'da gerekse *Tehlikeli Oyunlar*'da içe çekilmenin bir suçluluk hâliyle ilişkili olduğu ve bu hâlin de karakterlerde uzun itiraflara yol açtığı görülüyor (92). Bu hem Dostoyevski'nin başka eserlerinde hem de *Tehlikeli Oyunlar*'da çok sık rastlanan bir motif. Bu motif çeşitli sorular yaratıyor. Bu suç neyin suçu? Karakterler neyi itiraf ediyorlar? Bu suç ve itirafın anlamı nedir?

D. Suç ve İtiraf: İsevilik

Gerek Dostoyevski'nin birçok eseri gerekse Oğuz Atay'ın *Tehlikeli Oyunlar* romanı büyük birer itiraf metni olarak okunmaya uygun metinler (92). Elbette ki ortada bir itiraf varsa, işlenmiş çeşitli suçların da olması gerekiyor.

Tehlikeli Oyunlar'a bakacak olursak, bahsettiğim suçluluk hissi çok açık bir şekilde Hikmet Benol üzerinde görülebilir (92). “Suçlusun öyleyse. Biliyorum. Üstelik, pısrık bir suçluyum. Hayır, siz 'pısrık' dersiniz bana. Miskin bir suçluyum” (Atay 16) der Hikmet Benol. Suçunun farkında olan bir suçludur o. Diğer insanların suçlu olması ise Hikmet Benol'un suçunu azaltmaz: “Suçlusun da ondan. Onlar daha suçlu. Bu senin suçunu azaltmaz” (17-18). Zaman zaman suçluluğu onda öfke yaratsa da geriye her zaman suçluluk hissi kalır: “Öfke yerine gene bir suçluluk duygusu kaldı geriye” (22) der. Bu suç aynı zamanda doğuştan gelen bir suçtur: “Kendimi suçlu hissediyorum. Doğduğum günden başlayan bir suç dizisi içindeyim” (393) demesi bunu gösterir. *Budala*'nın Prens Mişkin'i de suçluluk hissi konusunda Hikmet Benol ile ortak bir tutum içerisinde (Kurt 92). “Suçluyum. Şimdi de suçluyum... demin de suçluydum” (Atay 370). Diğer yandan bu suç cezalandırma isteği ile birlikte ilerler: “Prens gerçi hep olduğu gibi pek çok şeyden kendini suçluyor, içtenlikle cezalandırılmayı hak ettiğini düşünüyordu” (Dostoyevski 394). Suç her ikisinde bir yandan da utanç doğurmaktadır (Kurt 92). Her zaman utanç içindedirler.

Suç ve suçtan duyulan utançla trajedilerde de karşılaşılır (92). Trajik kahramanın “hamartia”sı yani suçu olmalıdır, o aynı zamanda trajik suçludur. Bu suçun bilincine varma trajedi kavramıyla anagnorisis olarak adlandırılır. Kimi zaman klasik trajedilerdeki gibi bir kahinin anlatması bunu sağlar, daha modern dönemlerde yazılmış eserlerde bu karakterin itiraflarıyla da oluşabilir (92).

Dostoyevski sıklıkla bu itiraflardan yararlanır (93). *Yeraltından Notlar* tamamen suçun ve utancın itirafıdır. Meltem Gürle de *Ölümlerle Konuşmak*'da “Yeraltı Adamı'nın itirafları” diyerek bunu dile getirir (219). *Suç ve Ceza* ve *Karamazov Kardeşler*'de mahkemeye yapılan itiraflar romanların sonunu belirler. *Tehlikeli Oyunlar*'ın Hikmet Benol'una bakıldığında da gerek uzun monologlarında gerek geçmişe dönük hatırlamalarında gerekse Hüsamet'in Albay ile konuşmalarında onun itirafının izlerine rastlanmaktadır (Kurt 93).

Bu suç ve suçun itirafının dinsel bir kaynağı var (93). Gerek suçun doğuştan olması gerekse suçun Hıristiyanlıktaki gibi itiraf edilmesi ve bu yolla arınmanın sağlanmaya çalışılması dinsel birtakım işaretler aranmasını gerekli kılıyor. Bu noktada, İseviliğin büyük ölçüde belirleyici olduğunu düşünüyorum ve Dostoyevski'nin metinlerinde

karşılaşılan bu İseviliği Oğuz Atay'ın da dönüştürerek kullandığını sanıyorum (93). Peki bu İsevilik Dostoyevski metinlerinde nasıl yer tutuyor?

Esasında, daha önceki kısımlarda da bahsettiğim Dostoyevski'nin *Budala* kitabının baş karakteri Prens Mişkin'in İsa'yı temsil ettiği söylenebilir (93). Bunu yazdığı bir mektupta Dostoyevski'nin kendisi de dile getirir ve nedenini de şöyle açıklar: "Dünya üzerinde, gerçek ve mutlak güzelliği temsil eden tek bir kişi vardır, o da Hazreti İsa" (Dostoyevski 133). Meltem Gürle *Budala*'yı "yeryüzüne inip başarısız olmuş bir peygamberin acıklı bir karikatürü" (Gürle 232) olarak ifade eder. Gerçekten de Prens Mişkin, İsa'nın insan formunda yeryüzüne inmiş bir hâli gibi gözüküyor. Bu "peygamberliğin" ilk izlerine, İsviçre'deki yıllarında rastlanıyor (Kurt 93).

Köyde herkes tarafından dışlanan, dalga geçilen, eziyet gören ve kötü dedikodular yapılan küçük çocuk Marie'ye sahip çıkan Mişkin diğer çocuklara da Marie'yi sevdirebilir, onları ikna eder (93). Bir peygamber gibi anlatır, bir nevi vaazlar verir ve çocuklar onun peşinden gitmeye başlarlar. Yeri geldiğinde köyün papazının sözlerine karşı gelir ve evi taşlanır, tıpkı İsa gibi zulme uğrar ama bildiklerini açıklamaya devam eder. Köyün yetişkinleri onun "çocukların ahlâkını bozduğunu" (Dostoyevski 129) iddia etse de o bunu umursamaz. Bu olay başlı başına İsa'ya benzeyen bir hareketidir Mişkin'in (Kurt 93).

Mişkin, diğer insanlar tarafından ilk bakışta her zaman güven kazanabilen birisidir (93). Romanda yer yer onun "kurtarıcı" olduğu söylenir. İsviçre'den kalkıp Petersburg'a gelmesi, bir nevi İsa'nın Rusya'da yeniden dirilişi olarak yorumlanabilir gerçekten de. Bu anlamda, Nastasya'nın onu gördüğünde ısrarla daha önce onu bir yerden gördüğünü ve tanıdığını zannetmesi ilgi çekici bir detaydır (93).

Öte yandan Mişkin'in yaptığı birçok hareket ve yaşadığı birçok olay da İsa'ya dair hikâyelere benzemektedir (93). Örneğin Ganya elini kaldırıp kız kardeşi Varya'ya tokat atacağı sırada Prens onu engeller, Ganya tokadı Prens'e atar (Dostoyevski 183). Prens bunu önemsemez, gülümseyerek Ganya'ya bakar. Bu Hıristiyanlığın meşhur öğretisi olan, tokat atana diğer yanağını çevirme iradesini hatırlatır (Kurt 93).

Mişkin'in girdiği her ortamda bir anda vaaz verir gibi konuşmaya başlaması da bu peygamberane duruşunu güçlendirir (93). Diğer yandan, tıpkı İsa gibi aşağılananların

yanında olmaya çalışır Prens Mişkin. Gürle, “Mişkin’in daha sonra yine aşağılanmış bir kadın olan Nastasya’ya karşı hissettiği şefkatle karışık sevgi” (Gürle 239) demekte haklıdır, Nastasya ismi kötü anılan bir kadındır ve Mişkin ısrarla onun yanında kalır (Kurt 93-94). “Siz beni onurlandıracaksınız, ben sizi değil” (Dostoyevski 239) der. Nastasya’yı her şeye rağmen tertemiz ve namuslu birisi olarak görür Mişkin (94). Fakat bu sevgi bir insanın karşı cinsten hoşlanması gibi bir sevgi değildir. Mişkin sık sık onu “aşkla değil acıma duygusuyla” sevdiğini söyler. Şefkatle, merhametle karışık bir sevgidir bu. Onu her zaman savunur ve herkes ondan kötü bahsederken bile ona asla kötü bir söz söylemez (94).

Mişkin’de şehvetin en ufak bir izine rastlanmaz, hatta o cinsiyetsiz bir karakter gibidir (94). Mişkin’in tek şefkatle davrandığı Nastasya değildir, herkese karşı böyledir o, sonsuz bir şefkat ve acıma duygusuyla doludur içi. Daha sonra nişanlanacağı Aglaya’ya bile hiçbir zaman karşı cinse duyulan cinsten bir aşk duymaz, “bir kız kardeşe gibi” diye kendi de ifade eder bu hissinin biçimini (94).

Mişkin’in peygamberane kurtarıcılığından diğer karakterler de yararlanmak isterler (94). Nastasya kurtarılmak için daima Rogojin’den ona sığınır. Hatta Rogojin de aynı kadınla dönem dönem ilişkileri olmalarına rağmen Mişkin ile iyi anlaşır. Hem düşman hem arkadaşlıklar ve birbirlerine “kardeşim” diyerek hitap ederler. Bayan Yepançin de onu çok sever, “siz insanın içini görebiliyorsunuz” der (Dostoyevski 405). Bayan Yepançin de onun kurtarıcılığını “seni bir kurtarıcı gibi bekledim” (Dostoyevski 413) diyerek vurgular. Onu bir dost, bir kardeş gibi görür. Beklenen kurtarıcıdır Mişkin. Aglaya da ona bir kötü bir iyi davranışlarda bulunsa da onun içsel güzelliğini hiçbir zaman inkar etmez ve kendisini topluluk içerisinde alçak gibi göstermesine karşı çıkar: “Siz buradaki herkesten daha dürüst, daha onurlu, daha soylu, daha iyi ve daha akıllısınız!” (Dostoyevski 440) der (Kurt 94).

Mişkin kendi Hıristiyanlık anlayışını da sıklıkla anlatmaya çalışır (Kurt 94). Katoliklik karşıtlığı ve sıradan, basit insanın Hıristiyanlığını içeren bu anlayış oldukça barışçıl ve kişiyi edilgen kılan bir içerikle doludur, Mişkin’in daha önce bahsettiğim karakteriyle de bu bakımdan büyük bir uyum içerisindedir. “Dünyayı ‘güzellik’ kurtaracak” (Dostoyevski 486) der Prens. Güzellikten kastı bu Hıristiyanlık anlayışıdır. Fakat öyle mi olur? Hayır. Gürle’nin aktardığı gibi, “Prens Mişkin insan tarafı öne çıkarılan ve

kutsal tarafı görünmez kılınan bir peygamber olarak tamamen iktidarsızdır” (Dostoyevski 233) ve bunun bazı sonuçları olur (Kurt 94).

Üzerinde taşıdığı tanrısallık onu aşağılanmaktan, itilip kakılmaktan ve alay edilmekten kurtaramamıştır. Kimse onun yanında rahat edememiş ya da hayatlarında ona rahat edebileceği bir yer açamamıştır. Dostoyevski’nin “iyi insan”ı (good man) ya da “Tanrı-insan”ı (God-man) Mişkin’i kimse gerçekten sevememiş ve onun koşulsuz sevgisinin anlamını kavrayamamıştır. Mişkin, bütün bu karakterlerin ruhlarına dokunabilmek umuduyla neredeyse kapı kapı gezer, ama sonuçta onların içinde saklanan bütün kötülüklerin dışarı çıkmasına neden olur (Gürle 232).

Gerçekten de Mişkin roman boyunca amacına ulaşamaz, aktarmak istediği mesajı da aktaramaz (Kurt 95). Hatta iyi bir şeyler yapmak isterken bile felaketlere yol açar. Romanın bir yerinde Rogojin’in evindeki tablodan bahsedilir. Gürle bu tablonun “dünyaya inmeyi başarmış olsa bile bir peygamberin muhtemelen tanınmayacağı ve zulme uğrayacağı” (Gürle 253) fikrini işlediğini söyler. Mişkin tam da bu tablodaki İsa gibidir. İsa, İsviçre’den Petersburg’a gelerek bir nevi dünyaya inmiştir ve zulme uğramıştır. Romanın sonunda tekrar İsviçre’ye, kliniğe deli olarak yatırılmak zorunda kalır. Romandaki hiçbir karakter ondan olumlu yönde etkilenmez ve romanın sonunda büyük felaketler, bir nevi trajik düşüşler yaşanır (Kurt 95).

Prens Mişkin’e çok benzer bir İsa figürü esasında *Tutunamayanlar*’ın Selim Işık’ında görülür (Kurt 95). Meltem Gürle de yazısında daha çok bunun üzerinde durmuştur.¹⁵ Diğer yandan, Oğuz Atay’ın öykülerinden “Beyaz Mantolu Adam” da böyle bir karakterdir. Tam anlamıyla bir edilgenlik içerisindedir, hiç kimsenin ona yaptığı zarara cevap vermez, herkes bir süre sonra ona zulmetmeye başlar.¹⁶ Beyaz mantosuyla hikâyenin sonunda denize girip yürümeye başlar. *Tehlikeli Oyunlar*’daki İsevilik ise

¹⁵ Çalışmamın bu bölümünde *Tutunamayanlar*’dan ziyade *Tehlikeli Oyunlar*’dan bahsetmemin bir sebebi de Meltem Gürle’nin zaten *Tutunamayanlar*’daki Oğuz Atay-Dostoyevski metinlerarasılığına değinmiş olması.

¹⁶ Bu hikâye bir yandan da Marina Abromaviç’in canlı performansını hatırlatabilir. Abromaviç bir sanat sergisinde altı saat boyunca hareketsiz kalırken gösteriye gelenlere ona istediklerini yapabilecekleri söylenmiştir, önündeki masada birçok kesici alet de bulunur. Başlarda insanlar Abromaviç’e iyi davranırlarken daha sonra ona zarar vermeye ve hareketsizliğinden faydalanıp ona zulmetmeye başlarlar.

Dostoyevski'ninkinden de *Tutunamayanlar* romanı ve "Beyaz Mantolu Adam" öyküsünden de farklı nitelikler taşımaktadır (95).

Tehlikeli Oyunlar'da gerek İncil'e gerekse İsa'ya fazlaca referans vardır (Kurt 95). Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*'da Hikmet'in "Önce kelime vardı" sözünü aktarır ve buradaki kutsal kitap parodisinin altını çizer (Ecevit 107). Hikmet İncil'i "yapmamayı mazur gösterecek bir kitap" (Atay 132) olarak tanımlar. Kendisi, Albay ve dul kadını da sık sık "kutsal üçleme" diye tarif eder. Elbette bu ironik bahsedişler, Oğuz Atay'ın Dostoyevski'nin Hıristiyanlık idealizasyonundan farklı bir ton kullandığını kanıtlar (Kurt 95). Öte yandan Hikmet Benol, suçlarını itiraf etmek çabasıdadır ve bütün günahlarının yazılmasını ister. Kıyamet alegorisi yaptığı kısımlarda da buna rastlanabilir. Buradalarda aynı zamanda Hikmet Benol ile İsa arasındaki bir ortaklık yalnızlıktır (Kurt 95).

Bu yalnızlık ve Hikmet Benol'un kendisini İsa ile kişileştirmesi en çok romanın sonlarına doğru görülür (95). Bir kere, romanın on altıncı bölümünün ismi "Son Yemek"tir. Bir yandan İsa'nın son yemeğini anıştıran bu bölüm bir yandan da Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'ındaki gibi büyük hesaplaşmalar ve itirafların sahnesidir. Bu hesaplaşma ortaklığını Ecevit de vurgular: "Hikmet de Dostoyevski kahramanlarını anıştıran çarpaşıklıkta bir iç çatışma ortamında kendini kahreder, çevresinden tedirgindir, herkesin kendisiyle alay ettiğini düşünmektedir; alışılmamış bir dürüstlikle kendisiyle hesaplaşmakta, zayıflıklarının üstüne gitmekte..." (Ecevit 209). Romandaki bütün karakterler gelir bu son yemeğe (Kurt 95-96). Bu yemeğin meşhur son yemeği anıştırdığı da yine karakterler tarafından vurgulanır: "Bir din adamının böyle uzun bir masada, bir takım sakallılarla birlikte yemek yediğini görmüştüm" (Atay 430) denilir.

Bölümün devamında Hikmet insanlara dini son yemeği anlatmaya çalışır ve İsa'nın uğradığı ihanetten bahseder (Kurt 96). Burada İncil'de havarilerinin İsa'ya ihanet ettiği sahneye atıf vardır. Hikmet'e göre İsa hainin niyetini anladığı hâlde kadere karşı konulamayacağını bildiği için bir şey yapamamıştır. Bu bölümde birçok yanlış anlaşılma yaşanır ve dini hikâyeye bir türlü net olarak anlatılamaz. Fakat şunun tekrar tekrar altı çizilir Hikmet tarafından, İsa son yemeğe gelirken ihanete uğrayacağını biliyordur ve buna rağmen gelmiştir. Aşağılanacağını ve rezil olacağını, alay

edileceğini ve küçük düşürüleceğini bilmelerine rağmen nasıl Yeraltı Adamı sevmediği arkadaşlarının kutlamasına gidiyor, Hikmet nasıl beğenmediği arkadaşlarının yanına gidiyorsa tıpkı onlar gibidir İsa da. İhanete uğrayacağını bilmesine rağmen gitmiştir son yemeğe. Hikmet kendi kaderiyle İsa'nın kaderini birleştirir. Bu “kadere karşı gelinemeyeceği” ve “iradenin yokluğu”na yapılan vurgular aynı zamanda Hikmet Benol'un trajik bilincini göstermektedir (96).

Yemekte Hikmet'e, arkadaşları kendisinin durumunun İsa ile kıyaslanamayacağını, herkesin burada onu korumak için toplandığını söyler. Hikmet bunlara aldırış etmeden İsa'nın yaşadıklarını yorumlamaya devam eder. Bu tartışma sırasında çok önemli gördüğüm şu sözü söyler Hikmet: “Çünkü ben geçmiş, modası geçmiş biriyim. Burada kendimi temsilen bulunuyorum” (Atay 434). Hikmet'in modasının geçmiş olduğunu düşünmesinin sebebi, kendisini İsa gibi görmesidir (Kurt 96). Esasında bu Mişkin'in durumundan farksızdır. Mişkin de modası geçmiş birisidir. Mişkin ve Hikmet'in taşıdığı değerlerle mevcut dünyada yapılması gerekenler arasındaki çatışmanın kaynağı da budur. Trajedinin eski dünyanın yok oluşuyla yeni dünyanın ortaya çıkışı arasındaki karşıtlıktan beslendiğini söylemiştim. Mişkin de Hikmet de yeni dünya içerisindeki belirsizlikler arasında doğru eylemi bulmak konusunda sıkıntılar yaşarlar ve topluma bir türlü uyum sağlayamalarının sebebi budur. Bu da bahsettiğim gibi yine trajik bir motife işaret etmektedir. Toplumun nomosuyla trajik kahramanların eskimiş değerleri arasındaki çatışmalara trajedilerde de rastlanır (Kurt 96).

Hikmet'in sık sık “bu benim son yemeğim bile olsa” (Atay 435) dediği ve bu yemekten sonra öleceğini ima ettiği görülür. Kendisi de, İsa'nın son yemeğine ihanete uğrayacağını bilerek gittiğini söylüyordu (Kurt 96). Bu anlamda da İsa ile kendisi arasında bir benzerlik yaratmaktadır. Her ikisi de başına ne kötülükler geleceğini bildikleri hâlde kadere karşı gelmeden bu yemeğe gitmiş olurlar. Sonrasında Hikmet de kendini ihanete uğramış hisseder ve bugüne kadar onu neden aramadıklarını, neden yemekte dahi kadınları sıkıştırmaya ve düşüncesizlikler yapmaya başladıklarını sorgular (Atay 443). Onların ikiyüzlülüklerini ortaya çıkartmaya çalışır fakat insanlar onu dinlememektedir ve bir anda toparlanmaya başlarlar (Kurt 96). Hikmet de kendini tıpkı İsa'ya yapılan gibi bir ihanete uğramış hisseder. Romanın sonunda da intihar eder (96). Hikmet intihar eder veya İsa çarmıha gerilir (96-97). Tıpkı Nastasya'nın

öldürölüp Mişkin'in delirmesi gibi, her iki roman da büyük felaketlerle, çarmlıha gerilmelerle sonlanır, trajik düşüş yaşanır (97).

İsevilik bundan ibaret de değil, gerek Oğuz Atay'da gerekse Dostoyevski eserlerinde, erkek karakterlerin kadın karakterlerle kurdukları ilişkilerde de İsevilğin veya buna benzer bir ruh hâlinin izlerine rastlanır (97). Romanın bir yerinde Hikmet “sevgisiz acımaya” karşı olduğunu söyler (Atay 88). Bu “sevgi” çift anlamda da düşünülebilir veya cümle tersine çevrilebilir. Hikmet, acımasız sevgiye de karşıdır, onun Sevgi'ye duyduğu his merhametle karışık bir sevgidir. Sevgi, romanda durgun, tutuk ve suskun olarak tarif edilir. Diğer yandan “kötü insanların sonunda ortaya çıkacaklarına” dair saf bir inanç sahibidir (Atay 176). İlgi çekici bir başka tarif ise “yaralı bir hayvan gibi” (Atay 178) ifadesiyle kendini gösterir. Hem yaralıdır hem de ürkektir Sevgi. Annesinin ölümüyle endişeleri daha da artar, babası zaten terk etmiştir, yalnızdır ve yaralıdır. Fiziksel özellik olarak da solgunluğu vurgulanır.

Hikmet'in Sevgi'ye ilgi duymasının sebebi tam da bu özellikleriyle alakalıdır (Kurt 97). Anlatıcı onları “iyileşmekte olan iki hasta” olarak tanıtır. İkisi de hastadır, ikisi de yaralıdır, ikisi de eksiktir ve yalnızdır. Bir araya gelerek birbirlerinin yaralarını gidermeyi, hastalıklarını iyileştirmeyi, eksiklerini tamamlamayı umarlar. Hikmet'in Sevgi'ye duyduğu sevgi merhametle, acıma hissiyle, şefkatle iç içe geçmiştir. Sevgi düşkün durumdadır, Hikmet parasal olarak kötü durumda gecekondusunda mutsuz bir hayat sürmektedir ve tam bu anda bir araya gelirler, Hikmet Sevgi'yi bir nevi kurtarıcı olarak görür ve onun da kurtarıcısı olmayı amaçlar. İki düşmüş bir araya gelerek birbirlerine iyi gelmeyi beklerler, birbirlerine sığınırklar. Bu açıdan da Dostoyevski ve karakterlerini hatırlatırlar (97).

Suç ve Ceza'da katil Raskolnikov ile fahişe Sonya birbirlerini bulurlar (97). Her ikisi de yaralı ve suçlulardır. Onların bir araya gelmesi her ikisine de iyi gelir. Raskolnikov'un Sonya'ya, Sonya'nın da ona duyduğu sevgi; merhamet ve şefkatle iç içe geçmiş bir sevgidir. Her ikisi de düşmüştür ve düştükleri yerden birbirlerinin yardımı yoluyla kalkabilmeyi umarlar, birbirlerinin kurtarıcısı olmaya çalışırlar (Kurt 97). Her ne kadar Nabokov “pis bir katille bu talihsiz kız arasında, hiçbir söylemsel bağlantı yoktur” (Nabokov 163) dese de, her ikisinin de toplumsal konumları ve vicdani değerleri bakımından düşmüş ve yorgun olmaları ve bunlar sebebiyle bir araya

gelmeleri Nabokov'un ifade ettiği gibi "romantik uydurma" (Nabokov 166) değil aynı zamanda Hıristiyan ahlakını da yansıtan ve bu amaçla romana koyulmuş bir düşüncedir. "Düşküne el uzatma"ya yalnızca *Suç ve Ceza*'da rastlanmaz. Daha önce bahsettiğim gibi, Prens Mişkin de herkes tarafından aşağılanan, kötü bir kadın olarak anılan Nastasya'yı olduğu gibi kabul etmeye hazırdır, romanın bazı kısımlarında da onu sevdiğini söyler. Ona duyduğu sevginin merhametle, acımayla, şefkatle karışık olduğunu da vurgular. Sevgi *Tehlikeli Oyunlar*'da "yaralı bir hayvan" olarak tanımlanırken, Nastasya da "şu tuhaf ve yaralı kadın" (Dostoyevski 96) olarak anılır (Kurt 97).

Esasında Hikmet Benol'un Sevgi'ye duyduğu da Dostoyevskivari merhametle, acımayla, şefkatle karışık, kurtarıma ümidini de simgeleyen bir sevgidir (Kurt 97-98). Fakat bu sevgi *Suç ve Ceza*'da işe yararken, *Budala* da ve *Tehlikeli Oyunlar*'da öykü içerisinde başarısızlıkla sonuçlanıyor gibi gözükmektedir (98). Ayrıca söylediğim gibi bu çeşit bir sevgi karşı cinse duyulan cinsellikle iç içe bir sevgiden çok, Hıristiyan ahlakından etkiler taşıyan, cinsiyetsiz bir sevgidir. Düşkünlerle, aşağılananlarla, ezilenlerle, hastalarla, yaralılarla bir arada olma ve karşılıklı olarak yaraları iyileştirme fikrinin bir temsilidir. Hikmet'in arkadaşları yadırganmasına rağmen gecekonduya taşınması, sürekli kapıcı, bakkal, dul komşusuyla ilişki kurması, yine arkadaşları tarafından sevilmemesi ve yadırganmasına rağmen onlara da meydan okuyarak Sevgi'yle evlenmesi bu anlamda daha önce anlattığım peygamberane tavırla da kuvvetli ilgileri olan bir durumdur (98).

Sonuç olarak, bütün bu İsevilik motifinin kullanıldığı yerlerde Oğuz Atay'ın Dostoyevski'den temel farkı söylediğim gibi daha ironik bir dil kullanmış olmasıdır (98). Bu ironik dilin farkına karşın, İsa peygamberin dünyaya gelse yine zulme uğrayacağı fikrinde ise benzer bir içerik kullanırlar. Fakat her ikisinin de İsa'yı yeni dünyanın hesaplı, rasyonel, akla dayalı düzenine ve toplumsal ilişkilerin ikiyüzlü doğasına karşı geçmişten gelen ve yeni çatışmalar doğuran bir tepki olarak kullandığı söylenebilir. Yazıda daha önce, çocukluğun romanda karakterler için bir direniş alanı yarattığından bahsetmiştim. Bu dinsel içerik de aynı şekilde, modernleşme projesinin taşıyıcısı olduğu değerlere, bu değerlerin yarattığı dünyaya ve onun insanlarına karşı bir sığınak olarak okunabilir. Fakat nihayetinde, hem *Budala*'da hem *Tehlikeli*

Oyunlar'da görüldüğü kadarıyla, yerle bir olan bir sığınaktır bu ve her iki romanın da trajik düşüşlerle sonlanması bunu gösterir (98).

Oğuz Atay'ın dinselliği kullanırken neden Hıristiyanlığa özel bir önem verdiği de sorgulanabilir, böyle bir dönüştürme yapmaya neden gerek duymuştur? İsa'nın hikâyesinin anlatmak istediği hikâyeye, genel anlamda edebi uyarlamalara daha yakın olduğu söylenebilir, bir nevi bu hikâye de büyük bir trajedi içerir. Diğer yandan, Tanpınar'ın Türkçe romanın "olmamasını" itiraf kültürünün eksikliğine bağladığını söylemişim (Kurt 98). Esasında itiraf motifini kullanırken Oğuz Atay yararlanabileceği en geniş malzemeyi dinler arasında Hıristiyanlıkta bulabilirdi. İtirafın yanısıra İsa'nın edilgen, zulme ve ihanete uğrayan, toplumla çatışma hâlindeki karakteri Hikmet Benol'un karakterine uygun gibi gözüküyor (98). Son olarak, Dostoyevski ile aralarında birçok bağı gösterdiğim yazarın bu dönüştürmeyi yaparken de onunla metinlerarası bir ilişki kurduğu açıktır (98).

E. Türk ve Rus Ruh

Orhan Koçak, Gökalp'i değerlendirdiği "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları" yazısında Türkiye modernleşmesinin arzuyu ve korkuyu bir arada taşıdığını söylüyordu (Koçak 380). Bu genişletilerek birçok "gecikmiş" modernleşme yaşayan topluma uygulanabilir (Kurt 98). Bir yanda Batılı gibi olma, ona benzeme, ona yetişme arzusu vardır. Bir yanda da onun gibi olmaktan korkma, ona benzemekten tedirginlik duyma, ona benzerken "kendi" benliğine dair kimi değerleri kaybedecek olmaktan endişelenme vardır (98-99). Bana kalırsa bu ikililik, bu farklı ruh hâlleri gerek Dostoyevski metinlerinde gerekse *Tehlikeli Oyunlar*'da farklı biçimlerle de olsa görülebilir (99). Dostoyevski'nin Batı Avrupa gezisinin kitaplaşmış hâli olan *Yaz İzlenimleri Üzerine Kış Notları* ve çeşitli zaman dilimlerinde yazmış olduğu mektuplar bu konuda önemli veriler sunuyor.

Yaz İzlenimleri Üzerine Kış Notları'nın birçok kısmında Dostoyevski hem Batı'ya dair özcü ve olumsuz yargılarda bulunur hem de Batı'dan ve Rusya'daki Batı hayranlarından öfkeyle bahseder (99). Batılının "yaradılışına" dair birçok yargıda bulunur ve birçok Rus değerinin "onlarda" olmadığından dem vurur (Dostoyevski 104). Bu konudaki yargılarında kompleksli, milliyetçi ve hatta yer yer zenofobik bir tutum sezilebilir (Kurt 99). Yolda gördüğü bir Alman'ın şöyle söylediğini hayal eder

örneğin: “Görüyor musun köprümüzü behey zavallı Rus! Bu köprünün yanında da, biz Almanların yanında da bir hiçsin sen, bir solucandan farksızısın... Çünkü, yok senin böyle bir köprün” (Dostoyevski 47). 1863'te yazdığı bir mektupta ise şöyle söyler: "Fransızları çok iğrenç kişiler buldum. Ayrıca şehir de benim için tam anlamıyla yabancıydı" (Dostoyevski 102). Bir başka mektupta: "Bu Almanlar ne dolandırıcı ne adi ve rezil kişiler" (Dostoyevski 119) der ve onların medeni olmadıklarını iddia eder. Kardeşine yazdığı mektupta ise asla Fransız bir öğretmeni evine sokmamasını tembihler: "Oysa bu Fransız kadını evine birtakım Fransız unsurları sokacak" (Dostoyevski 131). Avrupa'dan hissettiği rahatsızlığı belirtirken oranın içinde "Rusluğun" bulunmamasından da sıklıkla dem vurur.

“Bizim olan şeyleri daha değersiz görüyoruz. Hatta sevmiyoruz” (Dostoyevski 129) diyerek eleştirilerini kimi zaman da Batı'dan çok, Rusya'daki Batı hayranlarına ve Avrupa'da yaşayan Ruslara yöneltir (Kurt 99). Dostoyevski'nin bu eleştirisi yer yer ironik bir üsluba döner: “Biz öylesine güzeliz, öylesine uygarlaştık, öylesine Avrupalılaştık ki, yüzümüze bakınca sade Rus vatandaşının midesi bulanıyor! Artık hepten yabancı, başka ulustan sayıyor bizi” (Dostoyevski 67) der ve sarkastik bir şekilde ekler “ama ne dersiniz deyin, bir ilerlemedir bu”. Bu cümleyi sık sık tekrarlar ve bir yandan da Batı'ya angaje olmuş Rus aydınlarını eleştirir. *Budala*'da da bununla birlikte düşünülebilecek şöyle bir ifade vardır: “Çünkü Rus liberalleri Rus liberali değil, Rus olmayan liberallerdir” (Dostoyevski 429). Ona göre Rus aydınları milli benliklerini kaybetmişler ve yozlaşmışlardır. Sade Rus vatandaşına temas edemezler ve bu bir sorundur (Kurt 99). Romanın idealize edilen karakteri Prens Mişkin, Rus Edebiyatı'nı da iki üç isim dışında “Rus” bulmadığını belirtir (Dostoyevski 430). Keza mektuplarında da bunlara rastlanır: "Bu dış ülkelerde oturan mülk sahipleri nasıl da huysuz, kaba ve lânet kişiler olmuşlar" (Dostoyevski 114). Örneğin Turgenyev de bu bahsettiği isimlerden birisidir ve ondan da açıkça hoşlanmadığını belirtir. Onun milli duygulardan uzak oluşu, Batı değerleri tarafından "zehirlenmiş" olması, dinsiz oluşu Dostoyevski için bir problemdir (Kurt 99). Onu açık açık vatan haini olmakla da suçlar: "Memleketine hizmet edebilecek durumda olduğu hâlde, bir vatan haini gibi konuşup, Rusya'ya böylesine hakaret etmesine dayanamayıp çileden çıktım" (Dostoyevski 120). Keza ülkesinin gençlerini de "kökü dışarıda fikirlerin" peşine takılmakla eleştirir (Dostoyevski 145).

Bu Batı eleştirisinin gerek *Yaz İzlenimleri Üzerine Kış Notları* 'nda gerekse birçok başka metninde akılcılık eleştirisiyle birleştiği de görülür (Kurt 100). Ona göre Batı aynı zamanda “bilincin, kışkırtılarak planlı programlı yitirilişi”dir (Dostoyevski 90). Mektuplarında da buna rastlanır. 1854 yılında yazdığı bir mektupta şöyle söyler: "Her kim ki bana İsa'nın gerçeğin dışında olduğunu ve gerçeğin onu dışarı attığını ispatlarsa, o zaman ben gerçeğin yanında değil, İsa'nın yanında olmayı tercih ederim" (Dostoyevski 72). Budala'da hastalığın nasıl bir bilinç yarattığından bahsettiğini belirtmişim. Yine Budala'da Ruslar'ın yabancı hekimlere körü körüne inanmaları da eleştirilir (Dostoyevski 49). “Benmerkezci bir tutumla maddi çıkarların yerine getirilmesi” (Dostoyevski 476) olarak görür Batı medeniyetini. Bu Batı karşıtlığının akılcılık eleştirisi ile birleştiği asıl yer ise elbette ki *Yeraltından Notlar*'da görülür (Kurt 100). Yeraltı Adamı dış ağrısından zevk alır, tıbbı ağır eleştirilerde bulunur ve iki kere ikinin dört etmediğini iddia ederek akla meydan okur (100). Gürle'ye göre de, “Yeraltı Adamı, Aydınlanma Çağı'nın bütün ideallerinin -yani akılcılık, bilimsellik, hümanizm ya da toplumsal refah gibi iddiaların- yıkıldığı anı temsil eder. Yabancı kalma eğilimindeki her şeyi rasyonel olanın alanına getirip normalleştiren, evcilleştiren ve tanıdık kılmak isteyen Batı düşüncesinin bütününe meydan okur” (Gürle 208).

Burada bir farkı vurgulamak gerekiyor. Oğuz Atay Dostoyevski gibi Batı'dan nefret eden, milliyetçi fikirler taşıyan bir yazar değil (Kurt 100). *Tehlikeli Oyunlar*'da da böyle bir tavrın izine rastlanmıyor. Fakat Dostoyevski “Niçin Avrupalı olamadık hâlâ” (Dostoyevski 53) diye sorarken Çağlar Keyder'in ifadesiyle Oğuz Atay da “biz niçin onlar gibi olamıyoruz” (Keyder 34) diye sorar, benzerlik daha çok bu ortak sorudadır (Kurt 100).

Atay'ın *Tehlikeli Oyunlar*'ındaki Bilge karakteri Batı'nın ve Anglosakson kültürünün temsilcisi gibidir ve daha önce de belirttiğim gibi Hikmet'in ona beslediği sevgi/nefret duygularının arkasında da Batı gibi olma arzusu/korkusu vardır (Kurt 100). Fakat Bilge eleştirir, Oğuz Atay'ın günlüğündeki ifadesiyle Batılı gibi değerlendirir: “Sizler neden herkes gibi, bu ülkede yarım yamalak bir şeyler yapmaya çalışan insanlar gibisiniz? İşi neden sıkı tutmuyorsunuz?” (Atay 297). Bilge bir yandan da Batı aklını ve akılcılığını temsil eder. Fakat Hikmet Benol da Yeraltı Adamı gibi akılcılık karşıtıdır, öyle ki akılla alay eden bir şiir bile yazar. (Atay 416). Bilge ile kurduğu karşıtlıkta da bu bahsettiğim tepkinin etkisi görülüyor (Kurt 100).

Romanda Hikmet Benol, Türkiye'nin "gecikmiş" modernleşme macerasının farkında bir karakter (100). "Herkes çok hızlı hareket ediyordu. Yetişmeğe çalışmanın telaşından oluyor bütün bunlar" (Atay 133). Kendisi ve ülkesi öyle bir çocuk kalmıştır ki "büyüklerle" yetişmek zorlanmaktadırlar (Kurt 100). Sevgi ile ilişkisini şöyle anlatır örneğin: "Bazı şeyleri yaşamakta geç kalmıştık, zaman kazanmak zorundaydık. Telaştan, doğru dürüst sevişemedik" (Atay 396). Kişisel hikâyesiyle Türkiye'nin modernleşme macerasını benzer düşünür, benzer motifleri işler (Kurt 100-101). Gecikmişliğin farkındadır ve onu telafi etmek için de uğraşır. "1789'a bütün milletçe ihtiyacımız var, tarihte atlama olmaz; hepsi sıraya sahneye konulmalı" (Atay 338). Fakat bir yandan da aceleci olmak konusunda emin değildir: "Onlara o kadar söyledim, bırakın bu akıl dışı aceleciliği diye. Bu gidişle İngilizlere hiç benzeyemezsiniz, dedim insanlarımıza. Futbol maçlarındaki geçici başarılarımıza güvenmeyelim; göreceksiniz, zamanla gene onlar kazanacak" (Atay 447).

Romanda sık sık "bizim nasıl olduğumuz"a dair akıl yürütmeler ve bu akıl yürütmelerin sonunda Bilge ile yaşanan çatışmalar vardır, Türk ruhuna dair bu akıl yürütmeler bir yandan da bu kavramların altını oyan bir ironiyi de yanında taşır (Kurt 101). Hikmet'in Bilge'yi bir türlü sevmemesi ve bir türlü ondan kopamaması bu komplekslerle iç içe geçmiş nedenler barındırıyor (101). Gürbilek, "Kemalizmin Delisi Oğuz Atay" yazısında *Tehlikeli Oyunlar*'da Bilge'nin içsel ve sevecen bir imgeye dönüşmediğini ve alay konusu olduğunu belirtir (Gürbilek 38). Gürbilek'e göre Sevgi ise uzun hırkası ve terlikleriyle, sürekli uyuklamasıyla, heyecansızlığı ve öksüzlüğüyle, haksızlığa uğramışlığıyla Hikmet'in içeremediği bir hakikattir (Gürbilek 39) Bilge ile Sevgi arasında kurulan bu karşıtlık -keza isimlerinin anlamlarında da rastladığımız bir karşıtlık bu- bir yandan da "bizden" olan ile, "dışarıdan" olan, geçmişte kalan ile geçmişten kalanı sarsan yeni yaşam, hayatı anlama aracı olarak duygular ile akıl ve onun verileri arasında kurulan karşıtlık (Kurt 101). Hikmet'in Sevgi'yi acımayla karışık olarak sevmesi, Bilge'yi ise Gürbilek'in haklı olarak belirttiği gibi hayatıyla bir türlü bağdaştıramadığı bir imge -bu imge Batı ve Anglosakson değerlerinin bir imgesidir aslında- olarak sunması (Gürbilek 34), sonuç itibarıyla iki karakterle de gerçek ve sorunsuz bir ilişki kuramaması, bu iki karakterin temsil ettiği ve az önce saydığım değerler arasında gidip gelmesinden ve bir sonuca varamamasından ileri geliyor (Kurt 101). Hikmet Sevgi'ye acır ve ona merhamet

duyarken, Bilge'ye hem sevgi hem nefret besliyor. Hikmet'in Sevgi'ye duyduğu merhamet dolu sevgi yitip gitmekte olan, geçmişte kalana bir bakışken, Bilge'ye duyduğu sevgi/nefret aslında Batı değerlerine, bu değerlerle bağlantılı moderniteye, akla, rasyonaliteye, hesaplılığa, düzene duyduğu hayranlık ve nefretle iç içe geçmiş, kompleksli bir sevgi (101).

Türk ruhundaki bu karmaşık ve gelgitli hâller benliğin çoğullaşmasına ve trajik bilincin yaratılmasına da hizmet ediyor (101). Benliğin çoğullaşması derken neyi kastediyorum? Bakhtin, Dostoyevski'nin dünyasının çoğulcu, çok sesli, çok düzeyli ve çelişkili olduğunu belirtir (Bakhtin 75) ve bu yorum Dostoyevski metinleri değerlendirilirken büyük ölçüde geçerli kabul edilir. Bu çok sesli ve çelişkili durum bir yandan romandaki karakter dağılımında kendisini gösterir, *Karamazov Kardeşler* gibi (Kurt 101). Bir yandan da tek bir karakterin kendi içinde buna rastlanır. Örneğin, Dostoyevski'nin *Öteki* romanında baş karakterin benliğindeki kararsızlıklar, çelişkiler ve bölünmeler fiziksel bir bölünmeye de sebep olur, Bay Golyadkin'in fiziksel bir ikizi olur (101). Romanda ara ara Golyadkin ikiziyle karşılaşır ve anlatılanın, gerçek olanın Bay Golyadkin mi ikizi mi olduğu tam olarak anlaşılabilir (101-102). Kahramanın romanın başlarındaki kararsızlık ve tedirginliği bu bölünmeye sebep olmuştur (102). Roman Golyadkin ile ona rahat vermeyen ikizinin hikâyesini anlatır. Bu ikizin gerçekten bir fiziksel varlık mı olduğu yoksa bunların tümünün Golyadkin'in hayali mi olduğu da romanda anlaşılır. Kendisi dahi bunu anlayamaz: "Sanki hayal gördüm ya da başka bir şey oldu, yoksa gerçekte olabilecek şey değildi bu. Yoksa oraya giden ben miydim... ve orada kendimi başka biri sandım..." (Dostoyevski 101). Yer yer fantastik unsurlar içeren bu romanda benliğin fiziksel bir görünüm olarak ortaya çıkmasıyla Golyadkin'in çelişkilerinin ve kararsızlıklarının örtüşmesi, bu şüpheyi her zaman yaratır (Kurt 102). Golyadkin'in karşısında oturan ikizinin anlatıcı tarafından onun korkusu, utancı olarak tanımlanması da bunu tekrar gösterir.

Oğuz Atay, Dostoyevski'deki bu "ikiz"e bölünme hâlini daha da ileri götürür, Hikmet Benol romanda beşe bölünür: "İki Hikmet, iki Hikmet. Masanın içinde döndü havaya kalktı, düştü. Uyandı. İki Hikmet çok iyi bir buluş diye düşündü" (Atay 310-311). Daha sonra iki beşe de çıkar. İyi bir buluştur çünkü her Hikmet farklı işleri icra eder, her Hikmet, Hikmet Benol'un başka bir benliğini temsil eder. Kendi içinde bir türlü yaratamadığı bütünlüğün huzursuzluğunu böylece sona erdirir (Kurt 102). Hikmet'in

roman boyunca görülen kafasının içinde birbirinden farklı ruh hâlleri, çelişkili sesler bir anda bu Hikmetleri oluşturmuştur (102).

Trajedilerde trajik koro ve kahraman, bir nevi toplum ile birey arasında bir çatışma olduğundan bahsetmiştim (102). Trajik kahramanda parçalanmış bir bilinç, bölünmüş bir kişilik olduğunu da söylemiştim. Hikmet Benol'un da toplumla çatışma yaşadığını bu bölümde sıklıkla örneklerle gösterdim. Diğer yandan, bu bölümde görüldüğü gibi karakterin kendi içinde de parçalanmış bir bilinç, bölünmüş bir kişilik vardır. Bu anlamda, tıpkı Dostoyevski karakterleri gibi Hikmet Benol da trajik bir bilince sahiptir ve bu bilinç parçalanmıştır, trajik kahraman gibi çoğul bir benliğe sahiptir (102).

Elbette bu bölünme, modernleşme düzleminde okunmaya da oldukça elverişlidir (102). Kendini nerede tanımlayacağını artık bilemeyen, nereye ait olduğunu kavrayamayan, evini bulamayan, babasını kaybetmiş, Batı'ya bir yandan arzu duyup ona benzemek isterken bir yandan da ondan ve ona benzemekten korkan bir ruh hâline benzer bir bilinçtir bu ve doğal olarak parçalanmaya, çoğullaşmaya mahkumdur, belki de varlığını devam ettirmesinin tek yolu bu benlik çoğullaşmasından geçer (102). Her iki yazarda da bu trajik bilince zemin hazırlayan unsurları ve malzemeleri, toplumlarının modernleşme maceralarındaki krizlerde bulmak mümkün gibi duruyor (102).

Dostoyevski'nin yaşadığı zaman dilimi Batıcılar ve Nihilistler ile Slavcıların en şiddetli savaşlarını verdiği, kamuoyunu bu tip tartışmaların belirlediği yıllardı (102). Rusya kamuoyunda Avrupa'ya, Avrupa ile ilişkilere, Avrupalılaşmaya dair tartışmalar Dostoyevski'nin yaşadığı dönemde oldukça yoğun ve Dostoyevski de bu tartışmalarla yakından ilgileniyordu. Dostoyevski'nin temel endişesi "Rusluğun" bu süreçten zarar göreceğiydi çünkü "Rus ruhu" nun bununla bazı temel uyumsuzluklar barındırdığını düşünüyordu (102-103). Bunda Rus Ortodoksluğunu Avrupa'nın dinsel yapısıyla uyumsuz görmesinin de etkisi vardır.

Elbette Dostoyevski, her ne kadar son kertede Slavcı olsa da bu tartışmalarda çeşitli zaman dilimlerinde farklı pozisyonlar belirlemiştir (103). Dostoyevski'nin dengeden uzak karakteri ve boğuştuğu psikolojik rahatsızlıklar da şüphesiz ki bu çelişkili hâllerini besliyordu. Bunlardan dolayı Dostoyevski'nin edebi metinleri Oğuz Atay gibi

kendini hiçleyen bir potansiyele sahip olmasa, ironi barındırmasa da çoğu zaman belli bir ideolojik öneriyi dayatmaktan çok onun kişiliğinin, sabit olmayan fikirlerinin ve o dönemki Rusya'da parçalara ayrılmış kamuoyunun kakofonisini yansıtıyordu (103). Tabii ki modernleşmenin kendisi de bu çelişkileri aynı anda içeren, buna kaynaklık olabilecek krizler doğuran bir fenomen. Bundan dolayı modernleşme deneyimini bir trajedi metni olarak okumak, modernleşme deneyimini konu alan birçok edebi metni de modern trajediler olarak düşünmek oldukça yararlı oluyor (103).

Bu noktada elbette, büyük zamansal farka rağmen her iki yazarın neden ortaklaştığı, Atay'ın neden Dostoyevski ile arasında bir ruh yakınlığı hissettiği sorusu akla geliyor. Dostoyevski dönemi Rusya'sındaki tartışmaların paralelini Türkiye'de bulmaya kalkarsak ilk tercihimiz Oğuz Atay'ın kitaplarını yazdığı 1970'ler olmaz şüphesiz (103). Tanzimat Dönemi bu tartışmaların daha fazla olduğu yıllardır, bilindiği gibi bu dönemdeki birçok yazar Batılılaşma ve buna bağlı krizleri ele almıştır. Her ne kadar bu tartışmalar bu kadar yoğun olsa da bu dönemdeki romanların Dostoyevski yazınından ve dolaylı olarak da bahsettiğim trajedi unsurlarından oldukça uzak nitelikler taşıdığını söylemek yanlış olmaz ve belki Tanzimat romanının temel sorunu da budur. Bundan dolayı Oğuz Atay bir yandan romanlarında Dostoyevski'yle bağ kurarak kullandığı motifleri kendi estetik eğilimlerine göre dönüştürür ve ona ironi katarken bir yandan da kendisiyle yer yer benzer konuları ele almış Tanzimat romanına veya Tanpınar'a da aynı konuların nasıl daha farklı bir şekilde ele alınabileceğini göstermiş oluyor (103). Bir yandan Batılılaşma projesiyle ilgili krizleri ve "gecikmişliğimizi" romanında ele alırken, bir yandan da Dostoyevski ile kendisi arasındaki büyük zamansal farkı, bu gecikmişliğin bilincinde olarak ve ironisini yaparak kapatıyor (103). Gürbilek de Oğuz Atay ile Tanpınar arasındaki farkı Atay'ın gecikmişliğin farkında olmasında ve onu edebi malzemeye dönüştürmesinde bulur, Atay'daki "ironik olgunluk"u tespit eder. (Gürbilek 86). Bana kalırsa Tanpınar da bu gecikmişliğin farkındaydı fakat bu gecikmişlikle barışık değildi ve onu kapatmak, bu kompleksten kurtulmak Tanpınar'ın tek amacıydı. Atay, bu gecikmişliği kapatmaktansa onu kapatırken edebi malzemeye dönüştürmeyi ve onun ironisini yapmayı daha fazla önemsiyor. Bu ironi ne Dostoyevski'de ne de Tanpınar'da içinde doğdukları edebi ortamın da gereği olarak bulunabilir bir özellik değil.

Diğer yandan, Türkiye'nin kendine has koşullarının 1970'lerde dahi bu modernleşme tartışmalarını geçerli kıldığı söylenebilir (103). Her ne kadar Cumhuriyet ile birlikte siyasi olarak belli bir kopuş çabasından söz edilebilirse de Cumhuriyet öncesinin tartışmaları ve edebi motifleri dönüşerek, yolda kendine yeni konular ve biçimler ekleyerek devam etmiştir (103-104). Keza Oğuz Atay da bunu günlüğünde belirtiyor: "Yani kişilerin yok olmasıyla ya da toplulukların dağılmasıyla onların ruhu kaybolmaz, bir bayrak yarışı gibi düşünceler ve duyarlıklar kuşaktan kuşağa geçirilir: Bir çeşit kollektif bilinçaltıdır bu" (Atay 238).

Türkiye'de 60'lı ve 70'li yılların siyasi ortamını, solun Amerikan ve buna bağlı olarak Batı karşıtlığıyla kimi zaman buluşmasını, 12 Mart Muhtırası'nın hâlâ ulaşılamayan bir "çağdaş uygarlık seviyesi"nden söz etmesini bu konuda düşünebiliriz (Kurt 104). Türkiye'nin siyasi ortamı ve Batı ile kurduğu karmaşık ilişkiler Batılılaşmaya dair tartışmaların her dönemde geçerliliğini korumasına yol açmıştır. Bu siyasi olayların doğrudan Oğuz Atay'ın yazınına belirlediğini elbette iddia etmiyorum fakat Oğuz Atay'ın bu konuları ele almasında bu toplumsal ruh hâlinin de etkili olmuş olabileceğini söylüyorum (104). Batı ile olan ilişki ve modernleşme tartışmaları Türkçe edebiyatın her zaman en önemli belirleyicilerinden olmuş gibi duruyor. Böylelikle Oğuz Atay daha önce belki Tanzimat Dönemi'nde konusu ilk kez açılmış, henüz kapatılmamış, ona gelene kadar daha da karmaşıklaşmış bir meseleyi ele alıyordu denilebilir ve bu konu bugün bile hâlâ kapanabilmiş değil (104).

Yazıda da örneklerini gösterdiğim gibi Batı dışı modernleşme pratiklerinin barındırdıkları, birer trajedi metni olarak okunmaya elverişli ve öyle görülüyor ki bu ülkelerin edebiyatlarındaki metinler de trajediye dair unsurları barındırıyor (104). Oğuz Atay bu fırsatı değerlendirip modern bir trajedi yaratıyor. Gerek Dostoyevski'nin metinleri, örneğin bu yazıda sıklıkla ele aldığım *Budala* için gerekse de Oğuz Atay'ın metinleri, örneğin *Tehlikeli Oyunlar* için modern trajediler denilebilir (104-105). Oğuz Atay ile Dostoyevski arasındaki ortaklığın temel sebebi de aralarındaki zamansal farka rağmen bununla ilgili gibi duruyor (105).

Söylediğim gibi Tanpınar Türkçe edebiyata dair bir gediği kapatmaya çalışırken Oğuz Atay gedikleri bir yandan kapatıyor, bir yandan da bu gedikleri edebi malzemeye dönüştürüp onların ironisini yapıyor. Bu da gecikmişlikle/gediklerle artık barışılmış,

gecikmişliği/gedikleri kabul eden, onu çözüme kavuşturmaya çalışmayan, onu kompleks hâline getirmeyen, onu “Türkiye’nin ruhu”nun ve Türkçe edebiyatın bir parçası olarak gören bir tavır. Tam da bundan dolayı Oğuz Atay Dostoyevski ile kurduğu metinlerarası ilişkiyi ilan eden, bu ilişkiyi apaçık duyuran, onu gizlemeyen bir tutuma da sahip. Tüm bunlardan dolayı Atay’ın Dostoyevski ile kurduğu metinlerarası ilişki de daha derinlikli. Atay, Dostoyevski’den belli parçaları Türkçe edebiyata taşımayı amaçlamıyor. Dostoyevski romanlarının ruhunu Türkiye’nin ruhunda yeniden keşfedip, bu romanlardaki bireysel ve ulusal trajedileri ironik bir mesafeyle Türkçe edebiyatta yeniden üretmeyi hedefe koymuş gibi duruyor. Orhan Pamuk’un Dostoyevski ile kurduğu ilişkide bu da yer yer değişecek.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: DOSTOYEVSKİ POSTMODERN EDEBİYATLA TANIŞIYOR: *KAR VE KIRMIZI SAÇLI KADIN*

“Bana göre bu bin yılın kitabı Dostoyevski’nin *Karamazov Kardeşler*’idir” (216) diyor Pamuk, *Öteki Renkler*’de. Keza *Cinler*’den de övgüyle bahseder, *Saf ve Düşünceli Romancı*’da onun gelmiş geçmiş en büyük siyasi roman olduğunu dile getirir (106). Bu iki romanın yanısıra Orhan Pamuk bir dönem İletişim Yayınları’nın dünya klasikleri için önsöz kaleme almıştır ve önsöz yazdığı kitaplar arasında Dostoyevski kitapları da bulunur.

Saf ve Düşünceli Romancı’da Dostoyevski’de karakterin öneminden söz eder. Pamuk’a göre Dostoyevski romanlarının karakterleri çok güçlüdür, belirleyicidir ve romanlara damgasını vurur (50). Bu bakımdan Pamuk kendisini Dostoyevski’ye çok da yakın görmez. Pamuk’un kendisini Dostoyevski’ye yakın görmediği bir başka konu ise Dostoyevski’nin “kelimesel”liğidir. Peki “kelimesel” ne anlama geliyor? Pamuk’un şu sözlerine bakmakta fayda var:

Ama Dostoyevski’nin bize verdiği bu bilgi ya da bilgelik görsel değil, sözel ya da –kelime uygunsa “kelimesel”dir. Roman ve insan anlayışı olarak, Tolstoy da bazan, aynı cinsten olmasa da aynı sarsıcılıkta derinliklere ulaşır ve bu iki yazar, aynı dönemde ve kültürle yazdıkları için hep karşılaştırılır. Ama Tolstoy’un verdiği bilginin büyük bir kısmı görseldir (69). (...)

Dostoyevski’nin en etkileyici sahnesinden aklımızda pek az eşya, çok az görüntü ya da manzara kalır. Tolstoy’un dünyası incelikle, duyarlılıkla örülmüş eşyalarla kaynaşırken, Dostoyevski’nin odaları sanki bomboştur. (...) Bazı yazarlar “kelimesel”, bazı yazarlar “görsel”dir. (70).

Elbette bu tanımlama ve ayırım Pamuk tarafından biraz kabaca yapılırsa da bir yanıyla haklılık içeriyor. Dostoyevski’de geniş betimlemeler, tasvirler, sinemasal bir aktarım, görselliğe önem veren bir tavır yoktur. Bunun yerine uzun tiradlar, diyaloglar; ateşli ve yoğun felsefi, dini, düşünsel, siyasi tartışmalar; hezeyan, pişmanlık, çelişki dolu iç konuşmalar vardır. Bu bakımdan, sürekli kıyaslanan Tolstoy ve Dostoyevski arasındaki karşıtlık da genellikle gücünü bundan alır.

Pamuk kendini bu karşıtlıkta “kelimesel” değil “görsel” bulur: “Ama ben hep okurun görsel hayal gücüne seslenen bir yazar oldum ve roman sanatının –Dostoyevski’nin sarsıcı karşı örneğine rağmen- görsellikle çalıştığına inandım” (141).¹⁷

Biçimsel olarak Pamuk kendini Dostoyevski’den ziyade Tolstoy’a yakın hissediyor. İçerikte de yine Dostoyevski ve Pamuk arasında belli uzaklıklar vardır. Örneğin bu bölümde daha çok anacağım iki Dostoyevski kitabından biri olan *Cinler* hakkında *Saf ve Düşünceli Romancı*’da şöyle söyler Pamuk:

...Dostoyevski’nin gelmiş geçmiş en büyük siyasi roman olan *Cinler*’i siyasi düşmanlarına, Rus Batılılaşmacılarına ve liberallerine saldırmak için, bir çeşit propaganda kitabı gibi düşünüp yazdığı ama bizim bu romanı bugün yalnızca insani derinliğinden haz alarak okuduğumuz hatırlanabilir. Romanların yazıldığı bağlam (ya da nerede, hangi kuyrukta okunduğu) değil, yalnızca metinlerinin bize söylediği şey önemlidir, denebilir (106-107).

Görüldüğü gibi Pamuk Dostoyevski’nin *Cinler*’inin bağlamını metinden ayıran bir okuma önerir. Dostoyevski’nin *Cinler*’i yazma motivasyonunu, yazarın metni oluştururkenkini niyetini metnin anlamından ayırır. Hatırlanabileceği gibi Barthes metnin anlamının ve metne getirilen yorumların sonsuzluğundan söz ediyordu. Yazar belli bir zamanda belli bir toplumda bir metin üretebilir fakat bu metin bir kez üretildikten sonra onun ortaya çıktığı sıradaki bağlamı ve yazarın niyeti önemsizleşir. Metnin anlamı ve yorumlanması bundan bağımsızdır, dinamiktir, değişime açıktır. Pamuk’un tavrı da buna yakın. Dostoyevski’nin milliyetçi olması veya *Cinler*’i belli bir görüşün propagandasını yapmak için yazmış olması önemli değildir. Önemli olan bugünün okurunun *Cinler*’den ne anladığıdır, önemli olan okurun ve bir yazar olarak Pamuk’un *Cinler*’de ne gördüğü, onu nasıl “anladığı” ve “okuduğu”dur.

Bu sırada Orhan Pamuk’un postmodern edebiyat içerisinde konumlandırıldığını hatırlamak da faydalı olacak. Postmodern edebiyatta üstkurmaca, pastiş, parodi ve metinlerarasılık büyük önem taşır. Bu edebiyatta metinlerarasılık hiçbir metnin/söylemin/yazarın orijinal olamayacağı, her metnin kendinden önceki

¹⁷ Bu görsellik-kelimesellik/kitabılık tartışmasına medyalararasılık kısmında daha detaylı değineceğim.

metinlerden izler taşıyacağı düşüncesinden hareket eder. Metinlerarasılık tartışmamda hatırlanabileceği gibi bu kavram üzerine düşünen neredeyse tüm isimler de yine bir metnin orijinal olamayacağı, kendinden önceki sonsuz metinler ağından izler taşıyacağı fikrinden hareket ediyordu. Bundan dolayı Orhan Pamuk'un da tüm metinleri farklı metinlere referanslarla, farklı edebi metinlerin yeniden yazımlarıyla doludur. Bu anlamda Dostoyevski, Orhan Pamuk'un ilişki kurduğu yazarlardan yalnızca biri.

“Peki Pamuk neden Dostoyevski ile metinlerarası ilişki kuruyor” sorusu elbette önemli. İlk olarak Pamuk'un Dostoyevski romanlarındaki uzlaşmazlığı sevdiği söylenebilir. *Öteki Renkler*'de şöyle söyler: “Dostoyevski kahramanlarını uzlaştırmaz, onların akıl karışıklığını kendi romanlarının karışıklığıyla birleştirerek çözümsüz bırakır. Kitaplarını canlı kılan şey de bu ruhsal ve biçimsel karışıklıktır belki” (66). Bu alıntının devamında Pamuk Dostoyevski'nin “çok görmüş baba yazar” tavrında olmadığını söyler. Kısacası Pamuk'un Dostoyevski'nin edebiyatında sevdiği unsurlardan bir tanesi onun belli bir söylemi dayatmayan, karışıklık ve kararsızlık içeren anlatısıdır. Bu kararsızlık ve karışıklık hem biçimsel olarak hem de ruhsal düzlemde Dostoyevski'nin romanlarına içkindir. Keza *Beyaz Geceler*'e yazdığı önsözde de Dostoyevski kahramanları için şöyle söyler Pamuk: “Bir şeye inanan, sonra aynı güçle tam tersine inanan tipik Dostoyevski kahramanları” (5). Pamuk'un romanlarının da buna yakın olduğu söylenebilir. Bu romanlarda net bir ideoloji, dayatılan tek bir söylem yoktur. Karakterlerin pozisyonları sabit değildir. Hepsinin “kafasında bir tuhaflık” vardır.

Pamuk'un Dostoyevski'de gördüğü/özdeşleştiği ikinci nokta da Dostoyevski'nin Avrupa/Batı/Batılılaşma ile kurduğu ilişki gibi gözüküyor. *Öteki Renkler*'de Dostoyevski'nin gazete yazılarından söz eder ve onun Avrupa'ya dönük ilginin saplantı hâlini alışıma yaptığı vurgulara değinir (328). Dostoyevski'deki bir yandan Avrupa'ya olan yoğun özlem bir yandan da bu özlemde duyulan utancı ele alır. Şöyle söyler Pamuk: “Avrupa'ya dönük ilginin bu tür bir saplantı halini alması, Avrupa'nın sınırlarında yaşayan pek çok aydın için yüzyıllardır yerleşmiş bir gelenek” (328). Pamuk şüphe yok ki kendini de bu aydınlardan sayar ve Dostoyevski'nin Avrupa'ya saplantılı, birden fazla çelişik duyguyu aynı anda içeren bakışıyla kendi bakışı arasında

özdeşlik kurar. Aynı kitapta yine Dostoyevski'den bahsettiği bir kısımda Avrupa hakkındaki fikirlerinden şöyle söz eder:

İnsanın hayranlık duymasında bir çelişki yoktur belki; ama bu iki ruh hali, küçümseme ve hayranlık arasında kuvvetli bir ilişki vardır. Benim baktığım pencereden Avrupa fikri, bu ilişkinin gölgeleri içinde gözükür. Güneşli, aydınlık, tumturaklı bir yüksek fikir değildir benim Avrupa hayalim. Avrupa hayali benim için nefret ile sevgi, özlem ile aşağılanma arasında bir gerilim, bir şiddet demektir (347).

Pamuk kendini Dostoyevski'nin Avrupa'ya milliyetçi bakışından ayırır ama onun milliyetçi bakışının ardında yer alan hayranlığı, imrenmeyi de görür. Dostoyevski'nin Batıya bu ikircikli tutumunu kendi de benimser. Avrupa'ya dair birbirleriyle çelişen, tutarsızlık yaratan farklı duyguları o da Dostoyevski gibi aynı anda besler ve bundan romanlarında da estetik düzeyde beslenir. Pamuk'un Dostoyevski'de beğendiği noktalardan ilkinin karışıklık ve kararsızlık olduğunu söylemişim. Aslında ikinci nokta olan Avrupa ile kurulan ilişkide de bu karışıklık ve kararsızlık mevcut ve kendisini tıpkı Dostoyevski gibi "Avrupa'nın sınırında yaşayan bir aydın" olarak gören Pamuk bu karışıklık ve kararsızlığı benimsiyor ve bundan edebiyatında yararlanıyor.

Aynı konular üzerinde *Yeraltından Notlar*'a yazdığı önsözde de durur Pamuk. "Bugün ikinci okumamda, benim için asıl konunun ve kitaba enerjisini veren asıl şeyin ne olduğunu daha rahat söyleyebilirim artık: Avrupalı olamama kıskançlığı, öfkesi ve gururdur bu" (6). İlk okumasında Yeraltı Adamı'nın krizini daha çok felsefi ve bireysel bir kriz yorumlarken metni ikinci okuyuşunda temel sorunun Doğu-Batı ve "Avrupalı olmak" fikrinde olduğunu fark ettiğini söyler Pamuk. Pamuk'a göre Dostoyevski "öfkelenildiği Batıcı liberallerin, materyalistlerin düşüncelerini "haklı" da buluyordu" (9). Yeraltı Adamı'nın Batı karşıtı olmaktan ziyade daha çok Avrupa düşüncesinin kendi ülkesinde kullanılış şekline isyan ettiğini belirtir Pamuk. Yeraltı Adamı'nın çelişkili, kimi zaman kendi çıkarının aksine davranan, rasyonel olmamayı tercih eden ve rasyonelliği eleştiren tavrı bilinir. Pamuk bunu da yine aynı krizle yorumlamayı tercih eder: "Batılılaşma Rusya'nın çıkarıdır, ama gene de ona karşı çıkmak istiyorum diye okunabilir bu" (11) der. Yeraltı Adamı kendi çıkarının aksine

davranır, acı çekmekten hoşlanır ve kendinden beklenenin tersini yapar. Pamuk’a göre Yeraltı Adamı’ndan beklenen ise Avrupa akılcılığı, egoistçe çıkarıcılıktır (12). Son olarak Pamuk bu önsözde Dostoyevski’nin “Avrupalı olmak ile Avrupa’ya karşı çıkmak arasında hissettiği kahredici gerginlik”e değinir. (13) Şüphesiz ki Pamuk’un tüm bu krizlere değinmesi ve *Yeraltından Notlar*’ın felsefi/bireysel bir okumasındansa toplumsal ve özellikle de Doğu-Batı meselesini merkeze alan okuması tesadüf değil. Neden?

“Pamuk’un tüm romanları Doğu-Batı meselesi ile ilgilidir” ifadesi yanlış olmaz. Pamuk’un Dostoyevski’yi okuma biçimi de şüphesiz edebiyatında odağına aldığı bu meseleye göre şekilleniyor. Dostoyevski’yi kendisi gibi Avrupa’nın kıyısında bir aydın olarak görüyor. Avrupalı olmak, Doğu-Batı arasında kalmak, bir yandan Avrupa’ya benzemek istemek bir yandan da ona benzemekten korkmak, Batılılaşırken kendi kimliğinden/benliğinden kopmaktan endişe etmek, Batıya hem arzu beslemek hem de ona öfke duymak, köklü ve büyük ulusal tarihi Batılılaşma içerisinde nereye koyacağını bilememek gibi konuları radarına alan Pamuk, bu konuları Dostoyevski’de de farklı şekillerde de olsa görebildiği için onun metinlerinden faydalanmış gibi gözüküyor. Kendisi ile Dostoyevski, Türkiye ile Rusya arasında gördüğü benzerlik onu bu metinlerarası ilişkiye sevk etmiş gibi. Elbette bunlara rağmen Pamuk’u Dostoyevski’den ayıran çok fazla unsur var. Aralarındaki çağ ve toplum farkını bir kenara bırakır ve her ikisinin de aynı meseleyi ele aldıkları yerlere bakarsak bile bu meseleleri ele alma niyetleri ve biçimlerinin farklılaştığı görülüyor. Hatırlanabileceği gibi Pamuk Dostoyevski’nin metinlerini ne niyetle yazdığının önemli olmadığını, metnin bağlamından bağımsız düşünülebileceğini, metnin anlamını okurun belirlediğini söylüyordu. Bana kalırsa Pamuk da postmodern bir yazar olarak Dostoyevski ile metinlerarası ilişki kurarken ondan almak istediklerini alıyor; kendi edebiyat tarzına, kendi romanlarının ideolojisine göre onu uyarlıyor.

Bunu daha iyi görebilmek için elbette Pamuk’un romanlarına yakından bakmak gerekiyor. Pamuk’taki Dostoyevskiye ruhun en fazla görüldüğü romanlar olan *Kar* ve *Kırmızı Saçlı Kadın*’ı ele almak onun Dostoyevski ile kurduğu ilişkinin ve Dostoyevski’yi nasıl dönüştürdüğünün anlaşılmasına yarayacak.

A. Dostoyevski’nin Korkutucu *Cinler*’i Karsta

Belirttiğim gibi Orhan Pamuk *Cinler*'in gelmiş geçmiş en iyi siyasi roman olduğunu söylüyordu. Bunun yanısıra *Cinler* hakkında yazdığı önsözde “insanoğlunun yazabildiği en sarsıcı yedi-sekiz romandan biri” (9) gibi bir ifadesi de vardır. Yazdıklarına göre bu romandan duygusal anlamda çok fazla etkilenmiştir, belki de Dostoyevski'den en fazla sevdiği roman *Cinler*'dir. Bu derece etkilenişinin sebebini ise kitabın insan ruhu ve şahsiyeti hakkında içerdiği sarsıcı bilgilerle açıklar Pamuk (9). Peki sarsıcı olan nedir *Cinler*'de? Bunu açıklamak için şöyle söylüyor:

Sarsıcı olan şey; insanın iktidar isteğinin ve affetme gücünün, kendini ve başkalarını kandırma yeteneğinin ve bir inanç bulma azminin, sevmenin ve nefretin, en kutsal olana ilgiyle en bayağı olana düşkünlüğün boyutlarının genişliğini görmek, bu özelliklerin aslında hep yan yana bulunduğunu kavramak ve bütün bu duygu ve ruh durumlarını kitabın ölüm, siyaset ve aldatmacanın şiddetiyle yüklü olay örgüsüyle birlikte yaşamaktı (9).

Esasında bu alıntıda Pamuk'un yine kafa karışıklığı ve kararsızlığa, birbiriyle çelişir duygu ve durumların yan yana bulunuşuna, Dostoyevski'deki tek bir söylemi/ideolojiyi dayatmayan çoğul anlatıya olan hayranlığı görülür. Bunların yanında Pamuk'un *Cinler*'den bu kadar çok etkilenişinin bir sebebi daha var. O da *Cinler*'de tasvir edilen politik iklimin Türkiye'yle olan benzerliği.

Bilindiği gibi Dostoyevski'nin *Cinler*'i yazmasındaki temel motivasyon anarşistlere, nihilistlere, yıkıcılara, devrimcilere, Batıcılara, dinsizlere duyduğu öfkeydi. Bundan dolayı *Cinler* bu grupların iç dünyalarını eleştirel ve alaycı bir bakışla ele alan bir roman. Pamuk bu grupları Türkiye'deki sol/devrimci gruplara benzetir ve benzer politik iklimin Türkiye'de de belli dönemlerde vücut bulduğunu söyler. Hatta Dostoyevski'nin *Cinler*'i yazarkenki ilham kaynaklarından olan Neçayev'in Türk muadilinden bahseder ve *Cinler*'de muhbir olduğu düşünülen Şatov'un nihilist grup tarafından örgüt içi infazına benzer bir sahnenin Boğaziçi Üniversitesi'nde devrimci bir grup içerisinde de yaşandığını hatırlatır. “O zamanlar bu roman hakkında niye konuşulmuyor diye sık sık düşündüğümü hatırlıyorum. Bizim kültürel iklimimiz hakkında bu kadar çok şey söyleyen bu kitap hakkında solcu çevrelerdeki sessizlik, bana sanki bu kitabın korkutucu bir sır fısıldadığı izlenimini veriyordu” (11). Önsözde son olarak şöyle söyler Pamuk: “Ben *Cinler*'i Avrupa'nın kenarlarında, merkezden

uzak, Batı hayalleri ve Allah'ın varlığı-yokluğu bunalımları içerisinde yaşayan radikal aydınların saklamak istedikleri utanç verici sırlarını haykıran bir kitap olarak gördüm hep” (12).

Kar Dostoyevski'nin *Cinler*'i ile kuvvetli metinlerarası ilişkiler içeren bir roman. Pamuk her fırsatta *Kar*'ın tek politik romanı olduğunu dile getirir. Tüm kitapları yer yer politik unsurlar içerse de *Kar* bir tür olarak politik romandır, merkezinde politika bulunmaktadır, politika hikâyenin temel belirleyicisidir. Pamuk'un politik roman yazmak niyetiyle kaleme aldığı *Kar*'ın, “gelmiş geçmiş en iyi siyasi roman” olarak gördüğü *Cinler* ile metinlerarası ilişki kurması aslında oldukça anlaşılır.

İlk olarak her iki romanın kurgusunun birbirini andırdığı söylenebilir. *Ecinniler'in Gölgesinde* kitabında buna Yeşim Dinçer de değinmiştir (148). *Cinler*, Stavrogin ve Verhovenski'nin İsviçre'den –yani Batı'dan- doğdukları taşra kentine gelmeleriyle başlar. *Kar* da baş karakterler Sunay Zaim ve Ka'nın küçük taşra kenti Kars'a –Ka Batıdan, Frankfurt'tan gelmektedir- gelmeleriyle başlar. Her iki romanda da olaylar dizisi baş karakterlerin bir yolculuk sonucu Avrupa'dan taşra kentine varışıyla tetiklenir. Diğer yandan Stavrogin'in intiharı ve Verhovenski'nin kentten ayrılışı *Cinler*'in sonuyken, Sunay Zaim'in intiharı/kendini öldürtüşü ve Ka'nın Kars'tan ayrılışı ve Frankfurt'ta cinayete kurban gidişi *Kar*'ın sonudur. Bu anlamda bu iki romanın sonu da birbirine benzer. Yine Dinçer'in dile getirdiği gibi bahsettiğim başlangıç ve son arasında her iki romanda da ölümler, kayıplar, intiharlar ve felaketler yaşanır.

İki roman arasında bahsettiğim yapının ötesinde güçlü tematik benzerlikler de mevcut. Her iki romanın da farklı şekillerde de olsa Batılılaşma ve Batılılaşmanın toplumlar üzerindeki etkilerini işlediği söylenebilir. *Cinler*'de bu nihilist gruplar aracılığıyla. *Cinler*'deki illegal nihilist grup Avrupa etkisindedir ve Rusya'nın geleneklerine ve dine karşı yıkıcı bir karşı çıkış içerisindedir. Dostoyevski romanda sık sık muhafazakar/milliyetçi düşünceyle nihilist/devrimci düşünceyi karşı karşıya getirir ve tartışır. Nihilistlerin karanlık dünyasından örnekler sunar, yarattıkları rezaletleri, kendi içlerindeki şiddet eylemlerini aktarır. Bu nihilist grup Batı etkisinde olduğu için bu grup aracılığıyla Batıdan gelen ve Rusya'ya taşınan fikirlerin içerdiği sorunlar, Batı ile Rusya arasındaki kültürel, tarihi, dinsel uyumsuzluklar gözler önüne serilmiş olur.

Aynı zamanda romanda Batının dinsizlikle, anarşizmle, yıkıcılıkla, devrimcilikle, Rus kültürüne yozlaştırıcı etkide bulunma tehlikesiyle özdeşleştirildiği de söylenebilir.

Kar'da da sürekli olarak benzer bir tartışma vardır. Şair Ka romanda Batılı bir aydın olarak görülür. Sunay Zaim de Batıcı, despot, jakoben bir aydın görünümündedir. *Kar*'da Batının iki yüzü vardır, birisi Şair Ka aracılığıyla liberal, daha demokrat bir Batılı tipken öteki ise Sunay Zaim aracılığıyla şiddet yanlısı, devrimci, üstenci Batılı tiptir. *Cinler*'de nasıl nihilistlerle muhafazakarların görüşleri karşı karşıya getiriliyorsa *Kar*'da da bu Batılı karakterlerle imam hatipli öğrenciler ve siyasal islamcılarının görüşleri romanda sık sık karşı karşıya getirilir ve tartışmalar yine Batılılaşma, Batının toplumda nasıl bir yerinin olması gerektiği hakkındadır. Öte yandan despot Batılı aydın Sunay Zaim aracılığıyla da Batılılaşmanın ne şekilde gerçekleşeceği de tartışılır ve bir yanıyla da Cumhuriyetin kurucu ekibinin ve o dönemden beri devam eden/sık sık darbeler yapan askeri gücün jakoben/"halka rağmen halk için"ci yöntemleri de sorgulanmış olur.

Hatırlanabileceği gibi Genette epigrafları da metinlerarasılığa dahil ediyor ve onları yan metinsellik türü olarak yorumluyordu. Bu noktada *Kar*'ın epigraflarından Dostoyevski'ye ait olana dikkat çekilebilir: "Yok edin halkı, kırın, susturun onları. Çünkü Avrupa aydınlanması halktan çok da önemlidir" (5). Dostoyevski'nin bu ironik cümlesi aydınlanmacı zihniyetin bir eleştirisidir. Halkı yok sayarak, halka rağmen hareket ederek, şiddetle ve baskıyla, yukarıdan gelen Batılılaşmanın doğru olup olmadığını sorar Dostoyevski. *Cinler*'de de bu tarz diyaloglar mevcuttur: "Son zamanlarda ortaya çıkan, iyi, kesin amaca ulaşmak için her şeyin yakılıp yıkılması görüşünü savunanlardandırılar. Avrupa'ya sağduyunun girmesi için yüz milyondan çok baş istiyorlar, son barış görüşmelerinde istenenden bir hayli çok!" (99). Epigrafla zaten ima edilen tartışma *Kar*'ın içerisinde de Sunay Zaim karakteri ve onun eylemleri aracılığı ile devam ettirilir.

Sunay Zaim'in despot, jakoben bir aydınlanmacı figür olduğunu söylemişim. Halkı "aydınlatma"yı kendine görev edinir ve başörtülü kadınların "özgürleşmesini" ister. Öte yandan Kars'ta ve genel olarak da Türkiye'de yükselişe geçen siyasal islamı, "irtica"yı tehdit olarak görür. Bundan dolayı istihbarat ve ordu güçleri ile birlikte Kars'ta yerel bir darbe düzenler. Tiyatro oyunu sırasında askerler halka kurşun sıkarlar

ve imam-hatipli gençlerin ölümüne sebep olurlar, ardından da askerin ve Sunay Zaim'in kent üzerindeki kontrolü başlar. Sunay Zaim'in ve çevresindeki güç odaklarının “halka rağmen halk için”ci, jakoben, aydınlanmacı, ilerici, dini pratiklere karşı tutumu ve darbeyle başlayan şiddet içerikli eylemleri *Cinler*'deki nihilist/din karşıtı grupların kentte yarattığı teröre denk düşmektedir. Her ikisinde de “devrimci şiddet” vardır ve Batılılaşmacı figürler şiddeti halkı belli bir doğrultuya getirmekte bir enstrüman olarak acımasızca kullanırlar. Keza darbenin ardından Kadife ve İpek'in babası Turgut da yine Dostoyevski'den alınma epigrafın ima ettiği çıkmaz üzerine düşünür: “Ben şimdi bir komünist, bir modernleşmeci, laik, demokrat, yurtsever olarak önce aydınlanmaya mı inanmalıyım, halkın iradesine mi?” der ve Kars'ta gerçekleşen askeri darbeye halkın iradesine müdahale olduğu için demokrat bir insan olarak karşı çıkması mı gerektiğini, yoksa bu darbe dincilere karşı gerçekleştiği için bir aydınlanmacı olarak bunu desteklemesi mi gerektiğini bilemez (241). Dostoyevski'nin sorduğu Avrupa aydınlanmasının halktan önemli olup olmadığı sorusu onun da çıkmazıdır.

Her iki romanda Batılılaşmanın tartışında önem kazanan bir diğer motif ise dindir. Bu romanlarda din/Tanrı/inanç üzerine yoğun tartışmalar bulunur. *Cinler*'e yazdığı önsözde Pamuk romanın nasıl Tanrı'nın varlığı ve inanç konusunu ele aldığını belirtiyordu. Keza *Cinler* ile metinlerarası ilişki kurduğu *Kar*'da da din, tartışmaların önemli bir konusudur. Kars'taki hemen herkes Ka'nın Batılı olmasından yola çıkarak onun dinsiz olduğu sonucuna varırlar ve sürekli olarak onunla din üzerine tartışma yaparlar. Bundan dolayı şu da söylenebilir, *Kar* politikayı merkeze alan bir roman olduğu kadar içerdiği tartışmalar bakımından dini de merkeze almaktadır. Örneğin romanda imam-hatipli gençler olarak karşımıza çıkan Necip ve Fazıl, Ka ile onun inancı/inançsızlığı hakkında sık sık konuşurlar. Romanda Batılı olmak, Batılılaşmak adeta dinsiz olmak, inançsız olmakla yer yer eşitlenir. *Cinler*'e bakıldığında da benzer bir şemayla karşılaşıyor. *Cinler*'deki nihilist/devrimci gruplar aynı zamanda dinsiz/ateisttir, öyle ki kiliselerin bile yakılıp yıkılmasını savunurlar ve söylediğim gibi her iki romanda da Batılılaşma gibi inanç meselesi de yoğun olarak tartışılır ve Batılı olmak dinden uzaklaşmayı beraberinde getirir. Batılılaşma konusu ile inanç konusunun birleşmesine Yeşim Dinçer de kitabında değinir ve iki kitap arasındaki paralelliğin tematik olarak inanç-inançsızlık ikililiğininin Doğu-Batı ekseninde somutlanması olduğunu söyler (147).

Tematik benzerlikler bunlarla da sınırlı değil. Yine dinle bağlantılı olarak intihar/ölüm konusu da her iki romanın ortak motifleri arasında. Burada ilgi çekici bir benzerlik var. *Cinler*'de Liputin arkadaşından bahsederken şöyle söyler: “Rusya’da artan intihar olaylarının nedenleri; genel olarak, intihar olaylarını çoğaltan ya da azaltan nedenler üzerine ilginç bir makale hazırlıyorlar (98). Keza, *Kar*’da Ka’nın Kars’a gitmekte görünürdeki niyeti Kars’taki intihar olaylarını araştırmak ve Cumhuriyet gazetesi için bu olayları haberleştirmektir.

Cinler'de intiharlar üzerine söz alan Kirilov intihar edenlerin ikiye ayrıldığını söylüyordu: “Büyük bir üzüntünün, öfkenin etkisi altında kalıp, ya da çıldırıp, ya da buna benzer durumlarda canlarına kıyanlar... böyleleri birden bitiriverirler her şeyi. Acıyı düşünmezler. Akılları başlarında olanlar ise çok düşünürler” (118). Kirilov’un temel düşüncesi insanın ölümle yaşamı aynı bulmaya başlayıp acı ve korkuyu yendiği vakit özgürleşeceği, Tanrı olacağıdır. “Kendisini öldürebilen kişi Tanrı’dır. Bugün herkes Tanrı’ya da her şeyi de yok edebilir. Ama daha kimse yapmadı bunu” (120). Evet, belki çok fazla intihar olayı olmaktadır ama Kirilov’a göre bu intiharların hiçbirisi korkuyu öldürmek için yapılmamıştır, aksine korkudan kaynaklı olarak yapılmıştır. “Yalnızca, korkuyu öldürmek için intihar eden insan bir anda Tanrı olacaktır” (120). Öte yandan dinsizlerin nasıl intihar etmediklerini de anlayamadığını belirtir (605). Kirilov bu doğrultuda, Tanrılaşmak için intihar edecektir ve içinde bulunduğu grup da bu intiharı “davaları” için kullanmaya karar verirler, Kirilov intihar ederken yazacağı mektupla grubun işlediği tüm suçları tek başına üstüne alacaktır. Fakat Kirilov intihar edecekken büyük tereddütler, krizler yaşar ve acı ile korkuyu yenen bir intihardan ziyade acı ve korkularla dolu bir şekilde, biraz da içinde bulunduğu nihilist devrimci gruba söz verdiği için ve o gruptan Stepanoviç’in baskılarıyla intiharını gerçekleştirir.

Kar’da da tıpkı *Cinler*’deki gibi romanın başından sonuna kadar intihar meselesi yer yer tartışılır. Şair Ka’nın Kars’a gitmesindeki sebebin Kars’ta artan kadın intiharları olduğunu söylemiştim. Bu intiharlardan ötürü şehrin her tarafında “İnsan Allah’ın Bir Şaheseridir ve İntihar Bir Küfürdür” yazısı da bulunmaktadır. Bu intiharların sebepleri ise oldukça karmaşıktır. Görünürde kızlar başörtülü bir şekilde okullarına giremedikleri için, yani davaları için bir isyan olarak intihar etmektedirler.

Başörtülerini dini inançları gereği takmaktadırlar ve bu dini inançlarına yönelik müdahaleye boyun eğmemek adına intihar etmektedirler. Fakat diğer yandan, intiharın İslam’da –ve diğer dinlerde de- en büyük günahlardan biri olarak görüldüğü de bilinir. Buna rağmen ve birçok din adamının uyarlarına rağmen intihar etmeleri aslında intiharlarındaki tek sebebin din olmadığını, durumun çok daha karmaşık olduğunu da gösterir.

İntiharların olası sebeplerinden bir tanesi kızların devlete, babalarına, erkeklere, vaizlere yönelik bir isyan geliştirme arzusudur. Diğer yandan Teslime gibileri de vardır: “hayatta hiçbir şeyin anlamı olmadığını, yaşamak istemediğini söylemeye başlamıştı” (23). Teslime’nin intiharı şehirde şok etkisi yaratmıştır çünkü bu kız oldukça dindar da bir kızdır. Kızların belki ilk olarak başörtüsü direnişi olarak, yani davaları sebebiyle başlayan intiharları zamanla daha farklı şekiller de almıştır denilebilir. İntihar fikri akla düşmeye başladıktan ve kolektif bir hâl almaya başladıktan sonra aile ve erkek baskısından kaçmak için, hayatın anlamsızlığının farkına vardıkları için de intihar etmeye başlamışlardır. Elbette *Cinler*’deki Kirilov’un intiharına benzer bir intihar *Kar*’da bulunmamakta. Fakat *Cinler*’de Rusya’da intiharlar arttığı gibi Kars’ta da intiharlar artmaktadır, bu intiharların dine rağmen nasıl gerçekleşebildiği her iki romanda da sorgulanır, muhafazakarlar tarafından Batılılaşma ve buna bağlı bireyleşmenin bu intiharları arttırdığı yorumları yapılır ve en önemlisi başörtüleri için direniş olarak intihar eden kızlarla Kirilov’un intihar ederken bile nihilist grubunun suçlarını üstlenmek zorunda kalması, yani iki romanda da siyasi dava ile intiharın birleşmesi dikkat çekici. İntihar gibi oldukça bireysel olduğu düşünülen bir eylemin bile siyasi bağlam dışında düşünülmemesi, siyasetin karakterlerin peşini hiçbir zaman bırakmadığını ve onların özgürlüğünü engellediğini gösteriyor. Siyaset/dava/grup/ Dostoyevski’nin tabiriyle “genel sorun”, karakterlerin kendilerini öldürürken bile kendileri olmasına izin vermemektedir.

Buradan şuna varılabilir: Her iki romanda da siyaset ele alındığı kadar siyasetin baskıladığı, serpilmesine izin vermediği hayat, insan, tecrübe ve duygulara da vurgu vardır. Bu açıdan romanlarda siyaset merkezde olsa da daha çok içerdiği olumsuz özelliklerle ve yarattığı sorunlarla ön plana çıkar. *Cinler*’de bunun başka bir örneğine Şatov karakteri üzerinden rastlanır. Üç yıldır görmediği karısı hasta bir şekilde Şatov’a geri dönmüştür. Karısı hamiledir ve aniden doğum sancıları başlar. Şatov aralarında

geçen onca soruna rağmen karısını sevmektedir ve doğacak bebekleri için –bebek romanın bir başka karakteri Stravrogin’den olsa da- heyecanlanıp mutlu da olur. Karı koca artık ayrılmayacaklarına dair birbirlerine söz verirler, bebeği büyütüp birlikte mutlu bir hayat yaşayacaklardır. Şatov uzun süren sorunlarının ardından mutluluğu bulacak gibidir. Tam bu sırada Şatov eskiden bağlı bulunduğu fakat sonradan ayrıldığı, onu hain olarak gören nihilist devrimci grup tarafından kumpasa getirilir ve kuytu bir yerde acımasızca öldürülür. Burada görüldüğü gibi Şatov’un mutluluğu bulma çabasına, karısı ve çocuğuyla birlikte yeni bir hayat kurmasına siyaset engel olmuştur. Bu durum *Kar*’da da benzer. Ka’nın tek amacı İpek ile evlenmek ve onunla birlikte Frankfurt’a geri dönmektir. Romanın bir yerinde İpek’in babası Turgut Bey’i otelden dışarı çıkartmak için darbeye karşı bildiride onun da demokrat kimliği ile bulunması gerektiğini söyler. Buradaki tek amacı otelden Turgut Bey’in çıkmasını sağlamak ve böylece İpek ile sevişebilmektir. Yani Ka, gerektiği zaman siyaseti kendi mutluluğu için bir araç olarak kullanır. Onun için mutluluktan, aşktan, sevişmekten, şiirden daha önemli bir konu yoktur. Buna rağmen siyaset her zaman Ka’nın mutluluğa ulaşmasında önüne bir engel olarak çıkar. Nihayetinde romanın sonunda İpek’siz bir şekilde Kars’tan gönderilmesi, sonrasında Frankfurt’taki yalnız hayatına geri dönmek kalması yine siyasetin onun mutluluğu önünde çıkardığı engellerle alakalıdır. Siyaset ile mutluluk/aşk romanda karşıt kutuplarda yer alır. Ka, her seferinde siyaseti kendi kişisel mutluluğuna ulaşmak için bir araç olarak kullanmaya çalışsa ve onun yarattığı engellerden onu yoksayarak kurtulmaya çalışsa da romanın sonlarına doğru bunu başaramaz, “memleket gerçekleri” buna izin vermez. Toparlarsak her iki roman da politik romanlar olsalar da politikayı yer yer insan hayatına, mutluluğa, aşka, bireyselliğe tehdit, insanın özgürlüğü üzerinde bir engel olarak yorumlarlar ve olumsuzlarlar. Bunu kendi romanı için Orhan Pamuk da aktarır ve siyasetin insanı sınırladığını göstermek istediğini belirtir (Aktaran Irzık 66).

Yeşim Dinçer iki roman arasındaki benzerlikleri ele aldığı sırada her iki romanda da skandal ve felaket sahnelerinin görüldüğünden de bahseder (151). Gerçekten de Dostoyevski sadece *Cinler*’de değil tüm kitaplarında skandal/felaket/rezalet sahneleriyle ünlüdür. Pamuk bunu da *Kar*’a taşımış gibi gözüküyor. Özellikle *Kar*’daki iki farklı tiyatro oyunu sahnesi ve bu oyun sahnesinde çıkan rezillikler, karmaşa ve kaos *Cinler*’deki şölen sahnesi ve şölende çıkan rezillikleri anıştırır. Bu sahneler biraz da Bakhtin’in tabiriyle karnavalesk sahnelerdir. Skandal ve felaket

sahnelerine ek olarak iki romanda da gizli örgütlerin ve gizli örgüt toplantılarının, birbiriyle uyumsuz toplulukların ortak bildiri yazma çabalarının da birbirine benzediği söylenebilir.

Bir başka benzerlik ise karakterlerdedir. Pamuk, *Cinler*'e yazdığı önsözde romanın baba figürünün Stepan Trofimoviç olduğunu belirtir ve onu şöyle açıklar: “Bu aslında Dostoyevski'nin dramlaştırdığı Batılılaşmacı, devrimci, “ya hep ya hiççi” bir aydın çeşidinin tutkularına, yanılgılarına ve yapmacıklı içtenliğiyle hayatıyetine yollanan bir selam olarak da okunabilir” (12). Aynı şekilde *Kar*'daki Turgut Bey de Batılılaşmacı, ulusalcı, naif bir aydın çeşididir. Baba karakteri Stepan Trofimoviç'in oğlu Stepanoviç ve yine onun annesi Varvara Petrovna ile birlikte yetiştirdiği Stravrogin nihilist olurlar. Babaları ve anneleri nihilist değildir ama yine de onlardan aldıkları eğitim ve Avrupa'da gördükleri öğrenim onları buna yöneltir ve daha sonrasında anne ve babaları bu durumdan o kadar da memnun olmazlar. Aslında benzer şekilde *Kar*'da da Batılılaşmacı aydın Turgut Bey'in kızları İpek ve Kadife siyasal islamcı terörist Lacivert ile ilişki içine girerler, Kadife aynı zamanda Kars'taki başörtü direnişinin de önemli bir ismi olur ve babalarının aksi politik görüşlere gelirler. Bu açıdan her iki romanın da politikanın yanısıra babalar ve çocuklar arasındaki karmaşık ilişkileri/kuşak farklarını/babaya isyanı ele aldığı söylenebilir. *Cinler* de bu durum Dostoyevski'nin bu romanı bir nevi *Babalar ve Oğullar*'a cevap niteliğinde kurgulamasıyla ilgili. Pamuk da *Cinler* önsözünde bunu söylüyordu: “*Cinler* bir bakıma Turgenev'in *Babalar ve Oğullar*'ı ile tartışarak da yazılmış bir romandır” (12). *Kar* da *Cinler* ile tartışarak yazılmış bir roman ve belki de *Kar*'da da sık sık Turgenev ile onun kitabı *Babalar ve Oğullar*'a dair referans bulunması tam da bundan kaynaklı.

Karakterlerle ilgili de şuna da değinmeli, Pamuk *Cinler* üzerine yazdığı önsözde bu romanın kahramanlarının kendi küçük, taşralı hayatlarıyla büyük düşünceler arasında hızla gidip gelmelerinden söz ediyordu (10). Aslında *Kar*'da da durum benzerdir. Sürekli olarak taşrada olma, merkezden uzakta olma hâlinin yarattığı kompleks romanda vurgulanır. Buradaki kompleks bir yandan Türkiye'nin taşrasında, “İstanbul'dan uzak Kars'ta olmak”tan bir yandan da “Batının en doğusundaki Türkiye'de olmak”tan gelmektedir. Karakterlere bakıldığı zaman da küçük, taşralı hayatlarıyla büyük düşünceler arasında gidip gelmeleri görürüz. Necip ve Fazıl bir

yandan genç siyasal islamcılar olarak kendilerini büyük bir davanın/düşüncenin bir parçası oldukları için iyi hissederlerken, bir yandan da küçük, taşralı hayatlarının izlerini/komplekslerini taşırlar. Necip'in bilimkurgu roman yazarak merkezde görünür olma çabası, Necip ve Fazıl'ın Kadife'ye duydukları aşk, Muhtar'ın uzun süredir Kars'ta yaşamasına rağmen hâlâ merkezde gözükebilmek, şiirlerini yayımlatmak için umutsuzca uğraşması ve bunun için Ka'dan ricada bulunması, Lacivert'in bir Batı gazetesinde isminin duyulma ihtimalinden hissettiği/gizleyemediği heyecan bunları gösterir. Büyük ideolojilerin, davaların arkasında çoğu zaman taşralı ruh hâlinin/komplekslerin izleri bulunur.

Son nokta olarak romanların biçimlerine değinebiliriz. Yeşim Dinçer şöyle söylüyor: "...Kar, eskilerin "vukuat romanı" dedikleri bir kurguya oturduğu için olayların ön planda durduğu bir anlatı" (131). Gerçekten de roman üç günlük bir sürede geçmesine rağmen içine onlarca olayı, felaketi, cinayeti sıkıştırır. *Cinler* de böyledir. Bunun yanında şu da eklenebilir: *Kar*'da diğer Orhan Pamuk romanlarında görmediğimiz oranda fazla tartışma ve diyalog vardır. Bu tartışma ve diyaloglar genellikle siyaset ve din üzerine, kimi zaman da hayat üzerinedir. Bu özelliği ile de roman hem *Cinler*'e hem de Dostoyevski romanlarına benzer. Pamuk'un kendisinin kimi yazarları "kelimesel" kimi yazarları ise "görsel" ilan ettiğini belirtmişim. Dostoyevski'yi "kelimesel" olarak sınıflandırıyor, Tolstoy'un ise "görsel" olduğunu söylüyor, kendisini de Tolstoy'un yanında görüyordu. Bu sınıflandırmaya göre hareket edecek olursak birçok görsel betimlemeye rağmen *Kar* Pamuk'un en "kelimesel" romanıdır ve bu da muhtemelen Dostoyevskiye bir roman olmasıyla alakalı.

Toparlamak gerekirse Pamuk'un *Kar*'ın Dostoyevski'den ve de özellikle *Cinler*'den büyük ölçüde ilham alan, onunla tartışmalar yapan ve hem içerik hem de biçim olarak ondan bazı özellikleri yoğun bir şekilde bünyesinde barındıran bir roman olduğu söylenebilir. Pamuk, *Cinler*'deki yapıyı, Batılılaşma, din, inanç, ölüm ve intihar üzerine tartışmaları, siyasetin yakıcılığı ile hayat ve mutluluk arasındaki çatışmayı, taşrada olmak ile merkezde olmak arasındaki gerilimi, babalar ve onlardan farklılaşmış, babaya ve devlete isyan eden çocukların ilişkisini, gizli örgütlerin/yapılanmaların iç yüzünü, jakoben ve "halka rağmen halk için"ci aydınların despotizmini, ve son olarak da Dostoyevski'nin "kelimesel"liğini ödünç alır ve Türkiye'nin belli bir dönemini anlatmak için dönüştürür. Pamuk'un kurduğu bu

metinlerarası ilişki romanın postmodern özelliklerini de destekler. Postmodern edebiyatta metinlerarasılığın önemli olduğunu söylemişim. *Kar*, *Cinler* kadar olmasa da onun dışında başka başka metinlere de, örneğin *Babalar ve Oğullar*'a da sıklıkla referans veren bir roman. Keza Orhan Pamuk'un diğer tüm romanları da başka başka metinlerle ilişki kuruyor. Bu, onun bir edebiyat tarzı olarak metinlerarasılığı benimsemesiyle ilgili. Kendinden önceki yazarların yazdığı metinlerden yararlanmak postmodern edebiyat için sakıncalı bir durum değil, aksine bir zenginlik. Pamuk'un da politik roman yazarken "gelmiş geçmiş en iyi siyasi roman" olarak andığı ve Türkiye'nin kültürel iklimine dair içerdiklerinin fazla olduğunu hissettiği *Cinler*'den yararlanması tesadüf değil.

Orhan Pamuk'un Dostoyevski kitapları arasında büyük övgülerle bahsettiği diğer kitabın ise *Karamazov Kardeşler* olduğunu söylemişim. *Karamazov Kardeşler*'in izlerine Pamuk'un birçok romanında rastlansa da en kuvvetli bağ *Kırmızı Saçlı Kadın*'da bulunabilir.

B. "Burada Kimse Babasız Yaşayamaz": Dostoyevski ve Pamuk'ta Babalar ve Oğullar

Pamuk, *Öteki Renkler*'de bu bin yılın kitabı olarak *Karamazov Kardeşler*'i işaret ediyordu. Şöyle de açıklıyordu:

Önce başkalarının suçuna, baba öldürme isteğine, yalanına ve korkusuna tanık olur gibi okuduğumuz bu kitabı, bu mucizevi niteliklerinden ötürü bir süre sonra, kendi isteklerimizi, suçluluk duygumuzu, öfkelerimiz ve hakikat arayışımızı, kendi babamızı öldürme isteğimizi ve kardeş kıskançlığımızı yaşar gibi korkuyla okuruz (216).

Bu ifadelerde dikkati çeken *Karamazov Kardeşler*'in içerdiği nitelikler kadar kitabın içerdiklerinin okur üzerindeki etkisine yönelik vurgulardır. Okurun kitabı okudukça kendi arzularını, kendi suçluluk duygusunu, kendi öfkelerini, kendi arayışını, kendi baba öldürme isteğini, kendi kardeş kıskançlığını gördüğünü söyler Pamuk. Okur metni okudukça metindeki gibi düşünmeye başlar, metinden etkilenerek kendi hayatına dair birtakım sırları keşfeder. Bu sırlara tekrar dönmeden önce Dostoyevski'deki ve özellikle de *Karamazov Kardeşler*'deki baba temsillerini hatırlamak gerekiyor.

Suç ve Ceza'da Raskolnikov'un babası yoktur, ölmüştür. Sonya'nın babası sarhoş bir serseridir. *Budala*'da Prens Mişkin'in babası yoktur. Bir diğer baba karakteri olan General Ivolgin de sürekli ailesini utandıran, küçük düşüren bir baba tipidir. Öteki baba General Yepançin ise evli olmasına rağmen Nastasya'yla ilgilenir. *Cinler*'de Stravgorin'in babası yoktur, onu baba figürü olarak yetiştiren ve Stepanoviç'in de babası olan Stepan Trofimoviç de çok örnek bir baba figürü değildir. Özellikle romanın sonuna doğru bulunduğu kenti, ailesini terk eder Trofimoviç. Nihayet *Karamazov Kardeşler*'de ise karşılaşılabilecek en korkunç babayla karşılaşılır. Fyodor Karamazov çocuklarına hiçbir şekilde babalık yapmayan, uzun yıllar onlara bakmayan, onlara hakkı olan parayı vermemeye çabalayan, her türlü sahtekarlığı ve kötülüğü yapmaktan geri durmayan, oğluyla aynı kadın için cinsel rekabete giren bir babadır. Özetle Dostoyevski'nin romanlarında karakterlerin ya babaları yoktur ya da mevcut babalar olumlu özelliklere sahip değildir. Bu temkinli bir iddia olmakla birlikte Dostoyevski'nin otobiyografisine bakıldığında kendi baba yoksunluğu ile açıklanabilecek bir durum. Diğer yandan Dostoyevski'nin yaşadığı acı verici idam tecrübesi bilinir ve kendisi de sıklıkla bunu kitaplarına dahil eder. Buna göre Dostoyevski çara isyan ettiği için idam edilecekken son anda çarın kendisini affettiği haberi gelir. Dostoyevski sorunlu babalar aracılığıyla bir yandan kendi babasıyla kurduğu/kuramadığı ilişkiyi bir yandan da baba yerine koyduğu ve otorite sağlamasını beklediği çarla, Rus devletiyle, Hıristiyanlıkta erkek olan Tanrı ile kurduğu/kuramadığı ilişkiyi anlatmakta gibidir.

Çok daha hafif olmakla birlikte benzer bir kişisel tecrübeyi Orhan Pamuk'ta da bulmak mümkün. *Hürriyet*'teki röportajında: “Kendini hissettirmeyen, etrafta olmayan, bizi terk eden bir babayla büyüdüm ben. (...) Bir merkez eksikliği oldu zaman zaman” der. Keza Dostoyevski gibi idama mahkum edilmiş olmasa da devlete/Türklüğe hakareten ötürü hakkında soruşturmalar açılmıştır ve Dostoyevski gibi hem kişisel hem de sembolik anlamda babayla problemleri vardır.

Elbette yazarların kişisel tecrübelerini bir kenara bırakıp bu tecrübelerin gerçekten edebiyatlarına yansıyor yansımadığını sınamak gerekiyor. *Kırmızı Saçlı Kadın*'da Cem, kitabın yazarı Pamuk'u çağrıştıracak bir şekilde babası tarafından terk edilmiş bir gençtir. Cem'in Dostoyevski babalarını andıran babası sık sık siyasi görüşleri sebebiyle gözaltına alındığı için ortadan kaybolur fakat son terk edişinde durumun

siyasetten daha büyük sebepleri olduğunu annesinin babasından öfkeyle bahsetmesinden anlar Cem. Cem'in babası annesini aldatmaktadır ve ilişkileri sonlanmıştır.

Babasının da gitmesiyle üniversite sınavına çalışabilmek ve annesine de maddi olarak yardımcı olabilmek için para kazanması gerektiğini düşünen Cem, kuyucu Mahmut Usta'nın yanında çalışmaya başlar. Cem'in Mahmut Usta'yı baba yerine koyduğu birçok ifadesinden anlaşılır, örneğin: "Üzerimdeki gücünü, ilk böyle hissettim. Babamdan hiç görmediğim bu şefkat ve yakınlıktan hem hoşlanarak, hem de bir anda ona kızarak" (19), "Beni babaca koruyacaktı" (20). Cem'in babasıyla Mahmut Usta'yı sık sık kıyasladığı da görülür: "Mahmut Usta babamın hiç yapmadığı gibi benimle ilgileniyor, hikâyeler anlatıyor, dersler veriyor ve ikide bir, iyi miyim, aç mıyım, yoruldum mu diye soruyordu. (...) Babam beni azarlasa, ona hak verir, utanır, olayı unutturdum. Mahmut Usta azarlayınca nedense bu daha derine işliyor..." (27). Şu ifade de yine bir karşılaştırma içerir: "Babamın şakaları, sözleri beni eğlendirir, düşündürür, onun sayesinde kendi zekâmı keşfederdim. Ama her zaman ona kanmazdım. Mahmut Usta'nın sözleri ise hep teselli edici ve güven vericiydi" (47). Keza Mahmut Usta'nın da bunu destekleyen ifadeleri vardır: "Sen de iyi bir çırak olacaksan, bana oğul gibi olacaksın" (34), "Mahmut Usta'ya göre usta-çırak ilişkisinin sırrı, baba-oğul ilişkisine benzemesiydi" (34). Birçok farklı ufak ifade de bunu destekler: "Bir akşam da iyi niyetli bir baba gibi" (40), "Bana 'oğlum' deyişi içime derinden işler, kafamı karıştırırdı" (60). Keza bir baba-oğul ilişkisinde ortaya çıkabilecek sorunlar da bu ilişkide ortaya çıkar: "Ustamı farkında olmadan hayal kırıklığına uğrattığımı suçluluk duygularıyla düşünüyordum" (48) ifadesinde "usta"nın yerini "baba" alsa sırtmaz şüphesiz. "Neden ona itaat etmek, sürekli onun hoşuna gitmek istiyordum" da yine benzer şekildedir.

Cem için kırılma noktası ise sol içerikli oyunlar icra eden gezici tiyatro kumpanyası olarak şehre gelen topluluktur ve bu topluluk içinde rastladığı, kitaba ismini de veren kadına, Kırmızı Saçlı Kadın'a ilgi duymaya başlamasıdır. Cem geceleri Kırmızı Saçlı Kadın'ı takip etmeye başlar. Bu takiplerde Mahmut Usta'ya ihanet ettiği düşüncesinin yarattığı suçluluk hissi de vardır: "Üstelik, Kırmızı Saçlı Kadın'a ilgimi fark ederse Mahmut Usta'nın bana karışacağını ve onunla çatışabileceğimizi de korkuyla hissediyordum. Babamdan, şimdi Mahmut Usta'dan korktuğum gibi bir kere bile

korkmamıştım. Bu korku yüreğime nasıl yerleşmişti bilmiyordum, ama Kırmızı Saçlı Kadın'ın bu duyguyu artırdığını da anlıyordum” (54). Daha sonrasında ustasının üzerinde otorite kurmasından duyduğu rahatsızlığı Kırmızı Saçlı Kadın'a da anlatır Cem ve hemen sonrasında da babasından söz eder. Hem ustasından hem de babasından Kırmızı Saçlı Kadın'a bahsederken belli bir gerilim ve rahatsızlık hisseder Cem. Daha sonrasında Cem ve Kırmızı Saçlı Kadın sevişirler. Sevişmeden önce Kırmızı Saçlı Kadın'ın söylediği şu cümle ilgi çekicidir: “Korkacak bir şey yok. Bak, annen yaşındayım” (71). Bu sevişmeden bir süre sonra Cem kazayla Mahmut Usta kuyudayken kovayı onun üzerine düşürür ve ustasının öldüğünü düşünerek korkar, kasabayı suçluluk duyguları içinde terk eder.

Cem'in babası yerine koyduğu Mahmut Usta'yı kazayla öldürdüğünü sanması, onun sonraki hayatına da etki edecek bir şüphe. Bu şüphe, yalnızca Mahmut Usta'yı öldürüp öldürmediğine dair bir şüphe değildir, aynı zamanda Mahmut Usta'yı öldürmek isteyip istemediği üzerinedir. Mahmut Usta ile kuyu kazarken birbirlerine anlattıkları hikâyeler *Şehname*, *Kral Oidipus* gibi metinlerdir ve bu metinlerin ortak özelliği baba katli ve anneye duyulan arzu hakkında olmalarıdır. Esasında Cem de içten içe babası yerine koyduğu Mahmut Usta'yı öldürmek istemiş olacağından kuşkulandır. Kırmızı Saçlı Kadın'ın kendinden yaşça büyük olması ve ona annesi gibi davranıp, “bak, annen yaşındayım” demesini düşünersek Cem onu da annesi yerine koyup sevişmiş olabilir. Babası yerine koyduğu Mahmut Usta'yı öldürme isteği de böylelikle daha anlaşılır olur. Kırmızı Saçlı Kadın'la olan yakınlaşmasında Cem'in hep babasını veya Mahmut Usta'yı düşünerek suçluluk hissetmesi boşuna değildir.

Esasında metnin bu şekilde kaba psikanalitik okuması aynı zamanda romana koyduğu çeşitli ifadelerle Orhan Pamuk'un da teşvik ettiği bir yorum. Örneğin Pamuk, romanının içine koyduğu çeşitli edebi metinlerle okuru böyle bir okumaya sevk ediyor. Keza, romanın anlatıcısı Freud'dan da doğrudan bahseder ve ondan/onun *Kral Oidipus* yorumundan Cem'in ne kadar etkilendiğini belirtir.

Kırmızı Saçlı Kadın'ın hikâyesini kısaca sonlandırmak gerekirse, bahsettiğim kazanın ardından Cem başarılı bir mühendis olur fakat Mahmut Usta'yı öldürüp öldürmediğine dair içindeki şüpheyi ve Kırmızı Saçlı Kadın'ın hatırasını hiçbir zaman kafasında yok edemez. Daha sonra evlenir fakat evlendikten sonra dahi baba katli ve anneye duyulan arzu meselesini kafasında takıntı hâline getirir, *Şehname* üzerine birçok araştırma

yapar, müzelerde eşiyle birlikte hep bu metni araştırır ve kurdukları inşaat şirketine dahi *Şehname*'nin babası tarafından yanlışlıkla öldürülen kahramanı Sührab'ın ismini koyar.

Cem evlendikten sonra kendisini yıllarca terk etmiş babasına uğradığında babası “annene benzer bir kız bulmuşsun” (100) der. Bu da yine romanın psikanalitik okumasına teşvik için koyulmuş bir işaret gibi duruyor. Daha sonrasında şirketin projesi için yıllar sonra Mahmut Usta ile kuyu kazdığı kasabaya giden Cem, burada Kırmızı Saçlı Kadın ile yeniden görüşme fırsatı bulur. Bundan kısa bir süre önce de Kırmızı Saçlı Kadın ile kendisi gençken yaşadıkları tek gecelik sevişmelerinden Enver isminde bir çocukları olduğunu öğrenmiştir. Öte yandan Kırmızı Saçlı Kadın'ın Cem ile sevişmesinden beş-altı yıl önce, Cem'i terk eden babasıyla birlikte olduklarını da babasının bir arkadaşından öğrenir. Cem'in gençliğinde yattığı kadın babasının bir dönemki sevgilisidir. Babasıyla aynı kadını sevmişler, aynı kadınla sevişmişlerdir.

Daha sonrasında Enver kendisini başka biri olarak tanıtarak Cem'i, Mahmut Usta ile Cem'in küçükken kuyu kazdıkları yere götürür ve bu kuyunun yanındaki boğuşmaları sonucunda Cem ölür. Cem tıpkı *Şehname*'deki gibi çocuğu tarafından öldürülmüş olur. Cem'in ölümü gözüne gelen kurşun sonucu olur, bu da ilgi çekici çünkü romanda sürekli olarak Kral Oidipus'un annesi ile birlikte olup babasını katlettiğini öğrendikten sonra kendisini kör ettiği vurgusu vardır.

Yazının başındaki Orhan Pamuk'un *Karamazov Kardeşler*'den yaptığı alıntıya geri dönecek olursak, Pamuk *Karamazov Kardeşler*'in gücünün onun okunduktan sonra içerdiği suçluluk hissinin, baba öldürme isteğinin okura geçmesinde buluyordu. Esasında *Kırmızı Saçlı Kadın*'da bu suçluluk hissinin, baba öldürme isteğinin bir romanıdır ve Cem'in baba katli ve anneye birlikte olma hikâyelerine yönelik saplantısı onun ölümüne sebep olmuştur. Cem aslında edindiği tecrübeler kadar ve belki bu tecrübelerden daha fazla okuduğu metinlerin etkisinde kalmıştır. Edebi metinler romanda karakterin temel belirleyicisi olmuştur. Bu “metinden” etkilenme konusuna tekrar dönmeden önce Dostoyevski ve Pamuk'un metinlerine bakarsak da çeşitli benzerlikler bulunabilir.

Karamazov Kardeşler'de baba Fyodor Karamazov'un çocuklarıyla ilgisiz ve onlara kötü davranan, ideal olmaktan uzak bir baba figürü olduğunu söylemişim. Cem'in babası da aynı şekildedir, öyle ki oğlunu terk etmiş, yıllar boyunca onunla görüşmemiş, onu yalnız bırakmıştır. Fyodor Karamazov oğlu ile Gruşenka için aşk ve cinsellik rekabetine giren bir babadır. Cem ise babasıyla aynı kadına aşık olmuş, farklı zamanlarda ikisi de aynı kadınla sevişmiştir. Diğer yandan bu kadın annesi yaşındadır ve birçok bakımdan Cem'e annesini anıtırır. Diğer yandan Cem, babası yerine koyduğu Mahmut Usta'yı da aynı şekilde *Kırmızı Saçlı Kadın*'dan kıskanmıştır. Cem babasını öldürme de babası yerine koyduğu Mahmut Usta'nın üzerine kova düşürmüş, onu öldürdüğünü düşünmüştür ve bundan ötürü yıllarca suçluluk duygusu hisseder. Suçluluk duygusunun bir sebebi Mahmut Usta'yı bilinçdışında öldürmek istediğinden şüphelenmesidir. Keza *Karamazov Kardeşler*'de Dmitri Karamazov defalarca babasını öldürmeyi düşünmüş, birkaç kere de onu öldürmekle tehdit edip dövmüştür. Babası öldürüldüğünde ise aslında öldüren o olmadığı hâlde, babasını öldürmeyi düşündüğü için belli ölçüde suçluluk hisseder. Onun gibi olan bir başkası da Fyodor Karamazov'un diğer çocuğu Ivan'dır. Ivan, babasını öldürmemiştir ama babasının ölümünü istediği ve cinayetini kolaylaştırıcı eylemlerde bulunduğunu düşündüğü için büyük suçluluk duyar ve hatta akıl sağlığını yitirir. Bu anlamda her iki romanda da bir yerden sonra babayı öldürmenin önemi kalmaz, babayı öldürmeyi istemek, buna dair bir arzu duymak suçluluk hissi için yeterlidir ve belki de bu iki romanı birleştiren babayı öldürme eyleminden çok bu suçluluk hissindedir.

Bunun yanında her iki romandaki baba cinayetlerine bakarsak da benzerlik yakalanabilir. *Karamazov Kardeşler*'de Fyodor Karamazov'u çocuğu olarak benimsemediği, gayrimeşru bir ilişkinin sonucu olarak dünyaya gelen oğlu Smerdyakov öldürür. Keza Cem'i de çocuğu olduğunu bilmediği ve çocuğu olarak benimsemediği, o dönemde evli olan *Kırmızı Saçlı Kadın* ile gayrimeşru bir ilişkisinin sonucu olarak dünyaya gelen Enver öldürür. Hem Smerdyakov hem de Enver yıllarca babalarına karşı öfke beslemiş, uyumsuz çocuklardır. Keza politik spektrumda baktığımızda da Ivan Karamazov'un da etkisiyle Smerdyakov'un sosyalistlere ve nihilistlere yakın aşırı görüşleri savunduğu görülürken, Enver'in de babası ve annesinden taban tabana zıt bir şekilde ülkücü/milliyetçi, yani aşırı düşüncelerin etkisinde olduğu görülür. Bu biraz da aileye/babaya isyanın bir sonucu olarak görülebilir.

Bu benzerliklerden yola çıkarak *Kırmızı Saçlı Kadın*'ın *Karamazov Kardeşler*'in yeniden yazımı olduğunu iddia etmiyorum. *Kırmızı Saçlı Kadın* postmodern roman örneği olarak aynı anda birçok metinle metinler arası ilişki kurmakta, birçok metne dair referanslar içermekte ve bu metinlerden biri de *Karamazov Kardeşler*. Diğer yandan bu metinlere referans vermenin yanısıra metinlerin ve edebiyatın insanlar üzerindeki etkisini ve gücünü de Cem'in takıntısı üzerinden ele almakta. Keza, bizim okuduğumuz metnin kendisi de kurmaca içerisinde Cem'i öldüren oğul Enver'in hapisaneden yazdığı bir savunma metni olarak belirtilir. Bu yoğun metinsellik ve "metinlerden etkilenme" konusu postmodern romanın bir özelliği olarak *Kırmızı Saçlı Kadın*'da mevcut.

Pamuk'un metinlerarası ilişkiler kurduğu metinlerden *Kral Oidipus*, *Şehname* ve *Karamazov Kardeşler*'in ortak noktası ise baba-oğul meselesinin girift yanlarını ele alması ve her birinin psikanalitik yoruma elverişli olmasıdır. Bunlardan *Kral Oidipus* ve *Karamazov Kardeşler* hakkında Freud'un yazıları da mevcuttur, ki Freud'un teorisinin ismi de Oidipus Kompleksi'dir. Söylediğim gibi psikanalitik yorum aynı zamanda kitabın kendisinin de teşvik ettiği bir yorum. Üç metin arasında *Karamazov Kardeşler*'in önemli bir özelliği ise aynı zamanda bu metnin din ve siyaset üzerine çok yoğun tartışmalar içermesi ve Dostoyevski'nin diğer metinleri gibi Rusya'nın durumu/siyasi ajandası hakkında farklı görüşlerin çatıştırıldığı bir roman olmasıdır.

Keza *Kırmızı Saçlı Kadın*'a bakıldığında da aynı durumla karşılaşılır. *Kral Oidipus*/*Şehname* üzerinden kabaca kurulan Doğu-Batı ikililiği metnin özellikle ikinci kısmında kendini yoğun olarak hissettirir. Diğer yandan Enver ve Cem arasındaki diyaloglarda da yine ülkücü/sağcı Enver'in Cem'i Batılı ve yozlaşmış bulduğu görülür. Aynı zamanda Cem zengin, Enver ise maddi olarak zor durumda olduğu için aralarında sınıfsal bir gerilim de vardır. Oğul ve baba arasındaki çatışma yalnızca aralarındaki kişisel meseleden ibaret kalmamakta, aynı zamanda iki farklı toplumsal konum, iki farklı sınıf, iki farklı dünya görüşü de yan yana koyulmaktadır. Bu bakımdan da *Karamazov Kardeşler*'in yapısı hatırlanmış olur. *Karamazov Kardeşler*'de bu durum baba-oğul arasında olduğu gibi aynı zamanda kardeşler arasında da mevcuttur. Alyoşa kendini manastıra kapatmak isteyen bir dindarken, Ivan materyalist ve ateisttir. Farklı dünyaların, birbirine taban tabana zıt dünya görüşlerinin

yan yana durduğu bu karnavalesk yapı *Karamazov Kardeşler*'deki boyutta olmasa da *Kırmızı Saçlı Kadın*'da da mevcuttur ve bu ikililikleri yaratan meseleler bir ölçüde benzeşmektedir.¹⁸ Öte yandan iki romandaki babalar ve oğullar sembolik anlamda düşünölmeye öldükça elverişlidir. *Kırmızı Saçlı Kadın*'daki Şu ifade bu noktada önemli: “Herkesin babası çöktür bu ölkede. Devlet baba, Allah baba, PaŐa baba, Mafya babası... Burada kimse babasız yaşayamaz” (68).

Hem *Kar*'da hem de *Kırmızı Saçlı Kadın*'da Dostoyevski ile kurulan ilişkide baba-çocuk meselesi bir Şekilde odağa dahil oluyor. *Kar*'da bu Turgut Bey ile çocukları üzerinden görölürken *Kırmızı Saçlı Kadın*'da Cem'in babası ile ve oğluyla kurduğu ilişki üzerinden görölüyor. Daha da önemlisi her iki romanda da baba-çocuklar arasındaki ilişkinin sembolik anlamda da görölmesi. Bu sembolik anlamda babanın denk düŐtüđu devlet, din, Tanrı, otorite, iktidar gibi kavramlarla ilişki ve her iki yazarın metinlerinde de bu var. Batılılaşma ve Batılılaşmış bireyin Rusya'daki/Türkiye'deki durumu da her zaman çocuğun babaya karşı isyankar tutumuyla eşleŐtiriliyor gibi.

Pamuk'ta Dostoyevski'ye ek olarak bu babaya “edebi babalar” da dahildir. Diğer birçok romanı gibi *Kar* ve *Kırmızı Saçlı Kadın* kuvvetli metinlerarası ilişkiler içeren kitaplar. *Kar*'ın *Cinler* ile kurduğu ilişki daha doğrudan görölürken *Kırmızı Saçlı Kadın*'da baba katlini konu edinen edebi geleneğin bir parçası olarak *Karamazov Kardeşler*'le diyalog kurulmakta.

Diğer yazarlar için az çok söylediğimi Pamuk için de söyleyebilirim: Pamuk'un bu kitaplarda Dostoyevski ile ilişki kurma sebeplerinden bir tanesi Dostoyevski metinlerini kültürel iklimimize yakın bulması gibi gözüküyor. Önsözlerinde de bu düşünce görölüyordu, onu “edebi tarz” olarak kendine yakın bulmasa da metinlerinin içerdiklerini Türkiye'nin meselelerine yakın buluyordu. Pamuk'un metinlerarasılıktan

¹⁸ Buna benzer bir yapı Pamuk'un bir başka kitabı *Sessiz Ev*'de de bulunur. Bu kitapta da *Karamazov Kardeşler*'e benzer Şekilde üç farklı kardeş vardır. Bu kardeşler aracılığıyla farklı dünya görüşleri, farklı yaşam tarzları, farklı inançlar yan yana getirilir. Öte yandan tıpkı *Karamazov Kardeşler*'deki gibi farklı kuşaklar ve bu kuşaklar arası farklar da anneanne/anneannenin hayalindeki dede ve torunları aracılığıyla görölür. Nilgün'ün çocukluk arkadaşı Hasan da *Kırmızı Saçlı Kadın*'daki Enver'i andırarak Şekilde öfkeli bir ergendir, Enver gibi Hasan da ölkücüdür ve romanın sonuna doğru devrimci Nilgün'ün ölümüne yol açar. Yine bu romanda da sık sık Batılılaşmaya farklı dünya görüşlerinin nasıl baktığı tartışmalı olarak gösterilir. Bu açıdan *Sessiz Ev*, hem *Kırmızı Saçlı Kadın*'ı Hasan karakteri yoluyla hatırlatır hem de *Karamazov Kardeşler*'i üç farklı dünya görüşüne mensup kardeşlerden oluşun karakter dağılımıyla andırır.

yararlanmayı da önemseyen postmodern bir yazar olduğunu düşünürsek onun, Dostoyevski'yi ve Dostoyevskiye içeriği metinlerinde dönüştürerek ve bazen de kendi tarzına uyarlayarak yeniden kullandığı söylenebilir. Bu uyarlamanın bazen geride durduğu yerler de vardır, örneğin *Kar*'ın diğer Orhan Pamuk romanlarına göre “kelimesel” bir roman olduğunu, bu açıdan da yine Pamuk'un sınıflandırmasına göre de Tolstoy'dan çok Dostoyevski tarzına yakın bir roman olduğunu söylemişim.

Peki Pamuk'u, Dostoyevski'yi ele alışında Tanpınar ve Oğuz Atay'dan ayıran nedir? Tanpınar'ın Dostoyevski ile kurduğu ilişkide Türkçe edebiyata/Türkiye'ye dair bir gediği kapatma arzusunun baskın olduğunu, Oğuz Atay'ın ise bir yandan gedikleri kapattığını, bir yandan da bu gedikleri edebi malzemeye dönüştürdüğünü ve onları Türkiye'nin ruhunun bir parçası olarak gördüğünü söylemişim. Orhan Pamuk'ta da gecikmişliği sorun eden, Türkçe edebiyatın “yokluklarını” dert eden bir tavrın izi görülmez. Öte yandan Pamuk'ta Atay kadar ironik bir dile de rastlanmaz. Pamuk Doğu-Batı meselesini, Batılılaşmayı, baba-oğul sorununu çözüme/uzlaşmaya ulaşmayacak, belli bir söylemi/ideolojiyi dayatmayacak bir şekilde tartışmayı ve nihayetinde tüm bu meseleleri edebi metnin/söylemin bir parçası olarak gündeme getirmeyi, bu ölçüde işlevselleştirmeyi önemser. Dostoyevski de bu belli sonuca/öneriye/önermeye/çözüme varmayacak, belli bir söylemi/hakikati/gerçeği dayatmayacak tartışmayı yapacak araçlardan/edebi babalardan bir tanesidir. Bu anlamda Pamuk'un düşüncelerden çok ya da en az düşünceler kadar, bu düşüncelerin edebi metne ve edebi metnin estetik dünyasına, Pamuk'un kendi edebi tarzına, postmodern edebiyatın özelliklerine ettiği hizmeti de düşünen bir tavır olduğu ve bu tavırla Tanpınar ve Atay'dan ayrıldığı söylenebilir. Belki de gerçekten bu anlamda Pamuk, Dostoyevski kadar Atay ve Tanpınar'a göre de daha az “kelimesel”dir. Amacı belli bir tartışmayı yapmaktan çok bu tartışmaların sonunda yan tutmayan bir yere, edebiyatın kendisine, sonsuz metinler evrenine varmaktır.

Bu bölümde kabaca üzerinde durduğum ve bazı sorunları da içinde barındıran “kelimesellik/görsellik” tartışmasına ise Türkiye sinemasındaki Dostoyevski karşılaşmalarına bakarken daha fazla ihtiyaç duyulacak.

BEŞİNCİ BÖLÜM: MEDYALARARASILIK VE UYARLAMA TARTIŞMALARI

Buraya kadar, Dostoyevski metinlerinin Türkçe roman yazarları üzerindeki izlerini ve bu izlerin anlamını ararken metinlerarasılık tartışmalarından yararlandım. Dostoyevski ve Dostoyevski metinlerinin Türkiye sinemasındaki kullanımı tartışılmak isteniyorsa, yalnızca metinlerarasılık¹⁹ yeterli gelmeyecektir çünkü burada yalnızca yazarlar ve metinler arasında bir dönüştürme değil aynı zamanda anlatım kanalları/gösterge sistemleri/sanat türleri arasında da bir dönüştürme mevcuttur ve bu da daha karmaşık bir ilişkiye işaret eder.

Edebiyatın içindeki bir dönüştürme metinlerarasılık şemsiyesine alınabilir zira Dostoyevski de onunla ilişki kuran yazarlar da nihayetinde ifade için aynı kanalı yani dili, kelimeleri, yazıyı kullanırlar. Sinema için ise aynı durum geçerli değildir, sinema görselliğe ve görüntüye dayanır, aracı kelimelerden çok görüntüler ve seslerdir. Bundan ötürü edebiyattan sinemaya yapılan bir dönüştürme aynı zamanda medyalararasılık ve uyarlama kavramlarının da tartışılmasını gerektiriyor.

Bütün bunlardan dolayı Türkiye sinemasının Dostoyevski ile kurduğu ilişkiyi iki farklı Türk yönetmenin filmleri üzerinden ele almadan önce medyalararasılığın ve uyarlamanın ne olduğuna, ne gibi kategorileri ve kavramları içerdiğine, ne gibi yöntemleri önerdiğine değineceğim. Türk yönetmenlerin Dostoyevski'yi edebiyat gibi yazılı bir alandan sinema gibi görsel bir alana taşıırken ne gibi yöntemler ve dönüştürmeler izlediğini anlamak için de bu tartışma yol gösterici olacak. İlk olarak uyarlamayı da içine alan medyalararasılık kavramını tartışacağım, daha sonra da

¹⁹ Birçok edebiyat eleştirmenin medyalararasılığı aynı zamanda –ve haklı olarak– metinlerarasılığın bir uzantısı olarak da algıladığını da eklemek gerek. Buna kısaca bir örnek verecek olursak metinlerarasılık tartışmasında Genette'in ortaya attığı yan metinsellik (paratextuality) kavramı “Bir metnin ilk bakışta aynı metnin dışında kalan, ikinci dereceden metinsel unsurlarla yani başlıklar, alt-başlıklar, ara-başlıklar, önsözler, sonsözler, uyarılar, notlar, tanımlıklar, yer verilen resimler, kapağı ve metin öncesi unsurlar (yani karalamalar, taslaklar) ile olan ilişkilerini” (Aktulum 85) kapsıyordu. Bu bir bakıma metnin metin dışındaki unsurlarını da içeriyor. Örneğin resimler, metnin kapağı gibi unsurlar görsellik ve resim gibi farklı anlatım kanallarına aittir ve yan metinsellik üzerine yapılan çalışmalar da medyalararası bir çalışma olarak görülebilir. Veya metinlerarasılık kavramındaki “metin” ifadesinin yalnızca yazılı metni kastetmediği, her türlü anlatım kanalını ve ifade aracını kastettiği de söylenebilir. Bakhtin ve Kristeva'nın metinlerarasılık tanımları bunun kapısını açar.

genellikle sinema ile edebiyat arasındaki dönüştürmeleri tartışan uyarılma kavramına değineceğim.

A. Medyalararasılık ²⁰

Metinlerarasılık gibi medyalararasılığın da net bir tanımını yapmak, sınırlarını belirlemek zordur. Bu zorluğun bir sebebi bu kavramın edebiyat, kültürel çalışmalar, sanat tarihi, müzikoloji, felsefe, sosyoloji, film, medya, çizgi roman gibi birçok farklı alanda geniş bir kullanımının olması (Rippl b.0 p.1) ve bütün bu disiplinlerin kendi alanlarının ihtiyaçlarına göre farklı ve kendine özgü bir medyalararasılık tanımından yararlanmasındandır. Diğer yandan medyalararasılık kelimesinin kökeninde bulunan medya ²¹ ve araç/kanal (medium) kelimesinin tanımlanması da aynı şekilde zorluk içermekte. Medya göstergenin üretilmesini, dağıtılmasını ve alımınasını içerir ve bu yolla iletişim sağlar denilebilir fakat buna rağmen kullanımı ve tanımı tıpkı medyalararasılık gibi oldukça çeşitlidir. Ryan, bir sosyolog veya kültür eleştirmeninin medyayı televizyon, radyo, sinema ve internet olarak açıklayacağını, bir sanat eleştirmeninin müziği, resmi, heykeli, edebiyatı, dramayı, operayı, fotoğrafı, mimariyi gündeme getireceğini, fenomenoloji ekolüne mensup bir felsefecinin medyayı görsel, işitsel ve sözel olarak ayıracağını, bir yeni medya eleştirmeninin ise yeni ve eski medyayı karşılaştırmaya girişeceğini belirtir (15-16). Bu da alanlara göre medyaya yaklaşımda oluşması muhtemel farklılıkları gösteriyor.

Harry Pross gibi medya terimini sistematik bir şekilde ayırmayı deneyenler de olmuştur. Pross'a göre insan sesi ve vücut dili temel medyadır (Aktaran Gabriel Rippl b.0 p.28). Bu tip medyada teknoloji gerekmemektedir. İkincil medya ise teknolojiyi de gerektiren, sesin üretimini sağlayan medya çeşididir. Üçüncü tip medya ise bölgesel medyadır ve ikincil tip medyanın aksine bu medya alıcısı da sürece dahil eder. Televizyon, radyo, sinema bu tip medyaya dahil araçlardır. Burada teknoloji yalnızca üretim değil aynı zamanda alıcı için de gereklidir. Dördüncü tip medya ise bilgisayar,

²⁰ Kavramın İngilizcesi olan "intermediality"nin Türkçe literatürde "araçlararasılık", "türlerarasılık" gibi kullanımları da olmuştur. Fakat "intermediality", yalnızca sanat türleri arasında bir dönüştürmeyi içermediği ve "araç" kelimesi de Türkçede çok daha farklı anlamlarda kullanıldığı için en uygun ve yakın çevirinin "medyalararasılık" olduğuna karar verdim.

²¹ Bu yazıdaki medya ifadesi yazılı veya görsel basın anlamında kullanılmamakta –onu da içerse de– her türlü anlatım/iletişim kanalı ve ifade aracı olarak kullanılmaktadır. Bu kanallar teknolojik unsurlardan yararlanabilir fakat bu zorunlu değildir. Edebiyat, sinema, müzik, tiyatro, opera, heykel, resim gibi sanat türleri de medya çatısı altındadır. Yalnızca sanat türlerine değil aynı zamanda televizyon, internet, video oyunları gibi her türlü iletişim kanalını da içine almaktadır. Medya ifadesi yerine daha anlaşılır olması açısından kimi zaman "anlatım kanalı" ifadesini de kullandım.

multi medya, e-mail, “www” gibi dijital teknolojiyi içeren medyadır. Kısacası medya terimi de farklı bağlam ve disiplinlerde farklı tanımlara sahiptir, birçok çeşidi vardır ve bu da medyalararasılığı tanımlamayı zorlaştırır.

Tüm bunlara rağmen kabaca ve oldukça genel bir şekilde tanımlayacak olursak iki veya ikiden fazla medya aracının/disiplinin/anlatım kanalının/ ifade aracının birbiriyle ilişki kurması, karşılaşması, kesişmesi, birbirini içermesi, birbirinden etkilenmesi ve yararlanması medyalararasılıktır denilebilir. Farklı sanat dalları, disiplinler, kültürel alanlar, medya ve iletişim araçları kadar dil, yazılı metin, görüntüler, görsellik ve sesin birbirleriyle kurduğu bağlantılar da medyalararasılığın ilgilendiği alanlardandır. Buradaki medya ve araç/kanal ifadeleri yalnızca teknik anlamda kullanılmamaktadır, ayrıca dil, yazı, resim ve insan vücudu gibi teknik olmayan unsurlar da medyaya dahildir (Rippl b.0 p.22). Medyalararasılık farklı gösterge yapıları arasındaki geçişlerin açılması ve görülmesi anlamına da gelir. Sözlü dilin, resmin, müziğin ve birçok farklı medya unsurunun sınırları medyalararası yaklaşımla birlikte gevşer, her birinin içerdiği farklı gösterge sistemleri gündeme gelir ve hiçbirisinin kendi içinde homojen bir yapıya sahip olmadığı anlaşılır. Peki medyalararası çalışmalar neyi içerir?

Temelde kelimeler ve görüntülerin birbiriyle kurduğu ilişkiler medyalararası çalışmaların merkezi hâline gelmiştir (Rippl b.0 p.7). Çoğu zaman ve eskiden beri kelimeler ve yazı ile görüntüler, görsellik ve ses arasında bir karşıtlık kurulmuştur. Bunun temel sebebi dilin belli bir kelime haznesinden oluşması, az çok sabit bir gösterge kurallarına ve sözdizimsel kurallara sahip olması fakat aynı durumun görüntüler için geçerli olmamasıdır (Rippl b.0 p.27). Öte yandan “resimsi metin”, “görüntü çizmek”, “resmeder gibi yazmak” gibi ifadelerin nereye denk düşeceği önemli bir sorundur (Rippl b.0 p.27). Medyalararasılık çalışmaları kelimeler/yazı ve görüntüler/görselliği hiyerarşik bir ilişki içerisinde, aralarında karşıtlık kurarak ele almaktan çok bunların birbirleriyle ilişki ve bağlantılarını ortaya çıkarmayı önemser. Bunların ve bunlara bir ölçüde bağlı olan farklı sanat biçimlerinin birbiriyle olan yoğun bağlantıları sanat türlerini tek başına ele almayı imkânsız hâle getirir. Bütün medya ve sanat formları birbiriyle ilişkilidir. W. J. T. Mitchell de bunu dile getirir ve saf bir anlatım aracının olmadığını, bütün sanatların birbirini tamamlayıcı nitelikte, bileşik olduğunu söyler, buna metin ve görüntüyü de dahil eder, ona göre bütün medya kanalları da birbirine karışmış ve bileşiktir (94-95). Hepsi farklı kodları, kanalları,

yapıları, bilişsel ve duyuşsal yapıları, gösterge sistemlerini bir araya getirir. Medyalararasılık bunun bilincinde olarak bu bileşik yapıyı çözümlenmeye çalışır.

Gabriele Rippl, *Handbook of Intermediality* kitabına yazdığı girişte, medyalararasılığın artan popülaritesi ve önemini içinde bulunduğumuz dijital çağ ile ilişkilendirmektedir (b.0 p.2). Çünkü edebi metinlerin, kültürel yapıların, türlerin ve biçimlerin birbiriyle birçok farklı şekilde ilişki kurması dijital çağ ile daha da artmıştır. Şüphesiz ki önceden de bu ilişki vardı. Edebiyat metinleri yalnızca şimdi değil geçmişte de müzik ve görüntülerle yakın ilişki içerisindeydi. Ruth Webb bunun Antik Yunan ve Roma'ya kadar uzatılabileceğini dile getirir (Aktaran Rippl b.0 p.9). Keza Antik Yunan'daki "Ekphrasis" kavramı da görsellikle sözlü anlatımın birleştiği yerlerdir: Görsel sanat eserleri söz yoluyla açıklanmasıdır ekphrasis. Yine Rönesans döneminde resim ve şiirin kardeş sanatlar olarak adlandırıldığını Hagstrum dile getirmektedir (Aktaran Rippl b.0 p.9).

Günümüzde ise artık medya ve sanat formları birbirinden ve birbirleriyle kurduğu ilişkilerden bağımsız olarak gündeme getirilemeyecek noktada çeşitlenmiş ve karmaşıklaşmıştır. Mieke Bal da bunu vurgular: "Görüntüler tarafından çevrelendiğimiz bir çağ içinde yaşıyoruz ve daha da önemlisi görüntüler ile dilin birlikte katıldığı daha geniş ve daha karmaşık bir kültürel yaşantı içerisinde yaşıyoruz" (169). Yani günümüzde artık bir sanat dalının veya anlatım kanalının saf kalmışlığından söz edilemez, bu sanat dalını farklı anlatım kanalları ve medya araçlarıyla birlikte düşünmek zorunludur. Zorunlu olduğu kadar yararlıdır da.

Medyalararasılık kavramının sağladığı yararlarından biri edebi metinlerin eleştiri olanaklarını genişletmesidir. Örneğin medyalararasılık sayesinde bir edebi ürünü yalnızca kendi disiplininin sınırları ve metodolojisi içerisinde düşünmemiz gerekmez, farklı disiplinlerin oluşturduğu bir ağ içerisinde onu konumlandırmanın önerilir; farklı disiplinlerin metodolojilerinden yararlanma imkânı sağlanmış olur. Kısacası medyalararasılık kavramı edebiyat çalışmalarına disiplinlerarası bir nitelik katmıştır. Aynı zamanda bu kavramla birlikte edebiyatın kültürel alan içerisindeki durumunu anlamının en iyi yolunun onu medyaların ve anlatım kanallarının oluşturduğu ağda konumlandırmak olduğu anlaşılmıştır. Bu aynı zamanda edebiyatın bir anlatım kanalı ve aracı olarak, bir medya çeşidi olarak karşılaştırmalı bir şekilde pozisyonunun tayin edilmesine ve bu sayede de edebiyatta anlamın nasıl üretildiğinin ve kanalın anlamın

üretmesindeki rolünün anlaşılmasına yarayacaktır (b.0 p.3). Medyalararası referanslar ve temsiller edebi metnin anlamını ve okur tarafından bu anlamın kuruluşunu da etkiler.

Öte yandan medyalararasılık medya kanallarının aralarındaki sınırların o kadar da var olmadığını göstermiş, bunların sonradan inşa edilmiş tarihsel fenomenler olduğunu göstermiş, medya kanallarının heterojen yapısını açığa çıkartmıştır. Metnin, resmin ve müziğin birbirinden ayrı, güçlü sınırları olan, içe kapalı, saf anlatım kanalları olmadığını medyalararasılık çalışmaları gösterir. Anlatım kanallarının saflığı varsayımının ortadan kalkması medyanın ilişkisel bir toplulukta konumlandırılmasıyla sonuçlanır (Rippl b.0 3.4 p.1). Bu eğilimlere karşı anlatım kanalları arasındaki sınırların önemsenmesi gerektiğini düşünen ve yine medyalararasılık çalışan araştırmacılar da mevcuttur. Keza medyalararasılık her ne kadar disiplinlerarası ve karşılaştırmalı bir çalışmayı önerse ve birçok disiplini içine alan bir şemsiye kavram olsa da aynı zamanda yalnızca tek bir aracın/anlatım kanalının olduğu ekphrastizm gibi fenomenleri de inceleyebilir. Veya bir romandaki müzikal nitelikleri belirlemek de yalnızca tek bir romanı ele alıyor ve o romanı diğer ürünlerle karşılaştırmalı bir şekilde düşünmüyorsa da medyalararası bir çalışma örneği olabilir. Belki bu noktada medyalararası çalışmaların sınıflandırılmalarından bahsetmek gerekiyor.

Rajewsky medyalararasılık çalışmalarını üçe ayırır. İlki çeşitli medya araçlarının sınırlarını geçmeyi gerektiren medyaarası (intermedial) üretimler, ikincisi medyaların kendi alanlarının sınırlarının geçilmesinin gerekmediği iç medya (intramedial) fenomenleri, üçüncüsü ise farklı medya çeşitliliği içerisinde belli motif ve biçimlerin görünümünü içeren transmedya (transmedial) fenomenlerdir (44-45). İlk tipi çalışırken farklı medyalar ve anlatım kanalları içindeki ürünleri birlikte, karşılaştırmalı bir şekilde düşünmek gerekir. Örneğin uyarlamalar üzerine bir çalışma hem romanı hem de romanın uyarlandığı türü birlikte ele almak zorundadır. İkinci tip iç medya fenomenleri ise tek bir medya veya anlatım kanalı ürününü medyalararası bir yaklaşımla değerlendirmektir, örneğin bir romandaki müzikal unsurları belirlemek buna girebilir. Üçüncü tip ise belli bir motifi veya türü farklı farklı medya araçları arasında aramakla ilgilidir. Örneğin melodramı merkeze alarak hem sinema hem edebiyat üzerinden onun tezahürlerine bakmak üçüncü tipe girebilir.

Öte yandan Rajewsky'e göre medyalararasılık çalışmaları araştırmacıların medyalararasılığı nasıl kullandıklarına göre de ikiye ayrılabilir: Medyalararasılığı temel bir koşul ve kategori olarak varsayanlar ve onu belli bir biricik medya ürününü/anlatım kanalını anlamak için eleştirel bir kategori olarak kullananlar (47). Kendini ikinci kategoriye alan Rajewsky ikinci kategorideki çalışmaları da üçe ayırır. İlki bir medya ürününde çoğulluğun olduğu durumlar için geçerlidir, multimedya, çoğul medya, karışmış medya olarak adlandırır bunları (52). Opera, film, tiyatro, performanslar, çizgi romanlar bu kategoriye girer. İki farklı medya formu veya anlatım kanalının bir araya geldiği ürünlerdir bunlar. Müzik ve dans, ses ve görüntü, yazı ve resim. İkinci kategori ise medyasal dönüştürmelerdir. Film uyarlamaları ve romanlaştırmalar bu kategoriye girer (51). Bu kategori üretim merkezlidir ve medyalararası nitelik bir dönüştürmenin karşılaştırmalı ve iki anlatım kanalının birden düşünülerek araştırılmasından anlaşılabilir. Son kategori ise bir türün içerisinde başka bir türden unsurun referans/alıntı yoluyla veya bir tekniğin ödünç alınması yoluyla bulunmasıyla ilgilidir (53). Örneğin bir edebi metinde bir müzik parçasına yönelik bir referansın bulunması buna girer. Veya bir edebi metne yönelik sinemaya dair benzetmelerin yapıldığı çok olur. "Sinematografik sahneler içerdiği" söylenir. Bu belli bir sinema tekniğinin edebi metinde de kullanıldığına/rastlandığına bir örnektir ve bu da yine son kategorinin çalışma alanına girer. Bu kategori ilk kategori ile karıştırılmaya müsait olsa da ilk kategori bir türün farklı türleri de içine alan melez bir yapısının olmasıdır, yalnızca bir referanstan veya ödünç alınan teknikten daha farklı bir ilişkidir. Rajewsky'nin bahsettiği kategorilerden bahseden başka isimler ve bu kategorileri kavramlarla açıklayanlar da olmuştur, bunları da kısaca açıklamakta fayda var.

Nasıl metinlerarasılıktan bahsederken onun birçok alt kavramından söz edebiliyorsak, aynısı medyalararasılık için de geçerlidir. Wolf'a göre *transmedyallık*²² (transmediality) bir türe/biricik bir medya aracına has olmayan, farklı medya araçlarında aynı anda ortaya çıkabilen motifleri, tematik özellikleri, anlatım tekniklerini, içerikleri ifade eder (253-255). Jens Schröter de aynı kavrama

²² Bu ve bundan sonraki kavramları kendim Türkçeye çevirdim ve çevirirken anlam kaybı olmaması adına İngilizceye yakın şekilde çevirdim, Türkçede de bir ölçüde kullanılan İngilizce kelimeleri değiştirmemeye dikkat ettim ve anlaşılır olması adına tüm kavramların İngilizcelerini parantez içine yazdım.

biçimsel/transmedyal (formal/transmedial intertextuality) medyalararasılık der (27). Örneğin, metinsellik, ritmiklik, akıcılık gibi birden fazla türde aynı anda bulunabilen biçimsel özellikler transmedyal özelliklerdir. Bunlar bir anlatım kanalına özgü değildir, hem müzikte, hem romanda, hem de bir filmde bulunabilirler. Transmedyal-medyalararası hikâye anlatımı çalışmaları bu alanın en önde gelen çalışma konularındandır. Farklı medya kanallarındaki anlatım teknikleri konu alınır. *Medyalararası dönüşüm* (intermedial transposition) bir içeriğin veya biçimsel özelliklerin bir anlatım kanalından başka bir anlatım kanalına transferini ifade eden kavramdır, film uyarlamaları buna örnektir (Wolf 254). Buna Schröter'in ifadesiyle *dönüşümsel medyalararasılık* (transformational intermediality) da denilebilir (27). Schröter'e göre bu tip bir dönüşüm doğrudan dönüştürüldüğü ürünü çağrıştırmalıdır. Dönüşümsel medyalararasılığı keşfedebilmek için dönüştürülen ürünü de dönüştürüldüğü ürünü de bilmek gerekmektedir.

Wolf'a göre *medyalararası ilişkiler/referanslar* ise uyarlama kadar sıkı bir ilişki olmamakla birlikte bir anlatım kanalından tematik ve biçimsel izlere başka bir anlatım kanalında rastlanmasıdır (254). Bu ilişki örtük de olabilir, açık ve belli bir niyet doğrultusunda koyulmuş da olabilir. Bir kurmacadan ilhamla yapılan bir beste, bir roman için hazırlanan görseller buna örnektir. Bu, Genette'in bahsettiği yan metinsellik ürünlerini de içermiş olur. Schröter *ontolojik medyalararasılık/ontomedyalıdır* (ontological intermediality/ontomediality) diye bir kavram da ortaya atmıştır. Bu da bir medya aracının her zaman bir medya ağı içerisinde var olduğuna ve diğer anlatım kanallarından bağımsız bir şekilde ele alınamayacağına işaret eden bir kavramdır (28-30).

Bir diğer kavram *multimodalitedir* (multimodality). Wernew Wolf bu kavramı *gizli medyalararasılık* ve *açık medyalararasılık* olarak iki gruba ayırır (37-44). İlki bir anlatım kanalının yazılı metne dönüştürülmesiyle, açık medyalararasılık opera ve film gibi dil, müzik ve ses gibi farklı unsurları bir arada taşıyan medyalararası türleri ifade eder. Değiniilmesi gereken son kavram *düzeltilmedir* (remediation). Straumann bunun bir medya aracının başka bir medya aracına uyum sağlaması ve bu sırada o medya aracını kendi içinde eritmesi anlamına geldiğini söyler (b.13.1 p.1--3).

Medyalararasılığın ne gibi metodolojilerden yararlanması gerektiğinden söz edenler de olmuştur. Wolfgang Hallet bir metinde başka bir anlatım kanalının adının geçebileceğini, bu anlatım kanalından tematik olarak yararlanılabileceğini söyler ve bunun açık bir referans olacağını belirtir (b.32 p.5). Öte yandan bu referansın açık olmadığı durumlar da vardır ve bu durumda okurun referansı veya bağlantıyı anlaması gerekir. Okurun bu örtük ilişkiyi tam olarak anlaması için metnin ilişki kurduğu diğer anlatım kanallarını da belli bir düzeyde bilmesi gerekecektir. Bundan dolayı medyalararasılığa dair bir metodoloji geliştirilecekse o metodolojinin de birden fazla anlatım kanalının bilgisini içermesi doğru olur.

Hallet, dört farklı yaklaşımdan söz eder. İlki tür merkezli medyalararasılıktır. Tür merkezli medyalararasılıktaki temel konu metnin içerdiği diğer anlatım kanalına yönelik referansın bir edebi türe veya metnin türüne özgü oluşu ve bu türe özgülüğün ne şekilde gerçekleştiğinin araştırılmasıdır (b.32 p.7). Bir tiyatrodan, bir romanda veya bir şiirde başka bir medya olarak müzikten yararlanılabilir ve her birinde müzikten yararlanma biçimi o türün ihtiyaçlarına göre şekillenir. Medyalararasılığın etkisi ve işlevi edebi türün özelliklerine bağlıdır. Tür merkezli medyalararasılık tam da medyalararasılığın türle kurduğu bu ilişkiyle, ortaya çıkışında türe özgü şekiller alması ve onun dinamiklerini gözetmesiyle ilgilidir. İkinci yaklaşım ise bir medyanın/anlatım kanalının edebi metindeki temsilîyetlerinin çeşitleriyle ilgilidir. Hallet'e göre bu temsilleri sistemleştirmek ve kategorize etmek gerekmektedir (b.32 p.9). Üçüncü yaklaşım bir medyanın edebi metin tarafından taklidiyle ilgilidir (b.32 p.10). Buna örnek olarak Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* romanını verebiliriz. Roman biçimsel olarak bir müzeyi taklit etmekte, müzeyle ilişki kurmanın ötesinde biçimsel olarak da ona benzemeye çalışmaktadır. Son yaklaşım ise referans verilen veya temsil edilen medya çeşitlerini belirlemeyi içerir (b.32 p.11). Edebi metnin işaret ettiği medyanın belirlenmesini ve kategorize edilmesini içerir.

Benim tartışmam açısından daha önemli olan film-roman ilişkisi de medyalararasılık çalışmalarının bir parçası. Daha önce de belirttiğim gibi bir romanın sinemasal anlatı kullandığı, sinemasal hikâye barındırdığı, sinematografik nitelikler taşıdığı sıklıkla söylenir. Sinema için kaleme alınan roman anlamına gelen sineroman diye bir tür de vardır veya senaryo gibi "film olmak üzere yazılmış yazılı metin" gibi ara formlar da bulunmaktadır.

Her ne kadar sinemanın bir teknoloji olarak insan hayatında yer tutmaya başlamasından sonra romanların sinemadan çeşitli teknikleri aldığı söylene de bu tekniklerin birçoğu aslında sinemadan önce de romanlarda yer tutmuştu, sinemanın doğuşu bunların adlandırılmasını da değiştirmiş olabilir. Sinemadan romana doğru olan ilişkiden belki daha fazlası ise romandan sinemaya doğru olan ilişkidir.

Laura Marcus “Film and Modernist Literature” yazısında sinema filmlerinin doğuşundan itibaren anlatı formları ve hikâyelerini sıklıkla oyunlardan, şiirlerden, romanlardan aldığını söyler (b.12 p.1). Gunning de benzer iddiayı dile getirir fakat çoğu uyarlamasının herhangi bir isme referans vermeden, telif haklarına uymadan doğrudan sinemaya aktarıldığını ekler (128). Linda Seger *The Art of Adaptation* kitabında Oscar ödülü alan filmlerin %85’inin uyarlama olduğu bilgisini aktarır (11).

Bu sıkı ilişkinin yanında sinemanın ve romanın alımlanışında okur için önemli değişiklikler vardır, bu da bir anlatının sinemaya aktarıldığı zamanki durumunun yazılı metindeki farklı olacağı anlamına geliyor. Michael Meyer “Intermedial Framing” yazısında izleyicinin görsel ürünü alımlarken önce resme bütün olarak baktığını sonra onun parçalarını incelediğini ve son olarak resmi tekrar bir bütün olarak gördüğünü söyler (b.19 p10). Bundan farklı olarak okur ise önce bir metni kelime kelime sırasıyla okur, zihninde kelimelere dair görüntüler yaratır ve bundan sonra metnin bütünü “görerek” anlamlandırır. Bu da alımlayan için de anlatım kanalının anlamlandırılma sürecinde farklar oluşturduğunu gösteriyor. Keza Anne Gjelsvik de bir metni okurken nasıl hissettiğimiz ile bir filmi görürken nasıl hissettiğimiz arasındaki farkın yok sayılamayacağını ve bunun uyarlama çalışmalarına dair geliştirilecek teorik yaklaşımı belirlemesi gerektiğini söylemiştir (259). Bunlardan dolayı da romandan uyarlanan film ile kaynak metin arasında hem ortaya çıkan ürün hem de o ürünün alımlanış biçimi açısından önemli farklar vardır. Bunu daha detaylı inceleyebilmek için edebiyat-sinema ilişkisine ve uyarlama kavramı etrafındaki tartışmalara yakından bakılmasına ihtiyaç var.

B. Uyarlamalar

Uyarlama bir biçimin ya da içeriğin kaynak metinden alınıp başka bir anlatım kanalında dönüştürülerek yeniden üretilmesi olarak tanımlanabilir. (Bruhn, Gjelsvik

ve Hanssen 9) Romandan filme doğru bir dönüştürme veya yeniden üretmeden söz edilebileceği gibi daha farklı uyarlama çeşitleri de bulunabilir fakat geleneksel olarak uyarlama çalışmaları romandan filme aktarılan ürünlerle ilgilenir. Başka bir tanım denemesini John Bryant “Textual Identity and Adaptive Revision” yazısında yapmıştır. Ona göre uyarlama orijinal/kaynak metnin ilan edilmiş bir şekilde yeniden söylenmesidir (48). Uyarlama kaynak metinsiz var olamaz (65). Jorgen Bruhn uyarlamalarda bir anlatım kanalından diğer anlatım kanalına yönelik aktarım olduğu için yalnızca metinlerin değil aynı zamanda bu anlatım kanallarının birbirinden ayrılan yanlarına da değinmek gerektiğini söyler (72). Ne de olsa metinlerden alınan ve alınmayan parçaların seçimlerini çoğu zaman kaynak metinle uyarlamamanın içinde bulunduğu anlatım kanallarının birbirinden ayrılan özellikleri belirler.

Bruhn Bakhtin’in “diyalojik ilişki” kavramından yola çıkarak uyarlamayı tanımlar ve uyarlamamanın farklı türlerde görülen transmedyal benzerlikler ile medyaya özgü farklılıklar arasında konumlanmış diyalojik bir anlaşma süreci olduğunu söyler (76). Benzer şekilde Regina Schober ise uyarlamaları iki farklı temsil türü arasındaki bağlantıların açığa çıktığı süreç olarak tanımlar (89). Jonas Ingvarsson ise uyarlamaları daha önceki metinlerin seçme, ekleme, somutlaştırma, gerçekleştirme süreçlerinden geçirilerek dönüştürülmesi olarak tanımlamaktadır (279).

Uyarlamayı evrimci kavramlarla birlikte tanımlamayı deneyenler de olmuştur. Örneğin Thomas Leitch uyarlamamanın da nesiller arası bir süreç olduğundan, hikâyelerin tıpkı genler gibi farklı şekillerde ve yeni kültürel ve maddi ortamlarda tekrar tekrar söylendiğinden, yeni çevrelere mutasyon yoluyla adapte olduklarından ve güçlü olanlarının hayatta kaldıklarından söz ederek doğal seçilimle uyarlama çalışmalarını anlamaya çalışmıştır (170). Uyarlamamanın İngilizcedeki karşılığı “adapte olmak” gerçekten de evrim teorisine dair kavramlardan biridir ve “daha iyi olanın” hayatta kalması bulunduğu yeni çevreye adapte olabilmesine bağlıdır. Adapte olabilmek de belli ölçüde bünyesinde değişikliklere gitmeyi gerektirir. Aslında uyarlamalar da bir anlatım kanalından başka anlatım kanalına geçen ve bu sırada yeni girdiği medya aracında hayatta kalabilmek için kaynak metinde değişiklikler yapan, ona “uymaya” çalışan ürünlerdir, bu açıdan evrim metaforu isabetli duruyor.

Belirttiğim tanımlar ve uyarlamayı konumlandırma denemeleri her ne kadar doğru olsa da bu tanımlar daha çok uyarlamamanın kaynak metinden dönüşürken geçirdiği değişimlerden yola çıkıyor. Jorgen Bruhn uyarlamada yalnızca ortaya çıkan ürünün değil aynı zamanda kaynak metnin de değişmiş olacağını söyler. İlişki tek taraflı değil çift taraflıdır. Kaynak metnin okunma biçimi ve alımlanması da uyarlamalar sonucunda değişebilir. Bundan dolayı Bruhn uyarlama çalışmalarının da yalnızca uyarlamayı merkeze alıp onu incelemek olmadığını aynı zamanda kaynak metnin de uyarlamamanın ardından geçirdiği değişimleri inceleyebileceğini belirtir (73). Her iki tarafın da uyarlamamanın ardından geçirdiği değişimleri ele alan çalışmaları Bruhn “diyalojik çalışmalar” olarak adlandırır, geleneksel çalışmaları ise “romandan filme uyarlama çalışmaları” olarak kategorize eder. İkinci tip çalışmalar romandan filme dönüştürülen metinlerin geçirdiği süreci, içerik ve biçim değişikliklerini merkezine alır. Casetti de uyarlamamanın bir yeniden görünüm olduğunu ve bu yeniden görünümünden sonra metnin kimliğinin yeniden tanımlandığını belirterek Bruhn’un vurguladığı çift taraflılığı destekler yorum yapar (82).

Etkinin çift taraflılığına tipik bir örneği belki de bilinen bir okur tepkisinde bulabiliriz. Bir uyarlamayı izleyen okurlar çoğu zaman daha sonrasında metni tekrar okuduklarında karakterleri filmdeki oyuncular olarak hayal edebildiklerini söylerler. Uyarlama sonucunda okurun zihninde oluşan görüntü çoğunlukla filmde izler taşır. Bu açık bir şekilde uyarlamamanın kaynak metni, okurun alımlaması bakımından değiştirdiğini gösterir. Peter Hitchcock da uyarlamamanın yalnızca metni değil metnin tüm olası yorumlarını da değiştirdiğinden söz eder (327). Başka bir örnek ise uyarlamadan sonra kitabın pazarlanma biçiminin değişmesidir. Bazı kitaplar filme uyarlandıktan sonra kitabın kapağı veya arka kapak yazısı gibi yan metinsellik unsurlarında filmde izler görmek mümkündür.

Uyarlamalar biçimsel bir üretimin türüdür ve yaratıcı, yorumlayıcı bir sürecin sonucudur (Hannssen 10). Uyarlama çalışmaları bir metni ve onun bir versiyonunu inceler. Bir yandan kaynak metnin daha farklı bir gözle anlaşılmasına katkı sağlarken bir yandan da kaynak metnin ve onun versiyonunun üretildiği anlatım kanallarının özelliklerini anlamamıza yarar. Diğer yandan bir anlatım kanalı olarak sinemaya da onu yaratıcı dış etkilere açmak yoluyla katkı sağlar.

Uyarlama çalışmaları çoğunlukla bir kaynak metin ile ondan türetilmiş versiyon arasındaki inceleme şeklinde ortaya çıksa da bu şekilde olması zorunlu değildir. Hannsen uyarlama çalışmasının kültürel ve metinsel ağları bütünüyle anlamaya yönelik yapılması gerektiğini belirtir. Eğer ortada bir uyarlama varsa bu aynı zamanda geniş bir etkiler ağını ima edebilir ve çalışma bu ağların saptanmasını metot olarak benimseyebilir. Uyarlama çalışmaları iki metnin karşılaştırılması ve aralarındaki benzerlik ve farklılıkların belirlenmesinin ötesine geçebilir, uyarlayıcılar, uyarlamayı izleyenler, farklı kültürel bağlamlarda değişen uyarlamanın durumu da çalışma odağı olabilir. Maria Tortaja da bir öncül metin varsaymaktansa metinsel çoğulluk varsaymak gerektiğini ve uyarlama çalışmalarının da hem kaynak metindeki hem de uyarlamadaki bu çoğulluğu keşfetmeye çalışması gerektiğini vurgular (356). Bu yaklaşımların da etkisiyle son yıllarda uyarlamayla ilgilenen araştırmacılar yalnızca uyarlama çalışanlardan oluşmamakta, farklı disiplinlerden araştırmacılar çalışmaları arasına uyarlamaları da almaktadır. Kültürel aktarım, metinsellik, anlatım kanalı veya medyalararasılık çalışanlar da uyarlama çalışmalarına ilgi göstermektedirler.

Casetti de uyarlamalara çalışırken yalnızca bir ürünü bir başka ürünle karşılaştırmaktan ziyade konumlandırıldıkları çerçeveleri analiz etmenin önemini dile getirir (83). Bu bakışa göre benzerlik ve farklılıkları sıralamak, yalnızca içerikler ve biçimler üzerinde durmak değildir, her iki ürünün bağlamları arasındaki diyalog üzerinde de durmak gerekmektedir. Çünkü uyarlama bir metnin yeniden bir bağlama oturtulmasıdır ve bu bağlamdan şekil alır. Bundan dolayı sadece ürünlere değil ürünlerin içinde bulunduğu koşullara da bakmak gerekmektedir. Aslında Bakhtin'in de bahsettiği ve metinlerin içinde şekil aldığı koşullar uyarlamaların da belirleyicisidir ve incelenmesi gerekir. Margaret Montalbano Bakhtin'in "heteroglossia" kavramının bağlamın metne olan üstünlüğüne/hakimiyetine işaret ettiğini belirtir (386). Bu düşünceye göre metnin anlamı içinde bulunduğu, üretildiği ve alımlandığı sosyal ve tarihi durum tarafından belirlenir. Bir uyarlama kelimesi kelimesine kaynak metne bağlı olsa dahi üretildiği bağlama göre değişecek, şekil alacaktır ve kaynak metinle diyalog hâlinde olan yeni bir ürün ortaya çıkacaktır. Kimi zaman diyalog yalnızca kaynak metinle de olmaz, bir uyarlama her ne kadar kaynak metinden "çevrilmiş" olsa da aynı anda kendi türünde veya başka türlerdeki farklı metinlerle de diyaloga girebilir. Uyarlamalar Bakhtinci heteroglossianın, diyalogun, metinlerarasılığın, metinsel ilişkilerin görülebilmesi bakımından zengin alanlardır. Barton Palmer'e göre

uyarlamaların içerdiği bu çoğulluk aynı zamanda uyarlamaların içerdiği gösterge sistemleri için de geçerlidir (259). Sinemanın gösterge sistemleri yazı, ses, görüntü gibi farklı unsurları bir araya getirdiği için bileşiktir. Bir başka Bakhtin kavramı olan kronotop ise bilindiği gibi eserin üretildiği zaman/meکان ilişkilerini kapsıyor. Uyarlama içinde doğduğu krotonoptan da etkileneceği için uyarlama çalışmaları yalnızca kaynak metin ile uyarlamayı değil aynı zamanda her iki ürünün ortaya çıktığı kronotopu yani zamanları ve mekânları da çözümlemelerine dahil etmek zorundadır. Bu sayede uyarlamanın ve kaynak metnin ortaya çıktığı tarihsel ve toplumsal koşullar da anlaşılmiş olur ve birbirinden ayrılan yanlarının nasıl ortaya çıktığına dair fikir edinilir.

Uyarlama çalışmalarıyla ilgili şunu da anmakta fayda var: Gittikçe artan bir şekilde uyarlama çalışmalarının medyalararasılıktan faydalanması gerektiğini düşünen araştırmacıların sayısı artmıştır. Örneğin Lars Elleström uyarlama çalışmalarının ilk olarak medyalarası çalışmaların bağlamında düşünülmesi gerektiğini ve terminolojisini oluştururken de medyalarasılık çalışmalarından yararlanması gerektiğini belirtir (114). Nihayetinde uyarlama da birçok olası medyalarası çalışmalardan yalnızca biri, edebiyat ile sinema arasındaki ilişkiye eğilen bir koludur. Esasında her iki alanda da kullanılan birçok kavram vardır. Örneğin bunlardan birisi transmedyallıktır. Medyalararasılık tartışmamda bahsettiğim transmedyallık birden fazla türde ortak bir şekilde var olan içerik, biçim, motif gibi özellikleri anlatmak için kullanılıyordu. Tıpkı bunun gibi uyarlama çalışmalarında da tek bir anlatım kanalına has olmayan, hem edebi metinde hem sinema filminde rastladığımız ortak özelliğe transmedyallık deniliyor. Yine medyalararası çalışmalardan söz ederken medyasal dönüştürmeden bahsetmiştim. Esasında uyarlamayı medyalararası dönüştürmelerden birisi olarak da anabiliriz. Keza medyalararası referanslar da bir kavram olarak uyarlama çalışmalarında kullanılabilir.

Uyarlama çalışmalarında karşımıza çıkan çeşitli sorunlar da var. Orhan Pamuk bölümünde ve medyalararasılık tartışmasında da ara ara dile getirdiğim gibi çoğu zaman kelime ile görüntü arasında bir karşıtlık ve bundan dolayı da yazılı metinle görsel ürün arasında hiyerarşi kurulmuştur. Elliott “Novels, Film, and the Word/Image Wars” yazısında Roland Barthes, Michel Foucault, J. Hillis Miller, W.J.T Mitchell gibi isimlerin kelime ile görüntü arasındaki karşıtlığı desteklediklerini belirtir (1). Bu

isimler kelimenin görüntüye görüntünün de kelimeye dönüştürülmesi ve çevrilmesinin mümkün olmadığını farklı şekillerde dile getirirler. Her iki göstergenin ürettiği anlamın birbirinden farklı olduğunu dile getirirler. Kültür tarihinin çoğu zaman resimsel ve linguistik göstergelerin arasındaki güç çatışmasından doğduğu söylenmiştir. Örneğin yönetmen Bergman film ve edebiyatın birbirinden çok farklı ifade araçlarını söyleyerek edebi uyarlama fikrine karşı çıkar (Aktaran Rossholm 205).

Kelime ile görüntü arasında kurulan karşıtlık/çevrilemezlik/dönüştürülemezlik iddiaları bu iki göstergeyi kullanan film ve romana da uygulanmıştır. Roman kavramsal, dilsel, söylemsel, sembolik, mental özelliklere sahip bir tür olarak görülürken sinema filmi algısal, görsel, sunumsal olarak görülür. Bluestone bunlardan dolayı film ve romanın iki farklı kurum olarak kalması gerektiğini, kendi biricik başarılarına ancak bu yolla ulaşabileceklerini belirtmiştir (Aktaran Elliott 2). Elliott bu karşıtlığın o kadar da doğru kurulmadığını, nihayetinde filmin de birçok yazılı materyal içerdiğini ve birçok filmin de yazılı metinden uyarlandığını belirtir (2). Diğer yandan romanlar da kimi zaman resimler, illüstrasyonlar, kapak fotoğrafları gibi birçok görsel unsura sahiptir. Elbette kelimeler ve dil olmadan bir roman meydana gelemez, görüntü olmadan da bir film yaratılamaz ve her iki anlatım kanalı farklı gösterge sistemlerini kullanır. Fakat bu farklılık iki kategori arasında bir karşıtlık, bir “çevrilemezlik” durumu olduğu anlamına da gelmez. Bu iki anlatım kanalı arasında bir karşıtlık veya çelişki yoktur.

Bu inşa edilen karşıtlığın teolojik kökenleri var. Ella Shohat “Sacred Word, Profane Image” yazısında kelime ile görüntü arasında kurulan karşıtlığın dinsel kökenlerinden bahseder ve Hıristiyanlığın bazı eğilimleri ile İslam’ın nasıl kelimeyi görüntüye üstün tutup ikisi arasında karşılık kurduğundan söz eder. Diğer yandan İncil’in nasıl kelime, görüntü, ses, diyalog, müzik ve yazılı materyalleri bir arada içerdiğinden söz eder ve bu yaklaşımın çelişkilerini ortaya çıkarır (43). Shohat’a göre kelimelerle görüntüler o kadar da birbirinden ayrılabilir unsurlar değildir (42). Çoğu zaman kelimeler bir anlatıda okurun zihninde çeşitli resimler ve görüntüler uyandırabilir. Veya görüntüler de çeşitli kavram ve metaforlar gibi metinsel unsurları izleyenin zihninde yaratabilir. Bundan dolayı görsel olan ile sözel olan arasında katı bir ayırmadan söz etmek güçtür. Robert Stam’a göre de sözel ve görsel alan arasında hiyerarşik bir ilişki kurulamaz. Stam burada farklı göstergelere dayanan anlatım kanallarını karşılaştırarak örnek verir.

Roman çoğu zaman yalnızca yazılmış kelimeleri kullanabilirken film birçok unsuru içerir: Hareketli görüntüler, ses, müzik, çeşitli gürültüler ve hatta kimi zaman kitapların içerdiği yazılı materyalleri de (59). Bu açıdan sinema daha aşağıda değildir, hatta romandan daha fazla ifade kaynakları/araçları vardır. Bir yönetmenin bu kaynakları nasıl kullandığı başka bir sorundur fakat yönetmenin bir yazara göre ifadeyi sağlamak için daha fazla kaynağa sahip olduğu kesindir. Barton Palmer de benzer bir yaklaşımı ifade eder. Ona göre romanlar tek bir temsil aracını, kelimeleri kullanırken sinemanın daha karmaşık araçları vardır (271). Kelimeleri, yazılı dili, konuşmayı kullanabilirler. Fotoğrafik gerçekliği ve dil dışı sesleri kullanabilir. Edebi anlatıya göre sinemanın ifade araçları daha gelişkindir. Keza Jorge Bruhn da bundan bahseder: “Sözlü dilin sinemasal temsili edebi temsilden elbette ki başkadır çünkü arada çok temel bir fark vardır. Edebiyatta anlam üretmek büyük oranda sembolik gösterge işlevine bağlıyken film çok daha geniş göstergeler üretebilir; sembolik, görüntüsel ve dizinsel göstergeleri bir araya toplayabilir” (79). Aynı zamanda filmlerin ses, müzik, sözlü konuşma, yazılı kelimeler, hareket eden görüntüler gibi farklı unsurlardan yararlandığını belirtir, insanın farklı duyularına aynı anda hitap edebilme özelliğine vurgu yapar ve bütün bunlar sinemanın gösterge sisteminin daha gelişkin olduğuna işaret eder (79). Bundan dolayı edebiyat ile sinema arasında bir hiyerarşi kurmaktansa her iki anlatım kanalının birbirini zenginleştirdiğini söyler (81). Uyarlamayı kaynak romanın ışığında, kaynak romanı da uyarlaması ışığında okuyup değerlendirmenin verimli sonuçlar yaratabileceğini belirtir (82).

Sinema filmi ile edebiyat arasındaki hiyerarşik ilişkiyi kuranlar arasında Seymour Chatman de var. Chatman’e göre bir sinema filmi çok fazla detay içermesine rağmen tüm bu detayları yakalayabilmek alımlayan için oldukça zordur (126). Örneğin diğer görsel sanatlarda, resimde veya heykelde uzun süre boyunca ürün karşısında bekleyip detaylarını inceleyebilirsiniz. Veya bir kitap okurken tekrar tekrar aynı olayı okuyabilir, ayrıntıları yakalayabilirsiniz. Fakat sinema filminde görüntüyü durduramazsınız, olaylar çok hızlı akar ve birçok ayrıntı kaçar. Diğer yandan Chatman’e göre sinema “ikna edici/anlatıcı” bir sanat değil, görüntüsel/sunumsal bir sanattır. Bir durumun nasıl olduğunu söylemez, gösterir. Bundan dolayı filmler tanıtmaz, tanıtamaz, açıklamaz, açıklayamaz.

Chatman'e göre edebi metin ile sinema filmi arasında ayrılan son nokta ise alımlayana bırakılan hayal gücü ile ilgilidir. Bir metni okurken karakterleri hayal etmek konusunda okur sınırsız özgürlüğe sahiptir fakat sinema filmini izleyen izleyici için karakterin görüntüsü zaten verilidir. Sevimli tipi olan bir karakteri romana koymak için "sevimli bir tipi vardı" demek yeterli olacaktır, her okur kendine göre sevimli bir tipi hayal edecektir fakat sinema filminde bunu yansıtmaya gelince birçok insan yönetmenin "sevimli" bulduğu oyuncuyu sevimli bulmayabilir. Diğer yandan Chatman'e göre kamera edebiyattaki sözel yapıyı çevirmekte başarısız olacaktır, sözel yapıdaki imkânlar onda yoktur. Chatman'in iddiaları birçok açıdan özellikle kendi döneminden sonraki gelişmelerin ardından sorgulanmaya muhtaç.

Sinema filminden romana yapılan uyarlamalar tüm bunlardan ötürü tehlikeli bir alanda bulunmakta. Uyarlamalar birbirine karşıt görülen ve sıklıkla aralarında hiyerarşik bir ilişki kurulan sözel alan ile görsel/işitsel olan alanın birleştiği yerler oldukları için bu tartışmaların odağında yer almaktadır.

Genellikle edebiyat daha zengin, derin ve karmaşık olarak görülür. Kaynak metin uyarlamasına üstün tutulur. Özellikle edebiyat çalışmalarından gelen araştırmacılar edebiyatı sinemaya göre üstün tutma eğilimindedir. Bu bakıştan ötürü uyarlama da kimi zaman çalışmaya değer bir konu olarak görülmemiştir. Uyarlamalar için sıklıkla dile getirilen "sadakatsizlik" suçlaması veya "orijinaline ihanet edilmiş" gibi özcü/ahlakçı eleştiri de kökenini çoğu zaman edebiyatın sinemaya üstün tutulmasından almaktadır.

Sadakatsizlik eleştirisi sıklıkla yer tuttuğu için bunun üzerinde biraz durmak gerekiyor. Kamilla Elliott 1970'lerin sonundan itibaren postyapısalcıların, metinlerarasılık ve diyoloji fikirlerinden yararlanan eleştirmenlerin sadakat fikrini sorgulamaya başladıklarından söz eder (2013 24). Bu eleştirilere bir örnek Robert Stam'dır. Sadakat kavramını uyarlama çalışmalarının önemli ismi Robert Stam daha sonrasında diğer araştırmacılar tarafından da sıklıkla referans gösterilen "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation" (2000) yazısında detaylıca ele alır.

Stam sadakat kavramıyla uyarlamaya yaklaşmayı farklı yönlerden eleştirerek bir nevi çürütür. Stam ilk olarak sadakatin mümkün olmadığını söyler (55). Roman yazıya

dayalı, film ise görselliğe dayalı bir ürün olduğu için sinema filmi romanın içermediği birçok bilgiyi içermek zorundadır. Kaynak metinde var olmayan birçok unsur uyarlamada yansıtılmak zorundadır. Örneğin Flaubert romanda Madame Bovary'nin göz renginden bahsetmez ama uyarlayıcı buna karar vermelidir. Bu durumda kaynak metne sadakat imkânsız olur.

Diğer yandan, Stam roman ve filmin üretilme sürecinin farklı olduğunu, sadakatsizliğin bundan ötürü de zorunlu olduğunu dile getirir (56). Örneğin, bir romancı için herhangi bir karakterin tarihî bir saraydan ayrılması hiçbir maddi külfete mal olmazken, bir filmde bir karakterin tarihî bir saraydan ayrılması için gerekli izinler, ödenmesi gereken paralar, kostümler, makyaj ve buna benzer maliyetli işler gerekir. Bu durumda film mecburen bazı çıkartmalar ve eklemeler de yapmak durumunda kalacaktır.

Sadakatin imkânsızlığının farklı sebepleri de var. Stam'a göre beş yüz sayfalık bir kitabı bir buçuk saatlik bir filme dönüştürmek sadakati zorunlu olarak rafa kaldırır. Gerçek bir sadakat, metindeki unsurların tümünü yansıtmak anlamına gelecekse *Savaş ve Barış*'ı filme uyarlamak şüphesiz ki günlerce sürecektir bir film yapmak anlamına gelecektir (57). O hâlde bu sadakatin metni/metindeki ayrıntıları hedef alamayacağı söylenebilir çünkü zorunlu olarak eklenilecek/çıkartılacak parçalar olacaktır. Eğer sadakat "yazara sadakat" ise o zaman da yazarın belli bir niyetinin olduğu düşüncesine geliriz. Bu da bizi "niyet yanılması"na götürebilir (57). Yazarın niyetinin ne olduğunu hiçbir zaman bilemeyiz veya bilsek dahi yazarın bu niyetini metninde tam olarak gerçekleştirip gerçekleştirmediği bilinemez. Yazarın niyeti üzerinde spekülasyon yapmak bizi net bir sonuca götüremez. Çoğu zaman yazarlar bile kendi niyetlerinin ne olduğunu bilemeyebilirler ve tüm bunlar niyet yanılışına varma ihtimalimizi güçlendirir. O hâlde yazara sadık kalmak da bir anlam ifade etmiyor.

Diğer yandan sadakat fikrinin özcü olduğunu da dile getirir Stam (57). Romanın belli bir öz içerdiğini ve uyarlamalar yoluyla bu özün zarara uğrayabileceğini varsayılır. Belli bir orijinal, belli bir temel, yakın olunması gereken bir merkez vardır bu fikre göre. Oysa bu da tam olarak doğru olmayabilir: Metinlerarasılık tartışmasında hatırlanabileceği gibi Barthes edebî metnin kapalı olmadığını, açık bir yapıya sahip olduğunu, ve sonsuz sayıda bağlamda yeniden okumaya açık olduğunu söylüyordu.

Bu aynı zamanda metnin tek ve değişmez bir özünün olmadığını, onun yorumunun değişime açık olduğunu gösteren bir düşünce. Bu noktada Stam *Robinson Crusoe* örneğini veriyor. 18. yüzyıldaki okura oldukça açık gelebilecek birçok *Robinson Crusoe* referansı 20. yüzyıl okurlarına yabancı gelebilir. İngiliz okurlara oldukça belirgin gelebilecek birçok referans Fransız okur için oldukça kapalı ve belirsiz kalabilir. Ya da *Robinson Crusoe*'un bazı referansları zaman yoluyla açığa çıkmıştır: *Robinson Crusoe*'da gizli homoerotizm veya kadın düşmanlığı günümüz okuru tarafından anlaşılıp yorumlanabiliyor ama aynı 18. yüzyıl okuru için geçerli değil. Bu şunu gösteriyor: Bir romanın özü/esası/aslı/orijinali yoktur, roman sonsuz sayıda yeniden okumaya/yoruma açıktır ve zamana/mekâna göre romanın okunması/yorumu/anlamı değişebilir. Özün olmadığı durumda uyarlamanın “sadakatinden/özüne sadık kalmadığından” bahsetmek de temelsiz kalıyor. Bütün uyarlamalar gibi bütün metinler de bir “yeniden yorum”dur. Uyarlamalara da bir “kayıp” ya da “eksiltici” olarak bakmak yerine yorumlayıcı ve yaratıcı bir aksiyon olarak bakmak yerinde olacaktır. Uyarlamalar metnin yaratıcı bir şekilde yeniden yorumlanmasının önünü açar.

Diğer yandan hatırlanabileceği gibi Bakhtinci düşünceye göre yazar zaten yalnızca bir düzenleyicidir ve metin zaten hiçbir zaman özü yansıtamaz/orijinal olamaz. Yazar, daha önce var olmuş belli söylemleri, belli metinleri bir araya getirir. Evet, belki film uyarlaması bir metnin kopyası olabilir fakat metnin kendisinin de tamamen orijinal olduğu söylenemez. Metnin kendisi de kendinden önceki metinlerden izler taşıdığına göre o da orijinal değil, bir kopyadır. Aslında uyarlama kendinden önceki söylemleri bir araya getiren bir metin gibi düşünülebilir. Zaten Bakhtin'in metin tanımı da buna yakındır, ona göre “her türlü tutarlı gösterge yapıları” metindir (103). Aynı zamanda uyarlama/medyalararasılık tartışmasının metinlerarasılık tartışması ile nasıl bir arada düşünülebileceği de burada daha iyi anlaşılabilir oluyor. Kısacası metinlerarasılık hakkında tartışmalar yürüten isimler de postyapısalcı birçok isim de edebi metinlerin kendisinin metinlerarasılık içerdiğini ve yazarın kendisinin çeşitli eski söylemleri bir araya getirdiğini söylüyordu. Bundan dolayı uyarlamaların “sadık” olabileceği bir “orijinallik” veya metnin “ruhu/özü” gibi bir unsur zaten yoktur.

Sadakat kavramının altını oyan Stam'a göre metinden filme çeviriler tam da sapmalarıyla birlikte kaynak metne birçok zenginlik katar. Örneğin *Madame*

Bovary en az dokuz ülkede filme çevrilmiştir ve her uyarlama farklı kültürel özellikler içerir (63). Hint yapımı *Madame Bovary* Bombay müzikalinden izler bile taşır ve bu da metnin yorum kapılarını sonuna kadar zorlar. Diğer yandan ideolojik olarak sorunlu/gerici olan birçok roman filme uyarlandığında bu sorunlar düzeltilebilir veya eleştirel bir okumaya açılabilir.

Stam'a göre uyarlamanın yararı kaynak metinde tek bir tarihsel bağlamda tek bir araçla üretilmiş ürünü farklı bağlamlara ve farklı araçlarla yeniden üretmenin birçok kazanımı olmasıyla ilgili. Sadakatsizlik olarak görülebilecek birçok sapma da aslında bu kazanımları sağlayabiliyor. Örneğin Thomas Wolfe'un *Şenlik Ateşi* filminde kaynak metinde beyaz olan yargıç siyah bir yargıca dönüştürülmüştür, bunun amacı romanın içerdiği ırkçı eğilimleri tersine çevirmektir (71).

Elbette farklı amaçlarla farklı sapmalar da olabilir: Belli bir aktörden daha fazla yararlanmak, metnin kusurlarını filmde düzeltmek, metni eleştiriye açmak, belli bir süreye belli olayları/karakterleri sığdırabilmek veya salt estetik/teknik amaçlar (72). Bu da yine türlerin birbirinden farklı olmasıyla ve farklı unsurlar ve hesaplamalar gerektirmesiyle ilgili. Türlerin farklı olması uyarlamanın imkânsız olduğu anlamına gelmekten ziyade uyarlamanın kaynak metnin farklı imkânlarını ortaya çıkartmasına yarıyor, edebi metnin okunma biçimine katkı sunuyor, yorumlanma olanaklarını geliştiriyor. Uyarlamaların bu yapısı hem içerdiği imkânların hem de aldığı eleştirilerin bir kaynağıdır ve bundan ötürü uyarlamalar hassas bir dengede bulunmaktadır.

Straumann uyarlamaların muhafazakar koruyuculuk ile revizyonist yıkıcılık arasında konumlandığını belirterek bahsettiğim dengeyi tarif eder (b.13 p.11). Bu, uyarlamaların bir yandan daha önce söylenmiş bir hikâyeyi tekrar etmesiyle diğer yandan onu bir ölçüde değiştirmesidir. Bu belli bir kültürün temel bir özelliğinin tekrarı olarak da görülebilir. Edebiyat tarihi özellikle modern romanın doğuşundan önce sürekli aynı hikâyelerin tekrar edilmesinden oluşur. Divan şiirinde de bunun sayısız örneği vardır, örneğin *Leyla ile Mecnun* hikâyesi başka dönemlerde, başka toplumlarda, başka isimler tarafından tekrar tekrar yazılmıştır. Uyarlamalar da bir bakıma buna benzer. Aynı hikâye başka dönemlerde, başka toplumlarda, başka isimler

tarafından tekrar edilir ve bu sırada hikâyede bağlamına, dönemine, mekânına, yaratıcısına göre ufak değişimler olur.

Straumann'a göre bundan dolayı uyarlamalar çoğu zaman kültürel ve ulusal mitleri de beslemiş, güçlendirmiş olur (b.13 p.11). Çünkü buradaki tekrar çoğu zaman yalnızca “tekrar”dan ibaret değildir, bazı yaratıcı eklemeler de içerir ve tekrar edilen metinler çoğu zaman kanonun değişmez metinleridir. Uyarlama sürecinde metin edebi olarak da çeşitli kazanımlar elde eder.

Yuri Tsivian uyarlamanın başarısının kaynak metnin tekrarından değil ondan sapmasından geçtiğini belirtiyordu (93). Ancak sapmalar yoluyla yaratıcılık oluşabilir. Metinlerarasılık tartışmasında Bloom'un düşüncelerini hatırlarsak, şiir tarihinin yanlış anlaşılmalara tarihi olduğunu ve iyi şairlerin haleflerinin şiirlerini yanlış anlayan/okuyan şairler olduklarını belirtiyordu. Tıpkı onun gibi belki de kaynak metni tahrif eden, onu yanlış yorumlayan, onu bilerek ya da bilmeyerek yanlış anlayıp ondan sapan uyarlayıcılar ortaya yaratıcı bir ürün çıkartabilirler. Casetti uyarlamaların sinemanın metinle kurduğumuz ilişkimizi yenilemekteki gücünü de gösterdiğini belirtmektedir (84). Bu da yine sapmalar dolayısıyla okurun metne daha farklı bir gözle bakmasındandır. Luke Gibbons “Visualizing the Voice: Joyce, Cinema and the Politics of Vision” yazısında iyi uyarlamayı edebi metne sıkı sıkıya bağlı olmaktan değil kaynak metnin ruhunu sinemasal deneyim içerisinde yansıtabilmekte bulur (177).

Diğer yandan, bahsettiğim “yeniden yazma” özelliği sebebiyle uyarlamalar geçmişten yeniden düşünme ve kanonik metinleri yeniden yazma olanağına da sahiptir. *Robinson Crusoe* örneğinde de daha önce dile getirdiğim gibi, bu metinleri eleştiriye açma, bu metinlerde gizli kalmış veya bastırılmış olan özellikleri ortaya çıkartma olanağı uyarlamalar tarafından kullanılır. Straumann'a göre yeniden yorum sayesinde her uyarlama ile birlikte izleyiciler yeni bir yaklaşım ve yeni bir tecrübe edinirler (b.13.3 p.8).

Uyarlama ile birlikte gündeme gelen sadakat kavramının altının nasıl oyulduğundan bahsetmiştim. Stam uyarlamayı sadakat ile anlamak yerine “çeviri” kavramıyla anlamak gerektiğini söyler (62). Ona göre uyarlama da çeviri gibi bir metnin tekrarıdır ve çeşitli kayıplar olduğu gibi eklemeler de vardır. Tıpkı çeviri gibi uyarlamalar da başka kültürel bağlamlarda yeniden üretimlerdir. “Sacred Word, Profane Image”

yazısında Ella Shohat da çevirinin de uyarlamasının da temsil etme özelliğine vurgu yapar ve uyarlamaların da tıpkı çeviriler gibi bir dönüştürme içerdiğini dile getirir (23). Buradaki çeviri dilden dile değil, kelimelerden görüntülere, romandan filmidir ve birbiriyle çatışır gözükken iki medya arasındadır. Elbette nedenleriyle açıkladığım gibi bu iki medya aracı arasında bir çatışma yoktur fakat çatışma olmaması aralarında fark olmadığı anlamına da gelmiyor.

Uyarlamayı anmak için çeviri dışında kavramlar önerenler de olmuştur. Zhang Zhen ise “Cosmopolitan Projections: World Literature on Chinese Screens” yazısında uyarlamasının ve de özellikle kültürler arası uyarlamasının “çeviri”den ziyade “projeksiyon” kavramıyla birlikte anılmasını önerir (150). Ona göre projeksiyon kavramı sinemanın üretim ve alımlama, teknoloji ve toplum gibi farklı unsurları bir arada tutan niteliğini hatırlatır. Diğer yandan uyarlamasının içerdiği kayıplar ve kazanımlar ağının karmaşası, metnin bir kültürden diğerine, bir zamandan diğer bir zamana taşınması durumunu ona göre projeksiyon kavramı iyi bir şekilde yansıtmaktadır. Ona göre çevirmen veya uyarlayıcı metaforik olarak “projeksiyonist” olmaktır. Kelimeler ve görüntüleri bir araya getiren sinema deneyimi ancak “projekte” edilmekle mümkün olabilir ve bu projeksiyon sayesinde keyif, anlam ve özdeşlik duygusu da alımlayana aktarılmış olur. Burada Zhen “projeksiyon” kelimesinin tüm anlam olanaklarını kullanmaktadır. Son olarak psikolojideki projeksiyondan da bahseder, bu da belli fikirlerin, özelliklerin, duyguların birinden başka birine taşınmasıdır ve uyarlamasının içerdikleri arasında bu psikolojik aktarım da mevcuttur (150).

Öte yandan Zhang Zhen aynı yazıda kültürler arası uyarlamaların kültür içi uyarlamalara göre daha kompleks yapıları olduğuna işaret eder. Ona göre böyle uyarlamalar yalnızca bir kültürün başka bir kültüre çevrilmesi anlamına gelmez ve orijinal ürün ile onun uyarlaması her zaman bir gerilim içerisinde bir arada bulunur (146).

Ben de Dostoyevski metinlerinin izlerini Türkiye sinemasından iki yönetmenin filmlerinde ararken aslında Zhen’in dile getirdiği gibi kültürler arası uyarlama/medyalararasılık örneklerini onun bahsettiği gerilimi de görmeye çalışarak inceleyeceğim. İnceleyeceğim filmlerden yalnızca biri uyarlama olacak diğerlerinde

ise Dostoyevski ile kurulan metinlerarası/medyalararası izleri uyarlama ve medyalararasılık tartışmalarını gündemimde tutarak arayacağım.

Bu izleri ararken bu tartışmamda da dile getirdiğim gibi filmlerin Dostoyevski metinlerine sadakati üzerinden bir ölçme yapmamayı ve benzerlik ve farklılıkların dökümünün ötesine geçmeyi amaçlıyorum. Aradaki zamansal ve mekânsal farka rağmen Dostoyevski metinlerinin Türkiye sinemasındaki bu filmlere neden ve nasıl sızdığını, bu metinlerarası/medyalararası dönüştürmenin ne anlama geldiğini, hangi ihtiyaçla aradaki büyük zamansal ve mekansal farka rağmen böyle bir metinlerarası/medyalararası ilişki kurulduğunu tartışmaya çalışacağım. Yönetmenlerin bu metinlerarası/medyalararası ilişkiyi kurarken sinemanın imkânlarından nasıl yararlandıklarını, Dostoyevski'den seçtikleri motiflerin filmlerin içinde bulunduğu kronotopla ilişkisini ve Türkçe edebiyatın Dostoyevski ile kurduğu ilişki ile Türkiye sinemasının Dostoyevski ile kurduğu ilişkinin ortaklaşan ve farklılaşan yanlarını medyalararasılık ve uyarlama tartışmasını akılda tutup yer yer hatırlatarak anlamaya çalışacağım.

ALTINCI BÖLÜM: NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASININ DOSTOYEVSKİYEN EVRİMİ: *KIŞ UYKUSU* VE *AHLAT AĞACI*

Nuri Bilge Ceylan'ın filmleri gerek filmlerarası gerek medyalararası gerekse de metinlerarası bakımlardan oldukça fazla malzeme içerir. Bu filmler benim burada tartışmasını yürüteceğim şekilde yalnızca Dostoyevski ile değil, Bresson, Antonioni, Tarkovsky, Kiyarüstemi gibi yönetmenlerle ve Shakespeare, Çehov gibi yazarlarla da ilişki kurar. Bu anlamda Ceylan'ın farklı metinleri ve filmleri önemseydiğini, kendi filminde bunları sıklıkla kullandığını ve bazen de yeniden yorumladığını söylemek yanlış olmaz. Kendisi de *Altyazı*'ya verdiği röportajda bunu açıkça dile getirir ve *Kış Uykusu*'nda Çehov'un "Karım" ve "İyi İnsanlar" öykülerinden yararlandığını söyler. Keza filmin sonunda da bu öykülerden esinlendiği ibaresi kullanılmıştır. Ceylan'ın hiçbir filmi bir edebi metnin uyarlaması değildir. Uyarlama olmamakla birlikte medyalararası dönüştürmeler içerir, farklı metin ve filmlerdeki hikâye ve biçimleri değiştirerek kullanır, transmedyal unsurlara sıklıkla rastlanır, filmlerde çeşitli esinlenmelerin, imaların, referansların, alıntılarının izleri bulunur. Edebiyatın yanında fotoğraf ve müzik gibi farklı sanat türlerinden de yararlanır.

Ceylan'ın filmlerinin ilişki kurduğunu söylediğim isimlerden Bresson da Dostoyevski ile ilişki kurmuş yazarlardandır. Bresson; Diderot, Bernanos, Tolstoy gibi isimlerin yanında Dostoyevski metinlerini de filmlerinde sıklıkla kullanmıştır. Belki de bundan dolayı Eva Maria Stadler'in aktardığına göre Bresson kendi çalışmalarını "film" diye adlandırmaktan çok "yeni tür bir yazı" olarak adlandırır (15). Bu hem sinemasını ticari/popüler sinemadan ayırırken hem de kitabı, kitabiliği, edebiyatı filmlerinin içine yerleştirmeye çalıştığını gösterir. Stadler Bresson filmlerinin önceki tarihsel ve edebi metinlere dayandığını dile getirir (15). Bresson kendinden önceki metinleri tekrar ederek edebi metinlerin tematik ve yapısal özelliklerini yeniden yorumlar (15). Bu yalnızca dönüştürme değil aynı zamanda taklit, alıntılama, yorumlama gibi yöntemleri de içerir. Bresson Dostoyevski'nin *Beyaz Geceler* ve *Uysal Kız* metinlerini de uyarlamıştır.

Bresson'un Dostoyevski ile kurduğu ilişkiyi de akılda tutar ve Tarkovsky, Çehov ve Dostoyevski'yi de eklersek aslında Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinin Rus edebiyatı ve sinemasından diğer edebiyat ve sinemalara göre daha fazla beslendiğini söylemek

yanlış olmaz. Bu yalnızca benim burada tartışmasını yapacağım *Kış Uykusu* ve *Ahlat Ağacı* filmleri için değil, bunlardan önceki filmleri için de geçerli. Buna rağmen *Kış Uykusu* ile birlikte bu ilişkinin belli bir eşiği atladığını iddia ediyorum. Ceylan'ın bu filmle birlikte özellikle Dostoyevski ile daha yoğun bir ilişki kurmaya başladığını ve bunu yaparken yalnızca Dostoyevski metinlerinin içeriğinden yararlanmanın ötesine geçip aynı zamanda onun romanlarında rastlanan biçimsel unsurları da filme uyarladığını düşünüyorum. Ceylan *Altyazı*'ya verdiği röportajda şöyle söyler: "Aslında baştan beri bu filmin edebî bir tadının olmasını istiyordum. Edebî eserlerden, felsefi metinlerden ve tiyatrodan aldığım hazzı bir şekilde bu filme taşımak istiyordum". Gerçekten de Ceylan *Kış Uykusu*'ndan önceki filmlerinde rastlanılmayan ölçüde edebi eserleri filmlerine dahil eder ve bu yaklaşımını *Ahlat Ağacı*'nda da sürdürür. Elbette her iki alan farklı özellikler içerdiği için filme uygun, farklı stratejiler geliştirir. Bu stratejilerin başarılı olup olmadığını da ilerleyen kısımlarda ele alacağım.

Belirttiğim gibi edebi eserlerin Ceylan'ın filmlerindeki izleri her zaman mevcut olsa da *Kış Uykusu*'ndan sonra bunda bir boyut değişimi olduğunu iddia ediyorum ve bundan dolayı Ceylan'ın filmlerindeki Dostoyevski izlerini tartışırken de daha çok *Kış Uykusu* ve *Ahlat Ağacı* üzerinde duracağım ve bahsettiğim evrimi de göstermeyi amaçlayacağım. Kendi tartışmamın merkezi gereği bu filmlerde birçok farklı metin ve filmlerin izleri olsa da yalnızca Dostoyevski üzerinde duracağım. Bunu yaparken bir yandan medyalararasılık kısmında bahsettiğim kavram ve tartışmalardan yararlanacağım bir yandan da Dostoyevski'nin motif, biçim ve metinlerinin sinema filmine dönüştürülmesinde çıkan sorunları ve bu sorunlara bağlı olarak bu filmlerin ne gibi çözümler geliştirdiğini, ne gibi dönüştürmeler yaptığını göstermeye çalışacağım. Türkçe edebiyatın Dostoyevski ile kurduğu ilişki ile Türkiye sinemasının Dostoyevski ile kurduğu ilişkinin ne ölçüde benzeştiği ve ne ölçüde farklılaştığı da Nuri Bilge Ceylan filmlerinin yardımı ile anlaşılacak. Öte yandan aradaki tarihsel, toplumsal, türsel farka rağmen Ceylan'ın böyle bir diyalogu niye ve nasıl kurduğu da sorularım arasında olacak.

A. *Kış Uykusu*

Kış Uykusu'nun gerek içerik gerekse biçim olarak Dostoyevski metinlerinden yararlandığını söyledim. İlk olarak filmdeki İlyas ve İsmail karakterleri arasındaki baba-oğul ilişkisinin ve romanın yan hikâyesi olarak görülebilecek bu karakterlerin

yaşadıklarının nasıl Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'inden izler taşıdığını göstereceğim. İkinci olarak filmin baş karakteri Aydın ile Aydın'ın kardeşi Necla arasındaki “kötülüğe karşı koyma” tartışmasını Dostoyevski metinlerindeki benzer tartışmalarla birlikte düşüneceğim. Son olarak *Kış Uykusu*'nun biçimsel olarak nasıl Dostoyevski metinlerinin yapısını andırdığından söz edeceğim.

Kış Uykusu'nun Aydın'ı emekli bir tiyatrocu, babasından kalmış otelin işletmecisi, genç karısı Nihal'in eşi, kardeşi Necla'nın abisidir. Aynı zamanda yöredeki birçok evin de sahibidir, bu evlerden kiralar toplar. Filmin henüz başlarında Aydın, çalışanı Hidayet ile arabadayken dışarıdan gelen taş aracın camını kırar.

Camı kıran İlyas adlı küçük bir çocuktur. Filmde aktarılmayan fakat karakterlerin sözlerinden öğrenilen odur ki Aydın bazı sahibi olduğu evlerdeki kiralarn toplanamaması üzerine durumu avukatına iletmiştir. Avukat da kiralarnı toplayamayan evleri icraya verir. Bundan ötürü icraya verilen evler arasında küçük İlyas'ın yaşadığı ev de vardır ve evden birçok eşya götürülmüştür. İlyas icra sırasında babası İsmail'in olay çıkartması ve bu olay sırasında polisler tarafından dövülmesini içine sindirememiş, intikam almak amacıyla ev sahibi Aydın'ın arabasına taş atmıştır. Romanın sonlarına doğru Aydın'ın eşi Nihal bu aileye icradan eşyalarını almalarına yardım etmek maksadıyla Aydın'dan habersiz bir şekilde yüklü miktarda para vermeye karar verir. Evlerine gider, başta İsmail'in imam olan kardeşi Hamdi ile bir konuşma yapar. Daha sonrasında ise eve gelen, İlyas'ın babası İsmail ile konuşur. İsmail, Nihal'in yardım çabasını gururuna yediremez, ona tepki gösterir ve Nihal'in verdiği parayı şöminede yanan ateşlerin arasına atar.

İlyas'ın babası İsmail'in alkol düşkünü olduğu, hapse girip çıktığı da filmde aktarılır. Hapse yeni girip çıktığı için ona kimse iş vermez, hapse girmeden önceki işinden de kovulur. Hapse girme sebebi de karısına sarkıntılık yapan mahallenin serserilerinden birisini bıçaklamasıdır. Diğer yandan yine aynı gençlerin karısına olan ilgisi sebebiyle karısını da dövdüğü, filmde onunla birlikte aynı evde yaşayan kardeşi İmam Hamdi tarafından belirtilir. İsmail'in yabani olduğu, pek kimseyle samimiyet kurmadığı, hapse girip çıkınca daha da yabani olmaya başladığı ve içki bağımlılığı geliştirdiği de yine İmam Hamdi tarafından aktarılır.

Bu yan hikâye birçok farklı yönden Dostoyevski metinlerini/motiflerini ve de özellikle *Karamazov Kardeşler*'i andırır. İlk olarak İsmail'in tipik bir Dostoyevskiye baba olduğu söylenmeli. Dostoyevski romanlarında sıklıkla rezil durumlara giren, fevri, sarhoş, kavgacı babalara rastlandığını daha önce de aktarmıştım. *Budala*'da Ganya, Varvara ve Kolya'nın babası General Ivolgin, *Suç ve Ceza*'da Sonya'nın babası Marmeledov, *Cinler'de* Stavrogin'in babası Stepan Trofimoviç, *Karamazov Kardeşler*'deki Ivan, Aleksey ve Dmitri'nin babası Fyodor Karamazov bu baba tipinin farklı çeşitlemeleridir. İsmail de bu tip bir babadır. Sarhoştur, karısını döver, fevridir. Diğer yandan gururludur ve gururu yüzünden hem kendisini hem ailesini zor durumlara sokar. Oğlu İlyas da babasının dövülmesini içine sindirememiş, bunun intikamını almaya çalışmış, gururlu bir çocuktur. Baba figürünün benzeşmesinin ötesinde buradaki hikâye ile *Karamazov Kardeşler*'deki yan hikâyelerden biri arasında oldukça kuvvetli bağlar mevcut.

Karamazov Kardeşler'de baba Karamazov'un çocuklarından Dmitri Karamazov yüzbaşı Snegirev'i döver, hakaret eder. Bu olay aynı zamanda çocukların okul çıkışına denk geldiği için Snegirev'in oğlu dahil birçok çocuk bu durumu görür. İlyuşa'nın gururu babasının düştüğü bu durumdan ötürü incinir. Daha sonrasında okulundaki arkadaşları Snegirev'in çocuğu İlyuşa ile dalga geçerler, babasının küçük düşürülmesini sürekli ona hatırlatırlar. Bu durum çocuğun incinen gururunu daha da yaralar. İlyuşa bir gün okul arkadaşlarına taş atar, Dmitri Karamazov'un kardeşi Alyoşa'nın parmağını ısırır. Alyoşa, durumu telafi etmek adına ve ailenin maddi durumunun kötü olduğunu da bildiği için Katerina Ivanovna'nın aracısı olarak para vermek üzere Snegirev'in evine gider. Burada ilk olarak İlyuşa'nın parmağını ısırmasından söz eder. Snegirev şöyle söyler: “Şimdi pataklarım onu, hemen şimdi!” (269). Alyoşa bunu istemediğini söylediğinde de “Gerçekten döveceğimi mi sandınız yoksa? Hemen İlyuşeçka'yı ele alıp, keyfiniz olsun diye döveceğimi sandınız demek?” (269). İlyuşa'nın Alyoşa'nın parmağını ısırmasının tek sebebi babasının Alyoşa'nın abisi Dmitri tarafından uğradığı hakaretin öcünü almaktır. Bunu Alyoşa da dile getirir: “Karamazov olduğum için öcünüzü aldı benden, anlıyorum bunu şimdi” (275).

Alyoşa bu konuşmanın sonunda Snegirev'e para teklif eder. Bu para Katerina Ivanovna'ya aittir, Alyoşa aracılığıyla olmuştur. Alyoşa Snegirev'e, “Hiç kimse bilmeyecek bunu, hiçbir kötü dedikodu çıkamaz” der (279). Snegirev başta parayı kabul edebilecek

gibi olsa da sonrasında paraları alır, buruşturup yere atar hepsini. Paraları çiğner. “...sizi yollayan bayana onurumu satmayacağımı söyleyin” (283) diye bağırır. “Yüzkaramıza karşılık sizden bu parayı alırsam oğluma ne derim sonra” (283) der.

Bu yan hikâyeyle *Kış Uykusu*'ndaki yan hikâye birçok açıdan benzerlik taşıyor. Snegirev ve ailesinin durumu da İsmail ve ailesinin durumu gibi kötüdür. Snegirev Dmitri'den dayak yer, İsmail ise evine Aydın'ın başlattığı icra sonucu gelen polis memurlarından dayak yer. Bu durumla baş etmek için hem Snegirev hem de İsmail çareyi içkide bulur. Her ikisi de rezil, küçük düşürülmüş ve küçük düşürülünce daha da rezilleşmek isteyen baba örnekleridir. Diğer yandan Snegirev'in oğlu İlyuşa'nın gururu nasıl babasının Dmitri'den yediği dayak ve küçük düşürülmeden ötürü inciniyorsa, İsmail'in oğlu İlyas'ın da Aydın tarafından eve yollanan icra ve babasının yediği dayaktan ötürü gururları incinir. Her ikisi de babasının gördüğü muameleden etkilenerek intikam almaya karar verirler. İlyuşa babasıyla dalga geçen çocuklara taş atıp babasını dövüp aşağılayan Dmitri'nin kardeşi Alyoşa'nın parmağını ısırırken İlyas evlerine icra yollayan ve babasının polisler tarafından dayak yemesine yol açan Aydın'ın arabasına taş atar, arabanın camını kırar.

İki hikâyedeki paralellikler sonrasında da devam ediyor. *Kış Uykusu*'nda İlyas arabanın camına taş attıktan sonra Aydın ve onun çalışanı Hidayet çocuğu evine getirirler. İlyas'ın yaptığını öğrenen babası İsmail çocuğa Hidayet'in önünde tokat atar ve “Nasıl oldu mu, şimdi rahatladınız mı? Kırılan camın diyeti için bir tane tokat yetti mi size” der. Devamında da “üç kuruşluk kira için buzdolabını, televizyonu götürdünüz” diyerek Hidayet ve Aydın'a kızar. Bu sahnede İsmail'in çocuğun yaptığı için o kadar da üzüntü duymadığını, çocuğunu haklı bulduğunu görürüz. Snegirev de “Şimdi pataklarım onu, hemen şimdi!” (269) demesine rağmen sonrasında “Gerçekten döveceğimi mi sandınız yoksa? Hemen İlyuşeçka'yı ele alıp, keyfiniz olsun diye döveceğimi sandınız demek?” (269) diyerek aslında İlyuşka'yı çok da suçlu görmediğini, onu haklı bulduğunu belirtir. Sonraki kısımlarda bunu da sebepleriyle Alyoşa'ya açıklar.

Az önce açıkladığım gibi *Karamazov Kardeşler*'de Katerina Ivanovna ailenin maddi durumunun kötü olduğunu bildiğinden onlara Alyoşa aracılığı ile para vermek ister. Keza *Kış Uykusu*'nda da Aydın'ın eşi Nihal, İsmail ve ailesinin durumunun kötü

olduğunu bildiğinden onlara para vermek ister. Hem Alyoşa hem de Nihal bu para alışverişinin iki taraf arasında kalacağını, başka kimsenin bilmeyeceğini de söyler. Snegirev romanda parayı başta kabul eder gibi olduysa da sonrasında gururuna yediremeyip bu parayı reddeder ve paraları buruşturarak yere atar, çiğner. Eğer parayı alırsa babasının gördüğü aşağılanma yüzünden gururu incinen, acılara katlanan çocuğunun yüzüne bakamayacağını dile getirir.

Benzer şekilde *Kış Uykusu*'nda da İsmail Nihal'in para teklifini reddeder. Snegirev paraları buruşturup ayakları altında çiğnerken, İsmail paraları doğrudan şöminedeki ateşe atar. Aradaki tek fark İsmail'in paraları çiğnemek yerine ateşe atmasıdır. Aslında paraları ateşe atmak yine bir Dostoyevski romanı olan *Budala*'dan izler taşır, Nastasya Filippovna aşığı Rogojin'in kendisi için verdiği paraları alevlerin ortasına atar: "E-eh diye bağırdı Nastasya Filippovna, maşayı aldı, için için yanan iki odunu birkaç kez dürttü; alevler canlanınca da paketi ateşin ortasına fırlattı. Dört yandan çığlıklar yükseldi; hatta haç çıkaranlar oldu" (248). *Budala*'da paranın yakılmasının ardından yükselen çığlıklar *Kış Uykusu*'nda Nihal'in, İsmail'in paraları ateşe atmasının ardından yükselen çığlığına tekabül eder.

İsmail paraları ateşe attığında kapının aralığından çocuğuyla göz gelir. İsmail'in gözlerinin dolduğu görülür. Aslında bu sahne tüm maddi ihtiyaçlarına rağmen İsmail'in paraları ateşe atma sebebiyle Snegirev'in atma sebebinin aynı olduğunu gösteriyor. Snegirev "çocuğumun yüzüne nasıl bakarım" diyordu, İsmail de onun gibi çocuğunun yüzüne bakabilmek için paraları ateşe atmıştır.

Bunun izlerini İsmail'in Nihal ile konuşmasında da görürüz. İsmail, Nihal'in kendinden düşkünlere para vererek kendini vicdanen rahatlatmaya çalıştığını iddia eder ve paranın miktarını şöyle yorumlar: "Şu kadarı babasının kırılan gururunu onarmak için canını ortaya koyan küçük İlyas için olsa, şu kadarı tek başına beş cana bakabilmek için el öpmeye gitmek zorunda kalan fedakar kardeş Hamdi için olsa, şu kadarı oğlunun gözü önünde dayak yiyip kendini ve ailesini rezil eden sarhoş baba İsmail için olsa...". Katerina Ivanovna da Nihal de para yoluyla yoksul ailelere yardım etmek istemektedir ve gerçekten de bunun içinde vicdanen rahatlatma arzusu vardır. Dmitri ile ilişkisi olan Katerina, Dmitri yüzünden mağdur olan aileye yardım etmek isterken; Nihal de eşi Aydın yüzünden mağdur olan yoksul aileye yardım ederek

kendini rahatlatmak ister. Fakat her iki baba da kendilerini “rezil sarhoşlar” ilan edip, çocuklarının ve kendilerinin gururunu korumak adına bu parayı reddederler.

Bu iki yan hikâye arasındaki ilişkiyi medyalararası dönüştürme olarak adlandırabiliriz. Belli değişikliklerle *Karamazov Kardeşler*’deki hikâye *Kış Uykusu*’nda yeniden üretilmiştir. Katerina Ivanovna/Alyoşa ile Nihal, Dmitri ile Aydın, İlyuşa ile İlyas, Snegirev ile İsmail arasında denklikler kurulabilir. Filmin sonunda alıntı yapılan yazarlar arasında Shakespeare, Çehov ve Voltaire ile birlikte Dostoyevski’nin de anılması ile bu dönüştürmeyi yönetmen de ilan etmektedir. Peki bu dönüştürmenin anlamı ve işlevi filmde nedir?

Filmdeki bu dönüştürme hikâyesinin bütünü açısından oldukça yararlıdır. Aydın’ın kiracıları tahliye etmeye çalışması ve evlerine icra göndermesi onun iyi, eğitilmiş, sanatçı ruhlu, entelektüel görünüşünün altında kaba bir “ev sahibi”, “ticaret adamı” yattığını gösterir.²³ İki farklı değerler grubu karşı karşıya gelir böylece: eğitilmişlik, zenginlik, sanatla ilgilenme hâli ile ticaretçilik, işletmecilik, kârı önceleyen kapitalist girişimcilik.

Öte yandan İsmail kendisinin ve oğlunun gururunu kurtarmak için paraları ateşe atar. Fakat ailesinin maddi durumunun da kötü olduğu filmde bize aktarılır. Bu da tıpkı Aydın’ın durumundaki gibi iki farklı değerler grubunu karşı karşıya getirir. İsmail gururunu önemser önemsemesine ama ailesinin maddi durumu da ortadadır. Ne pahasına olursa olsun gururunu önemsemesi ve parayı reddedişi biraz bencilcedir ve belki de uzun vadede ailesine daha çok zarar verecektir. İsmail’in taşıdığı gurur ve onur gibi değerler burada ailesine karşı sorumluluklarıyla çatışma içerisine girer.

Öte yandan film boyunca düzenlemeye çalıştığı yardım kampanyalarıyla ön plana çıkan Nihal’in yardımseverlik imajı da para yakma sahnesi ile ve İsmail aracılığıyla sorgulanır. Nihal’in amacı gerçekten iyilik yapmak, para yardımında bulunarak çıkar

²³ Öte yandan bir başka sahnede Aydın, köylerde dikiş yaparak geçimini sağlayan kızlara yardım etmeye çalışır. Bunun sebebi bu kızların ona mektup yazması, bu mektubun da Aydın’ın gururunu okşamasıdır. Gözünün önündeki sorunla ilgilenmezken bu kızlara yardım etmeyi düşünmesi onun iyilikseverliliğin bir ikiyüzlülük içerdiğini gösterir. Yine bir başka sahnede onun geçmişteki deprem sırasında depremzedelere otelini açmayıp, depremzedelere yardım etmeye gelen gönüllülere para karşılığı otelini açtığı söylenir. Burada da yine Aydın’ın kârı iyiliğe önceleyen tutumu vurgulanır.

gütmeden aileye destek olmak mıdır yoksa kendi konforlu yaşamını devam ettirirken duyduğu rahatsızlıktan ötürü vicdanını rahatlatmak ve kendisini “iyilik meleği” pozuna sokmak, böylece kendisine minnet duyulmasını sağlamak mıdır? Nihal’in para yakma sahnesinin ardından ağlaması aslında kendini anlamlı hissettiği tek eylemi yapmaktan alıkoyulması ve tutunduğu değerın çatırdamasıyla ilgili. Yardımseverlik, iyilik gibi değerlerin altı bunların arkasındaki bencilce çıkarlar tarafından ve bu çıkarlarla birlikte vicdan rahatlatma çabalarının da yüzeye/bilince çıkmasıyla oyulur. Filmin başka bir yerinde Necla da Nihal’in yardımseverliğini piyasa yapma arzusu ile açıklar, düzenlediği yardımları da hiç çalışmamış/para kazanmamış birinin günah çıkarma merasimi olarak yorumlar ve bir ölçüde haklıdır.²⁴

Böylelikle her karakterin içinde bulunduğu değerler, hayatlarını anlamlı kılma biçimi, yaşamlarında yaslandıkları anlam sorgulanır, alaşağı edilir, bu karakterler aracılığıyla bu değer ve anlamların ne kadar yüce ve sorunsuz olduğu tartışmaya açılmış olur. Karakterlerin ve onların taşıdığı bazı değerlerin bir başka yüzü de olabileceği, tek boyutlu olmadığı hatırlatılır. Esasında Dostoyevski’nin de gerek *Karamazov Kardeşler*’de gerekse farklı farklı metinlerinde sıklıkla yaptığı da budur.

Farklı karakterleri bir araya getirerek karakterlerin içinde buldukları değerleri sorgulamak, iyi gibi görülen değerlerin içerisinde kötüye kaynaklık edebilecek duyguların bulunabileceğini göstermek, kötü gibi görülen değerlerin içerisinde iyiye kaynaklık edebilecek erdemlere rastlanabileceğini göstermek Dostoyevski metinlerinin amaçları arasındadır. *Karamazov Kardeşler*’deki mahkeme sahnesinde tam olarak bu açıklanır: “Çünkü sınır tanımayan bir yaratılışı vardır, çünkü bir Karamazov’dur, sözü buraya getireceğim zaten, çünkü benliğinde birbirine zıt iki şeyi aynı anda saklayabilecek, iki sonsuzluğu da aynı anda görebilecek –başımızın üstündeki yüce ülküler boşluğuyla, ayağımız altındaki en iğrenç alçaklıklar boşluğunu- bir insandır” (855). Nuri Bilge Ceylan’ın *Kış Uykusu*’ndaki karakterlerinin de böyle hassas bir denge içerisinde yer aldığı söylenebilir ve bu anlamda Dostoyevskiye karakterlerdir. Hiçbir değerın ve karakterin dokunulmazlığı yoktur, her biri içerisinde karşıtlıklar, çelişkiler, ikililikler ve zaaflar barındırır. Böyle

²⁴ Şunu da söylemek gerekir, her karakterin öteki karakter hakkındaki eleştirisi bir ölçüde haklılık içerir ve tam da bundan ötürü filmde “bütünüyle” haklı karakter yoktur, tüm karakterler birbirlerinin anlam dünyalarını eleştirileriyle boşa çıkartır.

karakterler ve olaylar yaratmak için Dostoyevski hikâyelerinden yararlanmak doğru bir tercih gibi duruyor.

Filmin bir başka karakteri olan Aydın'ın ablası Necla da film boyunca yürüttüğü “kötülüğe karşı koymama” tartışması ile Dostoyevskiye bir karakter olarak anılmayı hak eder.²⁵ Necla'ya göre “kötülüğe karşı koymamak” düşünülmesi gereken bir yaşam pratiğidir. İnsanların kötülüğe karşı koymamayı davranışlarının temeli yapabileceklerini söyler. Kötülüğe karşı güç kullanmak yerine bir başka pratik geliştirilebileceğini iddia eder. Ona göre eğer kötülüğe karşı koyulmazsa kötülük yapanın utanç duyması, pişmanlık duyması, vicdan azabı yaşaması ve hatasının farkına varması sağlanabilir. Onlara pişmanlık duyabilmeleri için bir fırsat vermek gerekir. Eğer kötülüğe güç kullanarak veya kötülükle karşılık verilirse kötü hatasını anlayamaz, daha iyi bir insan olamaz.

Necla'nın bu kötülük meselesi hakkındaki düşünceleri kendi hayatından beslenmektedir. Eski eşi Necdet ile kötü bir evlilik geçirmiş ve boşanmıştır. Nihal ile olan konuşmasında eğer Necdet'e boyun eğmiş olsaydı, ondan boşanmasaydı, onun kötülüklerine karşı kayıtsız kalsaydı Necdet'in kendi kötülüğü ile yüzleşebileceğini, yaptıklarından utanç duyabileceğini düşündüğünü aktarır ve ondan af dilemeyi düşündüğünü, suçlu olmadığı hâlde ondan özür dilemeyi düşündüğünü söyler. Af dileme isteğindeki amaç da yine onu utandırmak ve bu sayede hatalarıyla yüzleşmesini sağlamaktır, onu bu yolla iyi etmektir. Utanç, Necla'ya göre kişinin kötülüğü ile yüzleşmesinden geçen en önemli yoldur.

Esasında Dostoyevski'nin birçok kitabında dile getirdiği bir düşüncedir bu. Dostoyevski kitaplarında pişmanlık, utanç ve aşağılanma kişinin arınması, suçunun farkına varması açısından önemlidir. *Yeraltından Notlar* bir utanç ve itiraf metnidir, Yeraltı Adamı kendini aşağıladıkça, rezil ettikçe, utanç duydukça kendisinin farkına varar. *Suç ve Ceza*'da Raskolnikov'un kurtuluşu pişmanlıktan ve vicdan azabından geçer. Utanç, pişmanlık ve vicdan azabı Dostoyevski kitaplarının temel konusudur ve bu duygular aracılığıyla karakterler insan olduklarının farkına varmaya ve kurtuluşa

²⁵ Altyazı'daki röportajında Nuri Bilge Ceylan bu tartışmanın kaynağını Çehov'un “İyi İnsanlar” öyküsünden aldığını söylüyor. Fakat bu tartışmayı birçok bakımdan Dostoyevski romanlarının motifleri ile birlikte anmak yararlı olacak.

ulaşmaya çalışırlar. Öte yandan kendini aşağılatarak kurtulma fikri de yine Dostoyevskiye bir fikirdir ve Necla'nın kendisine karşı suçlu olan Necdet'ten özür dilemesi hem Necdet'i hem de Necla'yı kurtaracaktır.

“Kötülüğe karşı koymama” fikri Dostoyevski'nin *Budala*'sında işlenir. *Budala*'nın baş karakteri Prens Mişkin roman boyunca hiçbir kötülüğe karşı koymaz, “budala”ca bir edilgenlik içerisinde. Diğer karakterlerin ona karşı yaptığı tüm kötülüklere, onun parasını çalmalarına, ona hakaret etmelerine, onu kullanmalarına hatta ona fiziksel şiddet uygulamalarına karşı bile bir kayıtsızlık içerisinde. Aslında Dostoyevski Atay bölümünde değindiğim gibi bu kitapta Prens Mişkin aracılığıyla İsa Peygamber'i anlatmak istemiştir.

Prens Mişkin karakteri “eğer İsa yeryüzüne geri dönseydi başına neler gelirdi” sorusuna yanıt olarak yorumlanabilir. Bilindiği gibi İsa'nın da temel öğretilerinden birisi ve hem İsa'nın diğer peygamberlerden hem de Hıristiyanlığın diğer dinlerden ayrılığı önerilen pasifist, edilgen ve barışçıl tutumdur. Kötülüğe karşı koyulmaması gerektiği fikri özünü İncil'den alır: “Ama size derim ki, kötü kişiye karşı direnmeyin. Tam tersine, sağ yanağına kim vurursa, ona öbürünü de çevir. Eğer biri seninle yargıca gidip gömleğini almak isterse, ona üst giysini de ver” (10). İncil'deki “yanağa vurana öbür yanağı çevirme” öğretisi *Budala*'da bir sahnede de geçer. Romanda Ganya kız kardeşine tokat atmak üzereyken Prens Mişkin bunu engellemek için Ganya'nın elini tutar. Bunun üzerine Ganya tokadı Prens Mişkin'e atar. Bu duruma karşı ona tokat atarak karşılık vermez: “Bana önemli değil... Ama ona vurmana izin veremezdim” (184). Devamında da şöyle söyler: “Daha sonra utanacaksınız bu yaptığımızdan” (184). Bu tokada büyük bir önem vermez ve tokada tokatla cevap vermeyi bir an bile düşünmez.

Mişkin'in “Daha sonra utanacaksınız” demesi ilgi çekici. Gerçekten de o ana değin çıkarıcı ve bencil bir karakter çizen Ganya romandaki bu andan sonra bir değişim içerisine girer ve daha erdem sahibi, yardımsever bir insan olur. Gerçekten de yaptığından utanır ve belki de bu utanç onun değişimine yol açar. Prens Mişkin'in kayıtsızlığı ve kötülüğe karşı koymaması Ganya üzerinde işe yaradığı gözükmemektedir, Necla'nın düşüncesi bir yönüyle *Budala*'da haklı çıkmıştır. Benzer şekilde *Kış Uykusu*'ndaki Necla da kötülüğe karşı koyulmazsa kötülüğü yapanda utanç

oluşacağını ve bu utancın da kişinin kurtuluşuna giden yolu açacağını düşünüyordu. Ganya için Mişkin'in "kötülüğe karşı koymaması" yararlı olsa da *Budala*'da roman boyunca edilgenliğini koruyan Prens Mişkin'in sonu iyi bitmez, romanın sonunda akıl hastanesine yatırılır. Mişkin karakterinin kaynağını aldığını söylediğim İsa Peygamber'in de çarmıha gerildiğini düşünürsek Mişkin'in hikâyesinin de iyi bir sonla bitmesi zaten beklenemezdi.

Keza *Kış Uykusu*'nda da Necla'nın "kötülüğe karşı koymama"yı savunmasına en şiddetli itirazları getiren Aydın bu felsefenin pratikte işe yaramayacağını, kötülerin zorunlu olarak utanç duyup hatasının farkına varmayacağını, kötünün kötülük yapmak konusunda daha da cesaretlenebileceğini iddia eder. Necla'nın bu felsefeyi geliştirmesinin eşine dönebilmek için kendini kandırma çabası olduğuna ise aralarında yaptıkları konuşmada Nihal işaret eder. Bundan dolayı şu sonuca varabiliriz: Ne *Budala*'da ne de *Kış Uykusu*'nda "kötülüğe karşı koymama" felsefesinin net bir savunusu ya da olumsuzlaması yapılmaz, bu felsefenin bir tartışması yapılır. *Budala* ve *Kış Uykusu* bu konuya dair belirgin cevaplar vermez, yeni sorular sorar. *Budala*'da bu tartışma romana yayılmış çeşitli olaylar dizisi ve diyaloglar ile yapılırken *Kış Uykusu*'nda Necla-Aydın ve Nihal-Necla arasındaki tartışmalar aracılığıyla yapılır.

Bakhtin, Dostoyevski romanlarının birbirini ezmeyen, aralarında hiyerarşik ilişki kurulmayan birden fazla söylemi, dili, ideolojiyi bir araya getirdiğini, söylemsel bir çoğulluk içerdiğini söylüyordu. *Kış Uykusu* da benzer şekilde karakterlerin birbirinden farklı düşüncelerini bir araya getirirken bir söylemi ötekine, bir karakteri öteki karaktere üstün tutmuyor. Aydın'ın "kötülüğe karşı koyma" tartışmasındaki hoyratlığı ve durumu basitleştirmesini gösterirken Necla'nın da kişisel geçmişi sebebiyle duygusallığı ve kendini kandırma çabası göze batıyor. Diğer yandan Necla'nın kötülüğe karşı koymama fikrindeki naif tutumunun altı bardaklarını makineye atıp bozan hizmetçisine karşı duyduğu üstenci öfke ile de oyuluyor.

Kış Uykusu'nda kötülüğe karşı koymama tartışması karakterlerin birbirleriyle tartışmalarında diyaloglar yoluyla görülürken *Budala*'da bu tartışmaların yanı sıra romana yayılmış çeşitli olaylar dizisinin de bu tartışmayı ele aldığını belirttim. Bir başka tartışma olan Öğretmen Levent ile Aydın arasındaki tartışma da benzer şekildedir. Öğretmen Levent *Suç ve Ceza*'daki Raskolnikov'a benzer biçimde insanları

sürünün parçası olan insanlar/özel ve yetkin insanlar olarak ayırır ve Aydın ile tartışırken bu tartışma belli sahnelerle/olaylarla filmde aktarılmaz, diyaloglarla aktarılır. Bu durum *Kış Uykusu*'nun biçimsel yapısını da düşünmeyi gerektiriyor.

Daha önce de belirttiğim gibi *Kış Uykusu* ile birlikte Nuri Bilge Ceylan filmlerinin değiştiğini, evrimleştiğini, yeni özellikler edindiğini düşünüyorum ve bu özelliklerin bir kısmı Dostoyevski ile kurulan ilişki ile daha iyi anlaşılabilir. Bunu daha fazla açacağım.

Pamuk kısmından da hatırlanabileceği gibi Tolstoy ile Dostoyevski arasında kurulan karşıtlıkta Tolstoy görselliğe daha fazla önem veren, “resimsi” bir yazı tarzı kullanan, fotoğrafik imajlardan yararlanan, sinemaya uyarlanması bu açıdan daha kolay romanlar veren, anlatmaktan çok göstermeyi tercih eden bir yazar olarak görülmüştür. Bunun karşısında konumlandırılan Dostoyevski'nin ise yoğun ve felsefi diyalogların bulunduğu, düşüncelerin tartışıldığı, Rus olmak üzerine, siyasi, felsefi ve dini meseleler üzerine kafa yorulan romanları olduğu algısı vardı. Bu anlamda Dostoyevski'de görsellik ön planda değildir, düşünce ön plandadır. Amaç görüntü yaratmak değil, düşündürmektir. Elbette böyle katı bir karşıtlık kurmak doğru değil ve her iki yazar da hem görüntüden hem de düşünceden yararlanır. Fakat bu karşıtlığın da boşa oluştuğu söylenemez: Gerçekten de Dostoyevski kitaplarında yoğun diyaloglara, düşünsel ve dini tartışmalara daha fazla rastlanır ve birçok sahne çok yoğun diyalogların sayfalarca sürmesinden ötürü görselliği geri plana iter.

Bu karşıtlığı temkinli bir şekilde akılda tutarak Ceylan'ın filmlerine bakarsak *Kış Uykusu* ile birlikte bu filmlerin Dostoyevski tarzına daha fazla yaklaştığı söylenebilir. Bu Ceylan'ın görselliği hiçe saydığı anlamına gelmiyor, örneğin Kapadokya'ya dair çeşitli çekimlerde hikâyenin tam da o anındaki durumu yansıtan çeşitli görsel atmosferler yine yaratılmaktadır fakat iç mekânda çekilen uzun diyaloglarla örülmüş sahnelerde görselliğin daha geri planda olduğu, Dostoyevskiye bir biçimde sayfalarca değil fakat dakikalarca süren yoğun diyaloglara rastlandığı söylenebilir. Şunu da söylemekte fayda var, bu tarz değişikliği aynı zamanda yönetmenin aleyhine işleyecektir, onu zorlayacaktır çünkü belirttiğim sebeplerden ötürü, yani Dostoyevski'nin metinlerinde düşüncenin görsellikten diğer yazarlara göre daha fazla yer tutmasından ötürü böyle bir sinema filmi yaratmak da sinemanın, yani yazıyı değil

görüntü ve sesi merkeze alan bir türün koşulları açısından daha zor olacaktır. Dostoyevski metinleri daha kitabidir, daha yazınsaldır. Alımlayan perspektifinden de bakılabilir: Kitap okuyan bir okur durup bir an için okuduğu üzerine düşünebilir veya okuduğu sayfalara geri dönerek cümleleri tekrar tekrar anlamaya çalışabilir. Sinema ise bu imkânı vermez veya bu imkânın kullanılmaması beklenir, en azından sinema salonundaki sinema filmi izleme deneyimi bu şekildedir ve yoğun diyalogları düşünmeye verilen zamansal/bağlamsal fırsat daha azdır.

Kış Uykusu'nda Nuri Bilge Ceylan'ın önceki filmlerinde rastlanmayacak ölçüde yoğun diyaloglar olduğunu söyledim. Bu diyaloglar karakterlerin kimi zaman felsefi, kimi zaman dini, kimi zaman sosyolojik konulardaki tartışmalarından oluşuyor. Aydın-Necla, Aydın-Nihal, Necla-Nihal, Aydın-Levent arasındaki diyaloglar bunlara örnek. Belirttiğim gibi bu Dostoyevski romanlarında da sıklıkla karşılaşılan bir durum. Dostoyevski romanlarında iki veya daha fazla karakter kimi zaman sayfalarca tartışabilir, bir karakter uzun tiradlar atabilir, monologlar ve diyaloglar romanların önemli bir kısmını kaplar ve bu tartışmaların önemli bir kısmı yoğun ve yer yer gerçekçilikten uzaktır. Benzer şekilde *Kış Uykusu*'nda da olaylar diyaloglara göre daha az yer kaplamakta ve yer yer karakterlerin kitabi bir dil kullandığı görülmekte ve hatta örneğin Aydın-Levent tartışmasında karakterler kitaplardan alıntılar yapmakta.

Ceylan, *Altyazı*'daki röportajında bunun bilinçli olduğunu belirtir. Başlarda da aktardığım gibi edebi metinlerden aldığı zevki filme aktarmayı düşündüğünü söylemesi hatırlanmalı. Ayrıca şöyle de söyler: “Film baştan böyle sahnelere ve karakterlere hazır bir şekilde yola çıkmıştı. Yani karakterler hayattan daha edebî konuşacaklar, böyle durumlar oluşabilecek”. Fakat medyalararasılık tartışmasında da aktardığım gibi gösterge sistemlerinin farklılığından kaynaklı olarak edebiyat ile sinema birbirinden farklı özellikler/ihtiyaçlar taşıyan anlatım kanalları. Ceylan bunun da farkında olduğu için geliştirdiği bir stratejiyi şöyle açıklar: “Bir kere, en ağır diyaloglara sahip iki karakterden birini aktör emeklisi, diğerini çevirmen yapmak suretiyle işimizi kolaylaştırmaya çalıştık”. Filmdeki karakterlerin meslekleri ve sınıfsal pozisyonları bu diyaloglara girebilecek nitelikte kurgulanmıştır. Bu seçim Dostoyevski karakterlerinde çoğu zaman görülemez. En alelade, sıradan bir karakter bile ağır ve yoğun diyaloglara girebilir, büyük laflar edebilir, yine de bu durum o kadar göze batmaz. Bunun sebebi bir sinema filminin izleyicisinin hem görsel hem de işitsel

unsurları devreye sokmasıyla ilgili. Bundan ötürü, yani filmde dil ses olarak izleyici tarafından işitildiği ve karakterin görüntüsünün de sesle uyum içerisinde olması beklendiği için görüntü ile ses arasındaki uyumsuzluk daha fazla dikkat çekici olabilirdi. Bundan dolayı böyle bir strateji geliştirmek Ceylan açısından zorunluydu.

Medyalararasılık tartışmasında da bahsettiğim gibi her iki anlatım kanalının alımlayan açısından başka bir farkı da hayal gücüne verilen izindir. Bir kitap okurken karakterler de, onların görüntüsü de, sesi de okur tarafından hayal edilir. Sinema filminde ise bu verilidir, izleyenin düşünsel özgürlük alanı daha azdır. Bundan ötürü bahsettiğim yoğun kitabi/edebi/felsefi diyalogları bir romanda okur kendi hayalgücünde bir şekilde bir zemine oturtmanın, mantıklılaştırmanın yolunu bulabilir fakat filmdeki uyumsuzluk izleyicinin hayal gücündeki sınır sebebiyle daha dikkat çekici olacaktır. Ceylan tarafından geliştirilen ilk strateji karakter özelliklerini bu kitabi ve yoğun diyaloglara uygun olarak belirlemekken ikincisi ise kimi zaman bu yoğun diyalogları gündelik, yer yer mizahi konuşmalarla dengelemiş olması gibi duruyor. Örneğin, öğretmen Levent ile Aydın arasındaki tartışma Suavi'nin bu tartışmayı umursamaz/anlamaz tavırlarının ve klişe yatıştırma cümlelerinin –örneğin, sarhoş bir şekilde ‘aslında ikiniz de aynı fikri savunuyorsunuz’ demesi- yarattığı mizah ile dengeleniyor ve gerçekçi/sahici bir zemine oturtulmaya çalışıyor.

Sonuç olarak, Nuri Bilge Ceylan'ın görselliği ön plana çıkan, fotoğraf karelerini önemseyen, resimsi, anlatmaktan çok tasvir eden/ima eden/gösteren sinemasının *Kış Uykusu* ile birlikte değiştiği söylenebilir. Bu, görselliğin geri plana düştüğü anlamına gelmiyor. Bunun belli ölçülerde azaldığını ve yanına Dostoyevskiye, felsefi, yoğun, düşünsel diyalog ve tartışmaları eklediğini iddia ediyorum. Bunların izleri elbette ki ilk filmlerinde de vardı fakat hiçbir zaman *Kış Uykusu*'nda aldığı boyutu almamıştı. Edebi dili sinema diline uyarlamayı gerektiren bu zorlayıcı biçimsel değişikliğin, kaba bir tabirle söylenecek olursa Tolstoy'un resimsiliğinden Dostoyevski'nin düşünselliğine geçişin *Kış Uykusu* ile birlikte başladığını, *Ahlat Ağacı* ile daha da artıp tehlikeli sınırlara ulaştığını söylüyorum.

B. Tehlikeli Sınırlar: *Ahlat Ağacı*

Kış Uykusu ile Nuri Bilge Ceylan filmlerinin Dostoyevski ile daha özel, daha yoğun, daha kuvvetli bir ilişki kurduğunu söyledim ve biçimsel bir tarz değişikliğini de

gündeme getirdiğini belirttim. *Ahlat Ağacı* bu ilişkiyi devam ettiren ve belli ölçülerde daha da arttıran bir film. Tıpkı *Kış Uykusu*'ndaki gibi bu durum hem hikâye özelinde hem de biçim düzeyinde gerçekleşiyor. Keza Gürbilek de *İkinci Hayat* kitabında şöyle söylüyor: “Mayıs Sıkıntısı'nın Çehov'vari kırından daha sert bir yerde, bir Dostoyevski bölgesinde dolaşıyordur *Ahlat Ağacı*'nda Ceylan”. *Ahlat Ağacı*'nın Dostoyevski ile kurduğu ilişkiyi filmdeki baba-oğul ilişkisinde, dinin/siyasetin tartışıldığı kısımlarda, parasal meselelerin yarattığı krizlerde, Türkiye'nin ruhunu ele veren tartışmalarda ve *Kış Uykusu*'nda olduğu gibi yine *Ahlat Ağacı*'nın biçimselliğinde bulmak mümkün.

Ahlat Ağacı her şeyden önce bir baba-oğul filmi. Baba karakteri İdris filmlerde ve kitaplarda sıkça rastlanan, otoriter ve güçlü bir baba figürü değil. İdris şakacı, kendini yer yer küçük düşüren, utanma duygusu olmayan, laubali, otoriterlik içermeyen, evde yeterince saygı göremeyen, zaman zaman rezil olan bir babadır. Filmin henüz başında kızına nane şekeri uzatır fakat bu şeker aslında elektrik vermektedir. Onun yaptığı bu şaka bile ciddiyetsizliğini, babalık fikrinin içerdiği güç/otorite/sertlik gibi unsurları bünyesinde barındırmadığını gösterir. Çocuğu Sinan'a iş yaptırmaya çalışır, hem iş anlamında hem de maddi anlamda oğlu Sinan'dan yararlanmaya çalıştığı filmde görülür. Örneğin filmin hemen başında ona para vermeden arabayı almasını ve benzin doldurmasını ister, köydeki işlerde yine onun yardımına başvurur. Aynı zamanda parasını at yarışlarına yatırdığı, belli bir dönem at yarışı bağımlılığı olduğu ve bu bağımlılığın otürü ailesini de maddi olarak zor durumda bıraktığı filmde işlenir.

Sinan babasından utanır, ona yeterince saygı duymaz, onu küçük görür. Üniversiteden Çan'a dönünce ilk olarak onu babasının borcu olduğu kuyumcu karşılar ve borcu sorar. Babasından bahsedilince Sinan her seferinde gerilir ve utanç duyar. Örneğin belediye başkanı ile konuştuğu sahnede babasının kim olduğunu söylemek istemez. Sinan KPSS'ye girmek üzere yola çıkarken babası peşinden gelir, ondan köfte yemek için para ister. Daha sonra babasını takip ettiğinde ise köfte yemeye gitmediğini, kumar oynamaya çalıştığını fark eder. Baba karakteri yer yer çocuğunu bu anlamda sömürmeye çalışır.

Sinan Çanakkale'de KPSS'ye girip Çan'a dönünce de yine babasının bir öğretmen arkadaşı ile karşılaşır ve bu öğretmen babası hakkında kötü konuşur, onun ganyan

bayisine gittiğini belirtir ve “öğretmen dediğin topluma örnek olur” der. Ganyan bayinde babası ile karşılaşan Sinan da babasına bunu anlatır, kızar ve “kendi bataklığına bizi de çekiyorsun” der. Sinan babasından utanır, babasının rezillik ve utanç kaynağı olduğunu düşünür, annesine karşı da babasını sert şekilde eleştirir. Annesi ile babası hakkında konuştuğu bir sahnede “ben mi dedim evlen diye” der, babasından “işe yaramaz” diye bahseder. Babasına karşı özellikle annesinin yanında oldukça acımasız ifadeler kullanır.

Babanın geçmişte evden kaçıp kaçıp gittiğini de ve filmin geçtiği zaman diliminde de kendinden küçük hatta çocuğu yaşındaki Ekrem ile arkadaşlık yaptığını da öğreniriz. Sinan da bunu öğrenince Ekrem’e gider ve bu ilişkiyi kesmesini belirtir. Burada da yine babanın babalıktan beklenen değerleri bünyesinde taşımadığı anlaşılır.

Öte yandan Sinan’ın babasından tam bir nefret duyduğu da söylenemez, babasına karşı hissettiği çelişkili duygular vardır. Bu en iyi köye gittiğinde babasını ağacın altında hareketsiz görünce onun öldüğünü düşünüp korkmasında görülür. Bu sahnede babasının öldüğünü zannedişi aynı zamanda onda bir suçluluk hissine de yol açar gibidir. Nefesi tikanır ve hemen babasının yanına koşar. Bundan dolayı yalnızca babasından utanç duyduğu söylenemez. Sevgi, utanç, nefret, tiksinti, merhamet, özdeşlik hisleri bir aradadır. Örneğin imamlarla tartışmasında da babasına laf ettirmemesi önemli. Kendi içinde ve annesinin yanında babasını sert bir şekilde eleştirirken kendisi dışında hiç kimsenin babasına laf etmesini istemez Sinan. İmamlarla konuşmasında babasının yaptığını “hayatın saçmalığına karşı bir tür baş kaldırı” olarak yorumlar. Babasını onlara karşı korurken imamların piyango gibi dinin hoşgörmediği kurumlardan elde ettiği gelir üzerinde bile durur.

Sinan film boyunca bastırmaya çalıştığı fakat parasızlıktan bastıramadığı kitabını babasının köpeğini gizlice sattıktan sonra bastırmayı başarır. Köpekten önce de dedesinin eski kitaplarını yine gizlice sahafa satar. Bu kitabı bastırınca babasına vermek üzere babasının öğretmen olarak çalıştığı okula gider fakat kitabı babasına vermeyi başaramaz. Filmin sonunda ise şunu görürüz: Kitap, imzalayıp verdiği annesi, kardeşi ve şehirdeki hiç kimse tarafından okunmaz. Kitabı yalnızca babası, dikkatli bir şekilde okur ve Sinan’ın kitap tanıtımının geçtiği gazete kupürünü de baba cüzdanında taşır. Üstelik kitapta babasından kötü bahsettiği kısımlar da vardır. Filmin final sahnesi

aynı zamanda baba ile barışma, babayı olduğu gibi kabul etme, babadan farklı olmadığını nihayet kabullenme olarak da yorumlanabilir. Dedesi dahil herkesin eleştirdiği ve babanın da en sonunda pes ederek yapamayacağına inandığı köydeki evin önündeki arsada kuyu açma ve su bulma çabasını²⁶ filmin finalinde Sinan devam ettirir ve kuyuyu kazarken babasının kuyuya bakışı ile film sona erer.

Baba-oğul arasındaki bu ilişkinin birçok Dostoyevskiye motif barındırdığı söylenebilir. İlk olarak baba tipolojisinin kendisi Dostoyevskiye babaları andırır. Utanç duyulan, belli bir bağımlılığı olan, iradesini kontrol etmekte zorlanan, kendini rezil eden, saygı duyulmayan, güçten ve otoriteden yoksun, zayıf baba tipi Dostoyevski kitaplarındaki babalara yakındır. *Kış Uykusu*'nu ele alırken de bahsettiğim *Suç ve Ceza*'nın *Marmeladov*'u, *Budala*'nın General Ivolgin'i, *Cinler*'in Stepan Trofimoviç'i, *Karamazov Kardeşler*'in Fyodor Karamazov'u bunlara örnek. Marmeladov hem kumar oynayıp içki içip para kaybeden ve ailesine bakmakta güçlük çeken bir babayken, General Ivolgin sarhoş, parasız ve ailesinin kendisinden utanç duyduğu bir babadır. Stepan Trofimiç de Fyodor Karamazov da yine aile bireyleri tarafından saygı duyulmayan baba tipleridir. *Kış Uykusu* kısmında İlyuşa ve babası Snegirev'in yan hikâyesini anlatmıştım. Snegirev de yine bu tip bir babadır. Kızı, çocuğu ve karısı ondan utanç duyar, kendilerini rezil ettiğini düşünür, ona saygı duymazlar, yer yer ona hakaret ederler. *Kumarbaz*'da da baba karakteri olmasa da yine kumara karşı iradesine yenik düşen kahramanın hikâyesi anlatılır.

Bundan dolayı bu tip "babadan utanç duyan çocuklar"ın da yine Dostoyevski romanlarında mevcut olduğu söylenebilir. Snegirev'in çocukları dışında örnekler de mevcut. Karamazovlar babalarından utanç duyarlar. Marmeladov ailesine utanç kaynağıdır. Ganya, Varvara ve Kolya babaları General Ivolgin topluluk önünde konuşmasını ve kendilerini rezil etmesini diye dua ederler. Yetersiz, sertlikten ve otoriterlikten uzak, kendini ve ailesini rezil eden, iradesi zayıf, başarısız, zayıf, güçsüz babalar ve onlardan utanç duyan, bir yandan ona merhamet eden bir yandan ise ondan tiksinen, bir yandan ona benzeyen bir yandan da ondan uzaklaşmak isteyen, onunla özdeşlik kuran ve bu özdeşlikten korkan çocuklar Dostoyevski romanlarının yaygın bir motifidir.

²⁶ Bu hikâye ister istemez yine kuyuda su bulma çabasını içeren, usta-çırak aracılığıyla baba-oğul meselesini ele alan *Kırmızı Saçlı Kadın*'i hatırlatıyor.

İdris ve oğlu Sinan arasındaki ilişki de böyle bir ilişkidir. Sinan babasından hoşlanmaz, babasında onu rahatsız eden bir şeyler vardır, ondan utanır. Baba, hem Sinan'ı hem de ailesini rezil eder. Sinan da kardeşi de annesi de İdris'e saygı duymaz. Peki Sinan'da babasını rahatsız eden tam olarak ne? Yalnızca güçsüz, zayıf bir baba olması mı? Yoksa at yarışı oynaması ve ailesini maddi olarak güç durumda bırakması mı? Elbette bunlar da var fakat bunların da ötesindeki en önemli sebep Sinan'ın babasına benzemesi. Sinan'ı rahatsız eden, kabullenemediği, finalde ise barıştığı fikir tam da bu.

Bunun izini Sinan'ın yazdığı "Ahlat Ağacı" kitabında da bulabiliriz. Bu kitapta geçen "ahlat ağacı"nı babasına, dedesine ve kendisine benzetir Sinan, bunu da filmin final sahnelerinde babasına söyler. Ahlat ağacı uyumsuz, yalnız ve şekilsizdir. Meyvesi de şekilsizdir. Sinan'ın babasının da içinde bulunduğu topluma yabancı kalmış, toplumun değerleriyle uyşamayan, at yarışı/kumar tutkusu sebebiyle tutucu taşra toplumundan daha da dışlanmış birisi olduğunu hatırlayalım. Sinan babasını imamlara karşı savunurken babasının "hayatın anlamsızlığına karşı başkaldırı" içinde olduğunu söylüyordu. Babasındaki bu başkaldırı hâli ve uyumsuzluk Sinan'da da mevcut. Sinan'ın annesi ile olan diyalogunda annesinin Sinan hakkında söyledikleri dikkat çekici: "İleri geri konuşanlar oldu senin hakkında. Senin için normal değil diyenler hatta deli olduğunu ima edenler bile oldu". Keza Sinan dedesinin de aynı olduğunu iddia eder. Aslında yazdığı kitabın çıkış noktası olan ahlat ağacı dedesi, babası ve kendisini temsil eden bir ağaçtır. Şekilsizliğiyle, uyumsuzluğuyla, toplumla olan çatışmalarıyla, normalin dışında yer almalarıyla hem bu ağaca hem de birbirlerine benzerler dede, baba ve oğul. Film boyunca Sinan'ın içinde yaşadığı topluma karşı hissettiği yabancılaşma ve uyumsuzluk da işlenir. Sinan'ın temel rahatsızlığı bu kadar utanç duyduğu, yer yer tiksindiği, hoşlanmadığı babasına bir o kadar da benziyor oluşudur. Ancak filmin sonunda bunu kabul edebilir, bu fikirle/babasıyla/kendisiyle barışabilir. Bu bakımdan babasıyla barışması kendisi ile barışması, babasını kabullenmesi kendisini nihayet kabullenebilmesi anlamına da geliyor.

Bu baba oğul ilişkisinin farklı ve çok daha şiddetli bir benzerini *Karamazov Kardeşler*'deki baba-oğul Dmitri Karamazov ile Fyodor Karamazov arasında bulabiliyoruz. Dmitri ile Fyodor birbiri ile kanlı bıçaklıdır, hem para meselesi yüzünden hem de aynı kadına, Gruşenka'ya aşık oldukları için. Birbirinden nefret

ederler, birbirlerinden tiksiniirler. Fakat öte yandan Fyodor ile Dmitri birbirine benzerler. Her ikisi de serseridir, içkicidir. Her ikisi de utanç verici, kendilerini rezil eden işlere bulaşırlar. Her ikisi de kavgacıdır, toplumla uyumsuzluk içerisindedir. Her ikisi de aynı kadına aşık olacak kadar birbirine benzerler. Belki de Dmitri ona bu kadar benzemekten ötürü ondan nefret etmektedir. Sinan'ın İdris ile ilişkisindeki durum da aynı.

Dmitri ile Fyodor arasındaki problemin görünürdeki kaynağının aynı kadına aşık olmak ve para meselesi ile ilgili olduğunu söyledim. İdris ile Sinan arasında da filmde para meselesinden çıkan bir sorun var. Bu sorun da birçok açıdan Dostoyevski romanlarındaki bazı sahneleri hatırlatıyor. Bunu daha geniş bir şekilde ele almak yararlı olacak.

Öncelikle şunu söylemeli: Nuri Bilge Ceylan'ın son iki filmi ekonomik sorunlara/para meselelerine önceki filmlerinden çok daha yoğun bir şekilde eğilmektedir. Elbette önceki filmlerde de bunun izleri vardı, örneğin *Üç Maymun*'daki ailenin maddi ihtiyaçları karakteri işlemediği bir suçu üstlenmeye götürüyordu. *Uzak*'ta ise Yusuf kasabasındaki fabrikanın kapanması üzerine işsiz kalıyor ve iş aramak üzere İstanbul'a geliyordu. Fakat son iki filmde, yani *Kış Uykusu* ve *Ahlat Ağacı*'nda ekonomik sorunların boyutunun daha da arttığı ve doğrudan bu problemleri yaşayan ailelerin hayatlarına odaklanıldığı söylenebilir. Örneğin, *Kış Uykusu*'nda Aydın'ın kiracısı olan İmam Hamdi ve ailesi böyle bir ailedir. Kira borçlarını ödeyemedikleri için evlerine icra gelir, eşyaları götürülür. *Ahlat Ağacı*'nda Sinan'ın parasızlığı göze batar. “Fakirim, işsizim, köylüyüm” der neden hayatında kadın olmadığını soran annesine. Kitabını bastırabilmek için para arar ve her yerden eli boş döner. “Atanamayan öğretmenler” kervanının bir parçasıdır. Babasının at yarışı bağımlılığının etkisiyle de olsa evde de sürekli maddi bir problem vardır, öyle ki evin elektrikleri bile kesilir. Sinan'ın Çanakkale'ye gidebilmesi için bile annenin gidip komşusundan para alması gerekir. Maddi/ekonomik problemlerden öte para meselelerinin de fazlaca yer aldığı söylenebilir.

Filmde bu maddi problemlerin/para meselelerinin ele alınma biçiminin toplumcu bir yaklaşımın ürünü olduğu, sınıfsal bir bakış barındırdığı, Yılmaz Güney filmlerindeki eleştirilerin bu filmlerde de görüldüğü –her ne kadar bir sahnede anne Yılmaz

Güney'in *Umutsuzlar* filmini izleyerek ağlıyor olsa da- ise söylenemez. Bu ekonomik problemler/para meseleleri filmde çeşitli kriz ortamlarını yaratmaya elverişli olduğundan seçilmiş gibidir. Tıpkı Asghar Farhadi filmlerinde veya Dostoyevski romanlarında olduğu gibi.

Dostoyevski romanlarında da ekonomik problemler ve para meseleleri oldukça görünürdür. *Suç ve Ceza*'da Sonya ailesini geçindirebilmek için fahişelik yapar. Raskolnikov ekonomik problemlerden ötürü okulunu bırakmak zorunda kalır. *Kumarbaz* doğrudan kumarı ve parayı ele alan bir romandır. *Karamazov Kardeşler*'de Snegirev ve ailesinin maddi durumu oldukça kötüdür. Aynı zamanda baba Karamazov ve çocukları arasında bir türlü halledilemeyen para problemi vardır. Bunlardan hiçbirisi yoğun ve net bir sınıfsal eleştiri, toplumcu bakış barındırmaz. Bu motiflerin işlenmesinin temel sebebi karakterler arasındaki kriz/çatışma ortamlarını yaratabilmesi ve paranın bir arzu nesnesi olarak temsil edebildiği değerlerle ilgili.

Bahsettiğim kriz/çatışma ortamına *Ahlat Ağacı*'ndan oldukça Dostoyevskiye bir örnek vermek istiyorum. Sinan kitabı bastırarak parayı bulabilmek için dedesinin eski kitaplarını sahafa sattıktan sonra elde ettiği üç yüz lira civarındaki parayı ceketinin cebinde saklar. Ceket koridorda asılı dururken apartmandaki ustalar ip ister ve bu sırada kapı açık kalır. Daha sonrasındaki sahnede Sinan ceketinin cebini kontrol eder ve parasının kaybolduğunu fark eder. Bunun üzerine evdeki birisinin –özellikle de babasının- bu paraları aldığından şüphelenir ve evdekilere bu parayı sorar. Özellikle kardeşiyle kavga eder. Gerçekten de kaybolan para için ustalar ve evdekiler dışında bir şüpheli yoktur fakat filmin kimin parayı çaldığı konusunda da en ufak bir iması yoktur.

Bu sahne Farhadi filmlerinin çatışma anlarını ve bir yanıyla da *Uzak* filminden bir motifi andırıyor.²⁷ Örneğin *Bir Ayrılık* filminde yine apartmanın önünde olan bir olay filmin sonuna değin sürecek trajik bir çatışmanın ve karakterler arası sürekli değişen

²⁷ *Uzak*'ta Mahmut köstekli saati kaybolunca Yusuf'tan şüphelenir ve imalı bir şekilde onu sorgular. Daha sonrasında saati bulmasa da Yusuf'a bunu belirtmemesi evinde bulunmasından memnun olmadığı Yusuf'a karşı elini güçlü tutacak bir imkân olmasındandır ve kötücüllük içerir. Bu yazının konusu değil ama *Uzak* ile *Ahlat Ağacı* arasında birçok başka ilişki de kurulabilir. *Uzak*'taki Yusuf'un kasabadan gelerek şehirde umdukları ile Hatice'nin –bu kısa sahnenin izlenimine göre Hatice de dengesiz/asi tipik Dostoyevskiye kadın karakteridir. Sinan'ı öper, öperken dudağını kanatır- şehre dair hayalleri büyük benzerlikler içerir. Her ikisi de şehri görmüş karakterler olan Mahmut ve Sinan'a “hep siz mi geleceksiniz biraz da biz gezelim” diye çıkarır.

dengelerin/suçlulukların kaynağıdır. Buradaki olayın *Bir Ayrılık*'daki gibi tüm filme kaynaklık ettiği söylenemez ama yine de baba-oğul ilişkisinin seyri açısından önemlidir.

Dostoyevski bağlantısına gelinecek olursa bu tip para ve paradan doğan gerilimli sahnelerin onun romanlarında sıklıkla görüldüğü söylenebilir. Dmitri ile baba Fyodor Karamazov arasındaki parasal ihtilaf böyledir. Veya *Suç ve Ceza*'da Lujin parasının Sonya tarafından çalındığını iddia eder fakat aslında Lujin Sonya'yı suçlamak için bilerek ona gizlice fazla para vermiştir. Fakat bu bağlantılardan daha da önemlisi var. *Suç ve Ceza*'da bilindiği gibi Raskolnikov cinayet işler ve yaşlı tefeci kadının paralarını alır. Buna rağmen bu paraları çoğunlukla kullanmaz. Polis memuru Zamyetov da onun cinayeti işlediğinden şüphelenmek için sürekli onu takip eder, gittiği yerlere gider. Bir sahnede Raskolnikov oturdukları lokantada yüklü miktarda para öder ve şöyle söyler: “Nereden buldum dersiniz bu kadar parayı? Bu yeni giysiler nerden geldi peki? Oysa biliyorsunuz, kapık yoktu bende. Ev sahibemi sorguya çekmiş olsanız gerek...” (195).

Suç ve Ceza'daki bu sahnenin içerdiği havaya ve diyaloglara *Ahlat Ağacı*'ndaki bir sahnede de rastlanıyor. Sinan bahsettiğim “çalınan üç yüz lira” olayından sonra bir sahnede babası ile bir araya gelir ve taksi tutup Çan'a dönmeyi düşündüğünü söyleyen babası Sinan'a şöyle söyler: “Ne kadar çok para harcıyorum, nereden buldum acaba? Dün beş kuruşum yoktu, maaş kartım desen zaten annende. Nereden çıktı bu kadar para şimdi? Şüphelendirici değil mi? Bu nasıl bir bonkörlüktür tam da böyle bir üç yüzlük buharlaşıp gitmişken değil mi?”

Raskolnikov da İdris de bu durumu karşı tarafın sinirini bozmak için yapıyor. Fakat Raskolnikov gerçekten de bu suçu işlemişken, İdris'in parayı gerçekten çalıp çalmadığı bilinmiyor. İdris sinirlerini bozarak bir nevi Sinan'ın kendisine duyduğu güvenin boyutunu ölçmeye çalışıyor denilebilir. Film boyunca Sinan'ın İdris'e güvenmediğinin çok işareti var. Babasının kayıp köpeği için –ki köpeği çalan Sinan'dır- verdiği ilanı bahis kuponu zannetmesi, köfte yemesi için para verdiği babasını takip etmesi, ganyan bayiinde gördüğü babasının kumar oynadığı düşünmesi bunlardan bazıları. Filmde de bu güven sorunu Dostoyevskiye bir parasal kriz ve diyalog ile işleniyor.

Son olarak *Ahlat Ağacı*'ndaki din üzerine yapılan tartışmaya değinmek ve biçimsel sorunlara geçmek istiyorum. Bu dini tartışma Sinan, köy imamı Veysel Hoca ve Veysel'in yine imam arkadaşı Nazmi Hoca arasındadır.

Bu tartışmanın doğrudan Dostoyevski kitaplarından bilinçli bir alıntı olduğunu söylemiyorum. Fakat Dostoyevski'nin motiflerinden birinin yine *Ahlat Ağacı*'nin radarı arasına girdiğini söylüyorum. *Kış Uykusu* kısmında söylediğim gibi Hıristiyanlıktaki “kötülüğe karşı koyma” tartışması *Budala*'nın konuları arasındaydı ve Prens Mişkin İsa'nın bir sembolü olarak yorumlanmaya açıktı. Aynı zamanda Katoliklik/Ortodoksluk ve Rusluğun dinle kurduğu ilişkiler de *Budala*'da işleniyordu. *Karamazov Kardeşler*'in baş karakterlerinden Alyoşa da rahip adaydır ve kitapta din ile ilgili birçok tartışma vardır. Alyoşa'nın hocası Zosima, Ivan ile Alyoşa arasındaki diyaloglar ve de özellikle “Büyük Engizisyon” kısmı tanrıtanıma bakış ile Hıristiyan bakışı karşılaştırmalı bir şekilde gösterir. *Suç ve Ceza*, kurtuluşun yolu olarak İncil ve dinin önemi üzerinde durulur. Genel olarak da Dostoyevski'nin tüm kitaplarında akıl/bilim/rasyonalite ile din/dinsellik arasında yaratılan çatışmalardan beslenilir. *Kış Uykusu*'nda “kötülüğe karşı koymama” üzerinden dolayı bir dini tartışma var denilebilir. Filmdeki bazı isim seçimleri de dini metaforlar içerir: İsmail ve İlyas. Öte yandan Aydın'ın İmam Hamdi üzerinden din adamını küçük gören bakışı fakat öte yandan din ile çok da ilgisi olan bir adam olmayışı üzerinden dine bakıştaki “aydın” ikiyüzlülüğü de ele alınır. Fakat Ceylan'ın hiçbir filminde *Ahlat Ağacı*'ndaki şekliyle bir “din üzerine tartışma” yoktur. Peki *Ahlat Ağacı*'ndaki bu tartışma neyi içeriyor ve bu tartışmanın filmdeki işlevi ne?

Bu uzun tartışmada üç karakter olduğunu söyledim: Veysel Hoca, Nazmi Hoca ve Sinan. Tartışma boyunca Veysel Hoca muhafazakâr, geleneksel, ortodoks İslam yorumunu savunurken, Nazmi Hoca yine dinin içinden bir bakışla fakat daha reformist, alternatif yorumları savunur. Sinan ise şüpheci, yer yer ateist bir bakış ve argümanlarla tartışmalara katılır.

Veysel Hoca'nın muhafazakar Nazmi Hoca'nın ise reformist İslam anlayışına örnek olarak Veysel Hoca'nın dinde reform, rönesans, yenileşme gibi yaklaşımlara karşı çıkan fikirleri hatırlanabilir. Ona göre “insan aklına o kadar da güvenmemeli”dir.

Bundan dolayı Veysel Hoca farklı yorumlara ve kanallara kendini kapatmıştır, “sorgusuz teslimiyet ve inanç”tan yanadır. İnsan “çok karanlık yollara girmemeli”dir. Nazmi Hoca ise böyle değildir, bundan dolayı İslam’ın daha az duyulmuş sahabelerinden örnekler verir.

Hocalar ile Sinan arasında ise birçok ayrım vardır. Sinan suç oranının ateist ülkelerde az olduğunu söyler ve bundan hareketle vicdan ve ahlâk gibi değerler ile inanç arasında bir bağlantı/ilişki kurulamayacağını savunur. Hocalar buna cevaben ateist ülkelerde suç oranının yüksek olmasına karşın bireyselleşen ve yalnızlaşan bu toplumlarda intihar oranının yüksek olduğunu söylerler. Burada daha pragmatist bir anlayışla din savunusu yapılır: Kişi ancak din ile anlam ve huzur bulabilir öyleyse dine inanmalıdır. İmam Veysel pragmatist bir bakışla kişinin kendini nasıl daha iyi hissedebileceği üzerinden dinin savunusunu vurgular.

Yine bu konudan hareketle Veysel Hoca “hakikat İslam’ın dışındaysa da İslam’a inanırım” der. Benzer diyaloglar Dostoyevski romanlarında da vardır, *Cinler*’de Şatov Stravgorin’e şöyle der: “Peki gerçeğin İsa dışında olduğunu matematiksel olarak kanıtlasalar bile, gerçeğin yanında kalmayı yeğleyeceğini söyleyen siz değil miydiniz” (252). Buradaki çatışma gerçeğin/doğrunun/aklın mutsuz edici özelliği ile dinin/teslimiyetin/inancın/maneviyatın anlam veren, huzur veren, mutluluk veren tavrı arasındadır ve birçok Dostoyevski romanında da bu görülür. *Yeraltından Notlar*’ın da böyle bir tartışmadan beslendiği söylenebilir.

Bu tartışmaların *Ahlat Ağacı*’ndaki işlevi bir yandan Sinan’ın içinde bulunduğu taşra toplumunun panoramasını din adamları üzerinden sunmak, bir yandan Sinan’ın yine bu içinde bulunduğu taşra toplumundan tıpkı “ahlat ağacı” gibi ayrılan yanlarına vurgu yapmak, bir yandan da filmde Sinan’ın girdiği birçok tartışmada ele alınan “Türkiye’nin ruhu”na bir katkı sağlamaktır. Bu Türkiye’nin ruhu meselesine daha sonra değinmek üzere *Ahlat Ağacı*’nın biçimselliği üzerine durmak istiyorum.

Kış Uykusu’ndaki gibi bu filmde de birçok uzun, yer yer kitabi, yoğun, düşünsel tartışma olduğu söylenebilir. Bunun en bariz iki örneği Sinan’ın yazar Süleyman ile tartışması ve az önce bahsettiğim din adamlarıyla kurduğu diyaloglardır. Sinan’ın yazar Süleyman ile tartışması yaklaşık on beş dakika sürerken din adamlarıyla olan diyalogları yaklaşık yirmi bir dakika sürmektedir. *Kış Uykusu*’nda geliştirilen iki

stratejinin karakterleri bu kitabi diyaloglara uygun mesleklerden seçmek ve yer yer araya sokulan gündelik diyaloglar ve mizah ile kitabiliği dengelemek olduğunu söylemişim. *Ahlat Ağacı*'nda Sinan ile yazar Süleyman'ın konuşmasında da birisinin yazar diğerinin de yazar adayı olduğu hatırlanarak belki bu uzun diyalog da gerçekçilik zeminine oturtulabilir.

Bahsettiğim sahnenin dengelenmesinde ise iki yol seçilmiş gibi: İlk olarak bu sahnenin bir kısmı sahafın içinde geçerken diğer kısmı iki karakterin Çanakkale'deki yürüyüşlerinde geçer, bu da yoğun diyaloga görsel bir unsur katar. Yine benzer şekilde sahafa yağmurdan sığınıp giren kadına karakterlerin ve kameranın odaklanması da yoğun diyalog için izleyiciye adeta bir anlığına nefes alma/düşünme fırsatı verir. İkinci strateji olarak az önce de belirttiğim gibi karakterlerin özelliklerinin bu diyaloga uygun bir şekilde donatıldığı da söylenebilir. Nihayetinde konuşmacılardan birisi yazardır, öteki ise yazar adayı Sinan'dır. Konuşmaların arasına giren gündelik diyaloglar ve mizah da yine mevcuttur. Bu ağır diyalogu dört farklı espri yumuşatır: İlki yazar Süleyman'ın "Survivor Semih" referansı, ikincisi "Nobel verseler almazdım" ifadesine Sinan'ın yazar Süleyman'ın arkasından ettiği küfür, üçüncüsü aniden ve nasıl olduğu anlaşılamayan bir şekilde Süleyman'ın önüne çıkan Sinan ve sonuncusu da Sinan'ın romanını "kendi romanını yazması" gerektiği için okumayı reddeden Süleyman'a "yazma ya ne olacak" şeklindeki cevabıdır. Yine de tüm bu unsurlara rağmen sahnenin gereğinden fazla uzun olduğu, büyük bir kısmının iç mekânda diyaloglar şeklinde geçmesinin görsel unsurları geri plana attığı, Sinan karakterinin üniversiteden yeni mezun olmuş ve yer yer yüzeysel sohbetlere giren –örneğin arkadaşıyla telefonda konuştuğu sahne- bir insan olması sebebiyle bu diyaloglarda kurduğu cümleleri kurmasının gerçekçi olmadığı, konuşmaların da karakterlerin ağızlarında belli bir teyatrallık barındırdığı söylenebilir.

Bu eleştirileri bu sahne için temkinlik içererek belirtirken din adamlarıyla Sinan'ın tartışmaya girdiği sahnede temkinlilik biraz daha rafa kaldırılabilir. Bu sahnenin yaklaşık yirmi bir dakika sürdüğünü söyledim. Yirmi bir dakika boyunca karakterler yürümekte ve dini meseleler üzerine tartışmaktadır. Bu tartışmalardaki konuşmalar oldukça kitabidir, kimi zaman karmaşıktır, belki imamlar elma toplarken Sinan'ın onlara taş atması ve bunun üzerine yapılan konuşma dışında hiçbir espri veya gündelik diyalog yoktur, bu anlamda sahnenin yoğunluğu hafifletilmemiştir. Karakterlerin

donatıldığı özellikleri düşünürsek Sinan dışındaki karakterler ilahiyat mezunu oldukları için bu tartışmalara gerçekten de girebilecek kapasitede olabilirler fakat bahsettiğim eksik kalan unsurlar ve dinleyiciye düşünmek için fırsat veren görsel imajların eksikliği bu uzun sahnenin gerçekçi bir zemine oturmasını, kitabılığın filme uyum içinde dönüşebilmesini engelliyor ve izleyici bakımından takip etmesi zor ve yorucu bir hâl alması mümkün.

Bu sahneler dışında kitabilikten doğan daha uyumsuz sahneler de mevcut. Bunlardan bir tanesi Sinan'ın Hatice'nin lise zamanlardaki sevgilisi olan Ali Rıza ile yaptığı konuşma. Sinan'ın yazar Süleyman ile konuşurken kitabi ve yoğun bir dil kullanması bir dereceye kadar doğal karşılanabilir fakat Sinan'ın üslubunun çevresindeki karakterlere göre değiştiğini, örneğin yakın arkadaşıyla telefonda konuşurken onun üslubuna uyumlu bir şekilde gündelik/argodan yararlanan bir konuşma tarzı geliştirebildiğini, herkesle yazar Süleyman ile konuştuğu gibi konuşmadığını biliyoruz. Buna rağmen Sinan'ın filmde taşra toplumunun “serseri” ve eğitimsiz gençlerinden olduğu imajı veren Ali Rıza ile yaptığı konuşma bağlama uymayacak bir şekilde kitabilik ve yapaylık barındırır. Şöyle söyler Sinan:

Aslında o kadar da önemli biri olmadığımız ortaya çıktığında neden üzülüyoruz ki hemen? Bunu temel bir aydınlanma alanı olarak ele alabilirsek daha iyi olmaz mı? İnanmak dediğimiz şey sonuçta insanın içinde başlattığı bir şeydir. Ve güzelliğe, aşka inanmak kadar ayrılığa da inanmak, hazır olmak gerekir. Yani her güzelliğin sonunda bir kopuş, bir ayrılık pusuda bekler. Madem öyle başımıza gelen bu gibi tatsızlıklara bizi kendi bilinmezliklerimizle yüzleştiren hayırlı felaketler olarak bakmamız gerekmez mi?

Belki de bu konuşmanın gösterilmemesi, bir dış ses olarak verilip görüntüyle senkron kurulmaması da bu yapaylığı bir derece kırmak adımadır fakat yine de kitabılığın tehlikeli sınırlara ulaştığı söylenebilir, çünkü kitabilik görselliğe aktarılırken daha önce geliştirilen stratejilere burada yeterince dikkat edilmemiştir ve bir denemenin parçası olabilecek cümleler bağlam ve karakterlerle uyumsuzluk yaratmıştır.

Keza final sahnesinde baba İdris'in Sinan ile yaptığı konuşma da filmin genelindeki İdris üslubundan uzak bir kitabilik barındırır, İdris şöyle söyler: “Çoğunu unutmuş

olsam da unutuşun bile bir cazibesi var bence. İnsan biraz da zamanın içinde süzölmeli. İyi veya kötü anıları birbirine karışık belirsizleşmeli ve silinip gitmeli. Silinmeyecek olanlar da var tabii. Zamana bir çentik atmak”.

Belirttiğim gibi Dostoyevskiye diyalogların ve kitabi üslubun dozu *Kış Uykusu*'na oranla arttırılmakla birlikte *Kış Uykusu*'nda uygulanan stratejiler bu filmde o kadar da uygulanmamıştır ve bu da biçimsel bir sorun yaratmaktadır. Bunun yanında *Ahlat Ağacı*'nda görsel unsurların kullanımı da kuşbakışı çekilen yol manzaraları ve Hatice ile Sinan'ın konuştuğu sahne dışında o kadar da yoğun olarak kullanılmamış, metinsellik bir denge mekanizması yaratılmamıştır. Bu anlamda Dostoyevskiye üslubun, düşünsel tartışmaların, yoğun diyalogların, edebiyatın, kitabiliğın ve edebi üslup ve dilin sinemaya dönüştürölmesinde tehlikeli sınırlar vardır ve bu sınırlar bu filmle birlikte ihlal edilmiş gözökmekte.

Peki Nuri Bilge Ceylan neden Dostoyevski'den yararlanıyor ve bahsettiğim evrimin sebebi ne? Esasında başlarda da söylediğim gibi önceki filmlerinde de bunun izleri mevcuttu ama *Kış Uykusu* ile birlikte Dostoyevski'den yararlanmanın boyutu arttı ve biçimsel olarak da onun romanlarındaki unsurlar kullanılmaya başlandı. Bunun spekülasyona açık, yönetmene odaklanan, pratikteki sebebi şu olabilir: Ceylan bir yönetmen olarak kendini kanıtladıktan sonra risk almaya başladı ve anlatmak istediklerini daha doğrudan bir şekilde anlatmak istedi. Bu açıklama bahsettiğim evrimi açıklamaya yarayabilir ama “neden Dostoyevski” sorusu hâlâ yanıtız kalır.

Ceylan'ın yalnızca *Kış Uykusu* ve *Ahlat Ağacı* değil önceki filmlerinde de Türkiye'nin ruhunu ortaya çıkartmayı, buna dair gözlemlerini yansıtmayı amaçladığı söylenebilir. *Uzak*'da 2000'lerdeki ekonomik krizin izleri görülür ve taşralı/kentli çatışmasına yer verilir. Aynı filmde Mahmut torpilciliği, kayırmacılığı eleştirir. *Bir Zamanlar Anadolu*'daki ünlü “muhtar sahnesi” yine taşradaki güç figürlerinin dayandığı değerlerin yozlaşmışlığını ele alır ve filmin genelinde ölüm olayının bile devlet bürokrasisi içerisinde nasıl anlamını ve duygusunu yitirdiği vurgulanır. *Kış Uykusu*'nda bir bakıma “Türk entelektüelinin eleştirisi” yapılır.

Ahlat Ağacı'nda ise bu değinmeler belki diğer filmlerinden biraz daha fazladır. Bir yandan taşra toplumunun dışa kapalılığı, ikiyüzlölüğü, cehaleti işlenir, bir yandan

belediye başkanı ve iş adamı sahneleriyle devlet birimleri ile özel sektör arasındaki ticari ilişkilerin sorunlarına odaklanılır, bir yandan yine bu birimlerdeki insanların ikiyüzlü, gösterişçi ve samimiyetten uzak tavırları gösterilir, iş adamı ile olan sahnede antitelektüalizm, milliyetçi popülizm ve piyasacılık vurgulanır. Ayrıca Sinan'ın polis arkadaşı ile telefonda konuştuğu sahnede bu arkadaşının üslubu ve üniversite eylemcilerine bakışı gösterilir, din adamlarıyla tartıştığı sahnede ise bu insanların fikirleri ve davranışları arasındaki tutarsızlığa ve tutuculuklarına odaklanılır. Bunun yanında atanamayan öğretmenler, üniversite okurken tarikat yurdunda kalmak zorunda kalan öğrenciler gibi motifler, geçimini sağlamak için hesap yapmak zorunda kalan piyangocu, taşranın kuyumcu zenginiyle istemeden evlenen Hatice gibi figürler de vardır. Tüm bunlar “Türkiye'nin ruhu”nu parça parça yansıtmaya amacını gösteriyor.

Dostoyevski'nin kitaplarına bakılırsa da benzer motifler görülür. Dostoyevski'nin tüm kitaplarında Rus olmanın ne olduğu üzerine kafa yorulur. Rusluk nedir, Avrupa ile Rusya'nın ilişkisi nasıl olmalıdır, Katoliklik ile Rus Ortodoksluğu arasındaki fark nedir, milliyetçi mi olmak gerekir nihilist mi, nihilistlerin zararı nedir, dinin yeri ne olmalıdır, Rusya'nın geleceği nasıl inşa edilmelidir gibi sorulara kafa yorulurken Rusya'daki yozlaşmış ilişki ve kurumlara, hem Rus taşrası hem Rus kentlerine sosyal ve politik bağlamlarda bakılan metinlerdir bunlar.

Bu anlamda Dostoyevski belki de Ceylan'ın “Türkiye'nin ruhu”nu sinemaya aktarırken yararlanabileceği edebiyatçılardandır ve tamamiyle olmasa da bir ölçüde daha önceki bölümlerde ele aldığım edebiyatçılarla benzeşen niyetleri vardır. Dostoyevski 19. yüzyıl Rusya'sının ruhunu ve o dönemin sorunlarını ele alırken Nuri Bilge Ceylan 2000'ler ve 2010'lar Türkiye'sinin ruhuna ve bu dönemlerin meselelerine odağını alır ve Dostoyevski'nin içerik ve tekniklerinden yararlanır. Bundan dolayı medyalararası ilişki kurmak için Dostoyevski'yi seçmesi veya Ceylan'ın filmlerine yönelik eleştirilerde Dostoyevski'den yararlanmak doğru tercihler gibi duruyor. Öte yandan her ikisinin de ürünlerinde diyalojik bir hava yakalaması da bununla ilgili. Ceylan'ın *Altyazı* röportajındaki şu ifadesini de burada anmak faydalı olacak:

Aynı sebeple 100-150 yıl öncesinden, başka kültürlerden olayları ve diyalogları bugüne ve bu topraklara uyarlamak belki o kadar da zor olmuyor. Eğer ruh birliği yoksa, anlatılan şeyleri ruhunun derinliklerinde hissedemiyorsan, bırak

kendi ülkenden bir yazarı, kardeşinden bile uyarlasan kendini yabancı topraklarda hissedebilirsin. Ama ruh birliği varsa, sezgiler idareyi ele alır, her şey reflekslerle, adeta kendiliğinden gelişir gider.

Ceylan özetle bu “ruh birliği”ni gördüğü için Dostoyevski’den yararlanmışır. Son olarak şuna değinmek istiyorum, Ceylan’ın filmlerini medyalararasılık örnekleri olarak yorumlamaya çalıştım. Bahsettiğim iki film edebiyat ile sinema arasında ilişki kuruyor ve edebiyatı, edebi dil ve biçimi sinemaya uyarlamaya çalışıyor. Önceki filmlerinden daha fazla bir şekilde müzikten de yararlanıyor, bundan dolayı bu filmlerin oldukça heterojen, bileşik bir yapısı olduğu söylenebilir, farklı gösterge sistemleri bu filmlerde bir araya getirilir. Bundan dolayı bu filmleri değerlendirirken farklı sanatların metodolojilerinden yararlanmak da, örneğin bu bölümde benim yaptığım gibi yer yer edebi metne bakar gibi filme bakmak, onun yakın okumasını yapmak ve medyalararasılık unsurlarını tespit etmeye çalışmak da gerekir. Bu Nuri Bilge Ceylan sinemasında anlamın nasıl üretildiğini görmemize de yarayacaktır. Ceylan filmlerinin transmedyal içerik ve biçimleri bu bölümde göstermeye çalıştığım gibi oldukça fazladır. Ceylan filmlerinin belli kısımlarının Dostoyevski ile yoğun medyalararası dönüştürmeler, ilişkiler ve referanslar içerdiği görüldü.

Medyalararasılık tartışmasında düzeltme (remediation) diye bir kavramdan da söz etmişim. Bu, bir medya aracının başka bir medya aracına uyum sağlaması, buna göre evrimleşmesi anlamına geliyordu. Ceylan’ın geliştirdiği bazı stratejilerin bu düzeltmeyi özellikle *Kış Uykusu*’nda başarılı bir şekilde kotarabilirken, *Ahlat Ağacı*’nda buna dair bazı sorunlar olduğunu anlatmaya çalıştım. Farklı gösterge sistemlerindeki ürünler arasında bir dönüştürme yapılacaksa bunun belli düzeltmeler ve stratejiler aracılığıyla yapılması gerekiyor, eğer bunda başarılı olunamaz ise başka bir kanaldan aktarılan medyalararası içerik veya biçimin yeni kanalda uyumsuz durması kaçınılmaz gibi duruyor.

Zeki Demirkubuz filmlerini Dostoyevski ile birlikte düşünürken onun bu medyalararası ilişki sırasında geliştirdiği stratejiler ile Ceylan’ın stratejileri arasındaki farklar da görülmüş olacak. İki yönetmenin Dostoyevski’yi filmlerinde kullanma biçimi ve bu kullanımın sebepleri ve yarattığı sorunlar arasındaki fark da görülmüş olacak. Öte yandan Demirkubuz dönüştürmenin ötesinde doğrudan Dostoyevski

uyarlaması bir film de çektiği için *Yeraltı*'nı daha önce değindiğim uyarlama tartışmalarıyla birlikte düşünme fırsatını da yakalamış olacağım.



YEDİNCİ BÖLÜM: FARKLI HİKÂYELER, FARKLI İLİŞKİLENMELER: DEMİRKUBUZ FİMLERİNDE DOSTOYEVSKİ

Zeki Demirkubuz Dostoyevski ile kurduğu ilişkiyi açıklıkla ve sıklıkla dile getiren bir yönetmendir. Bir konuşmasında “Dostoyevski olmasaydı, edebiyat olmasaydı, sinemacı olamazdım” der, sinemasının en önemli sac ayağı olarak edebiyatı ve Dostoyevski’yi görür. *Guardian*’a verdiği röportajda da Dostoyevski’nin kendisi için bir şok olduğunu, onu anlamasının on yılını aldığını, bütün filmlerinin onun hakkında olduğunu belirtir. Elbette yönetmenin bunu söylemesi doğrudan bir şey ifade etmiyor, filmlerinde böyle bir ilişkinin olup olmadığını anlamak için “niyet yanılması”na kapılmadan doğrudan filmlerin kendisine bakmak gerekiyor. Filmlere bakıp bu ilişkinin var olup olmadığını incelemek aynı zamanda yönetmenin “niyetinin” filmlerde gerçekleşip gerçekleşmediğinin de anlaşılmasına yarayacaktır. Benim iddiam Demirkubuz’un tüm filmlerinin Dostoyevski’den değişik boyutlarda izler taşıdığı yönünde. Bu izler bir önceki bölümde ele aldığım Nuri Bilge Ceylan sinemasındaki izlerden çok daha farklı özellikler içeriyor.

Demirkubuz sinemasındaki her filmin bir ölçüde Dostoyevski’den izler taşıdığı söylenebilirse de bu bölümde ağırlıklı olarak beş filme ve bu beş filmin içerdiği üç hikâyeye değineceğim: *Bekleme Odası/Bulantı*, *Masumiyet/Kader* ve bir Dostoyevski uyarlaması olan *Yeraltı*. Bu beş film/üç hikâyeye farklı bağlamlarda ve farklı motiflerle Dostoyevski ile ilişki kuran filmler.

A. Bir Entelektüelin Yükselişi ve Düşüşü: *Bekleme Odası* ve *Bulantı*

Bekleme Odası’nın baş karakteri Ahmet Dostoyevski’nin *Suç ve Ceza*’sını filme uyarlamayı düşünen, kibirli bir yönetmendir. Ahmet kibrinin yanında çoğunlukla kayıtsız, sıkılgan, ilgisiz ve duyarsızdır. Sürekli sigara içmesi ve televizyon izlemesi, filmin genel olarak durağan ve yavaş yapısı, suya sabit bakışlarla taş attığı sahne gibi çeşitli çekimler karakterin bu özelliklerini desteklemektedir. Asistanı Elif’e söylediği bir cümlede “sokağa çıkmaya bile gücüm yok” der, yorgundur, bitkindir, hiçbir şey yapmaya takati yok gibidir.

Suç ve Ceza'nın uyarlamasını çekmek istemesinin yanında Ahmet'in odasında Dostoyevski'nin fotoğrafı ve *Suç ve Ceza*'nın baş karakteri Raskolnikov'un portresi de bulunur. Ahmet, asistanı Elif'in Raskolnikov rolü için önerdiği oyuncu adaylarını beğenmez fakat bir gün evine hırsız olarak giren genç bir çocuğu bu role uygun görür. Fakat daha sonrasında bu iş de gerçekleşmez ve projeden bütünüyle vazgeçer. Ahmet'in aşk hayatı da duyarsız tavırlarından etkilenir. Sevgilisi Serap ondan ilgi beklemektedir fakat Ahmet ona karşı sürekli olarak ilgisiz ve duyarsız davranmakta, onun duygusal beklentilerine cevap vermemektedir. Ahmet az konuşur, duygusal olarak fazla bir şey hissetmez, sevgilisiyle de yeterince ilgilenmez. Sevgilisi Serap'ın ona bu durumdan duyduğu rahatsızlığı dile getirdiği bir gün ona, onu aldattığını söyler ve ayrılırlar. Gerçekte ise Ahmet sevgilisini aldatmamıştır, ondan ve onun ilgi bekleyen tavırlarından sıkıldığı için böyle bir yalan söylemiştir. Daha sonrasında Serap'ın intihar haberi geldiğinde de bunu hiç umursamaz.

Ahmet, Serap'ın ardından asistanı Elif ile birlikte olur. Asistanı Elif'in ise Kerem isminde, üniversite öğrencisi, Nietzsche ve Heidegger üzerine tez yazan bir sevgilisi vardır. Elif, Ahmet ile birlikte olarak Kerem'i aldatmış olur. Ahmet, belli bir değer yargısı taşımadığı için bunu umursamaz. Serap gibi Elif de bir süre sonra Ahmet'ten çeşitli duygusal beklentiler içerisine girer fakat Ahmet'in umursamaz tavırları devam edince Elif de onu terk eder. Elif Ahmet'i umursamaz olmakla, zalimlikle suçlar.

Filmin bir yerinde Elif'e ulaşamayan Kerem bir gün Ahmet'e Elif'i sormaya gelir. Aralarında geçen sohbette Ahmet'in Dostoyevski'ye dair çeşitli düşüncelerini görme fırsatı da bulunur. Kerem tez konusunu değiştirmiştir, Nietzsche ve Heidegger yerine Adorno hakkında çalışma yapacaktır. Bunun üzerine gelişen konuşmada Ahmet, suç ve kötülük gibi konuların ilgisini çektiğini, bundan dolayı da *Suç ve Ceza* üzerine bir film yapmayı düşündüğünü söyler. Kerem, bu söze itiraz ederek *Suç ve Ceza*'nın "inanç ve diriliş" hakkında bir roman olduğunu söyler. Ahmet ise bunun, yani Dostoyevski'nin nasıl anlaşılacağına insanına (okuruna) göre değiştiğini söyler. Aynı diyalogda Ahmet'in filmlerinin genellikle yıkım, kötülük, inançsızlık ve suçluluk hakkında olduğu da anlaşılır. Öte yandan Ahmet'in "ilkeleri uğruna yaşayan, sinemayı dinsel bir mesele olarak tanımlayan idealist yanı" da vardır; kibirli ve kendini beğenmiş olduğu da yine söylenir. Kerem, Elif'in Ahmet ile tanıştıktan sonra geçirdiği değişimi de aktarır. Elif artık saygısız, bencil, hiçbir şeyi beğenmeyen, hiçbir şey ona

yetmiyormuş gibi davranan, melankolik birisi olmuştur ve sık sık sevgilisi Kerem'i aşağılamaya başlamıştır. Bundan ötürü Kerem, Ahmet'ten Elif ile iletişimi kesmesini ister. Ona göre Ahmet, Elif'teki kötücül değişimin baş sorumlusudur çünkü Elif Ahmet'i tanrı gibi görmekte, ondan etkilenmektedir.

Ahmet'in kayıtsız, umursamaz, duyarsız, duygularını belli etmekten kaçınan bir karakter olduğu söylenebilir. O, bir nevi Camus'nun *Yabancı*'sındaki Meursault'a benzer. Hayatını anlamlı kılmakta zorlanan, varoluşunu haklı çıkaramayan, bundan ötürü sıkılan, belli bir duygu hissedemeyen, insanlarla iletişimi kuvvetli olmayan, belki de onları sevmeyen, misantropik bir karakterdir. Ahmet'in geliştirilmiş versiyonu yine Demirkubuz'un *Yazgı*'sındaki Musa'dır, zaten *Yazgı* da *Yabancı*'nın bir serbest uyarlamasıdır. Aslında bu açılarından Ahmet Dostoyevski'nin karakterlerinden çok yine Dostoyevski ile ilişki kuran varoluşçu yazarların karakterlerine benzer, yaşadığı sıkıntı bir ölçüde varoluşsaldır.

Ahmet'in Dostoyevski hayranı olduğu *Suç ve Ceza*'yı filme uyarlamak arzusundan ve evindeki portrelerden anlaşılmaktadır. Bunun yanında Ahmet'in bir yönetmen olarak Dostoyevski'nin motiflerini önemseydiği de Kerem ile konuşmasından anlaşılmaktadır. Bunlardan, yani bu ilk bakışta anlaşılan, görünürdeki, şekil üzerindeki Dostoyevski izlenimlerinden öte filmde Dostoyevski ile derinlikli bir ilişki kurulmuş gibi gözüküyor. Ahmet'in Dostoyevski'den etkilendiği filmde söylenmekte, hatta film Dostoyevski'ye adanmakta fakat kurulan ilişki oldukça yüzeysel kalmakta. Dostoyevski ile kurulan ilişki ve Ahmet'in neden *Suç ve Ceza*'yı uyarlamak istediği, onunla nasıl bir ilişki kurduğu filmde tam olarak anlaşılammamaktadır.

Öte yandan filmde Ahmet'in kadınlarla kurduğu ilişkinin bir ölçüde sorun taşıdığı da söylenebilir. Ahmet'in duyarsız, ilgisiz, duygularını gösteremeyen bir erkek tipi olduğunu belirttim. Buna karşılık Ahmet'in karşısına çıkan tüm kadınlar duygu ve ilgi bekleyen, hassas yapıda, narin, naif karakterler olarak çizilmiştir ve hepsi Ahmet'e büyük bir hayranlık beslemektedir. Bu durumun sebebini açıklayan bir ima veya bunun eleştirisi de filmde yer almaz. Son sahnede Ahmet, Serap ve Elif'in ardından rol denemesi için evine gelen Sanem'le sevgili olmuştur. Sanem, Ahmet'e ilgi gösterir, onu öper, çayını verir ve odadan ayrılır. Ahmet senaryo yazmaktadır, sıkıntısını üzerinden atmıştır ve yaratıcılığı yeniden ortaya çıkmıştır. Yaratıcı, entelektüel,

varoluş sıkıntısı yaşayan Ahmet bu sıkıntısını yenmiştir, kadın karakter ise pasif, Ahmet'in/sanatçı erkeğin bu yaratıcılığını destekleyici niteliktedir, tam bir özne değildir. Kadın karakter ancak yaratıcı/sanatçı erkeği desteklediği, onu rahat bıraktığı, ona konfor alanı sağladığı, onu özgür bıraktığı, onun “çayını verip çekildiği” ölçüde var olabilmektedir. Entelektüel erkek üstte, ona ancak yardımcı olabilen edilgen kadın ise aşağıdadır. Film cinsiyet rolleri bakımından önemli bir sorun içerir.

Şunu da söylemek gerekir ki *Bekleme Odası* otobiyografik bir film olarak yorumlanmaya müsait. Nihayetinde kurmaca bir filmden söz ettiğim için bu iddiamı sınırlı tutacağım fakat filmin baş karakterinin yönetmen olması, baş karakterin Demirkubuz tarafından asistan sevgilisinin ise Demirkubuz'un o dönemki eşi Nurhayat Kavrak tarafından canlandırılması, Ahmet'in filmde söyledikleriyle Demirkubuz'un röportajlarda söylediklerinin benzeşmesi, filmin sonunda Ahmet'in yazdığı senaryonun başlığının izlenen filmin kendisi olan *Bekleme Odası* olması ve bu yolla kurulan üstkurmaca bu iddiamı destekliyor.

Sonuç itibarıyla *Bekleme Odası*'nın içerdiği iddianın aksine Dostoyevski ile kurduğu ilişkinin yüzeysel kaldığı ve filmin kadın/erkek ilişkileri bakımından büyük sorunlar barındırdığı söylenebilir. *Bekleme Odası*'nın devam filmi olduğunu düşündüğüm *Bulantı*'da ise bu durum değişecektir.

Demirkubuz *Bulantı*'nın *Bekleme Odası*'nın devam filmi olduğunu söylememesine rağmen böyle düşünülmesi için yeterli sebepler mevcut. Baş karakterin ismi yine Ahmet'tir ve yine Zeki Demirkubuz tarafından canlandırılır. *Bekleme Odası*'nda Ahmet'in asistanı olan Elif burada Ahmet'in yine Elif ismindeki eşidir ve yine Demirkubuz'un o dönemki eşi Nurhayat Kavrak tarafından canlandırılır. Aynı otobiyografik imalar bu filmde de mevcuttur ve yine bir entelektüelin durumu anlatılmaktadır.

Bekleme Odası'nın duyarsız, kayıtsız, umursamaz, yüksekte yer alan, tanrılaşmış entelektüeli Ahmet yıllar sonra bu kez bir krizin içerisinde. Peki bu kriz nedir?

Filmin henüz ilk sahnesinde Ahmet'in eşi Elif'in, çocukları Yazgı ile birlikte Ahmet'ten ayrılıp ailesinin yanına gitmeye hazırlandığı görülür. Tıpkı *Bekleme Odası*'ndaki gibi Ahmet yine kayıtsızlık içerisinde. Eşi Elif'in söylediği “madem

bu kadar bunaltmışız seni” sözü de Ahmet’in evlilik ve aile kurumlarından bunaldığını gösterir. Aynı zamanda Ahmet eşi Elif gider gitmez evde sevgilisiyle görünür, bundan da Ahmet’in eşini aldattığı anlaşılır.

Ahmet’in ailesine karşı umursamaz tavrı sonrasında da devam eder. Defalarca eşinin numarasından aranmasına rağmen telefonu açmaz. Bunun üzerine apartman kapıcısı/gündelikçisi Neriman panikle eve gelir ve önemli bir durum olduğunu, polislerden gelen telefonu açması gerektiğini söyler. Daha sonrasında Ahmet telefonu açınca eşinin ve çocuğunun trafik kazasında öldüğü haberini alır. Bu sırada eşini aldattığı sevgilisi onunladır.

İlginç bir şekilde yas tutması, ağlaması, üzüntü duyması beklendiği, bir ölümün ardından toplumun beklentilerine uygun davranış kalıpları böyle olduğu hâlde bu büyük felaketi görünürde kayıtsızlıkla, duyarsızlıkla, umursamazlıkla karşılar gibidir Ahmet. Hayatına kaldığı yerden devam eder, acı duyduğuna dair en ufak bir iz bile görülmez. Aslında tıpkı *Yabancı*’da Meursault, *Yazgı*’da Musa annesi öldüğünde nasıl tepkisiz kaldıysa, Ahmet de karısı ve çocuğu öldüğünde o şekilde tepkisiz kalmıştır. Üniversitede ders vermeye devam eder, sevgilisiyle ve başka kadınlarla sevişmeyi sürdürür, gazete okur, televizyon izler. Tipik entelektüel yaşantısını sürdürmeye de devam eder. Cihangir’deki kahvelerde vakit geçirmesi, *Radikal Kitap* okuması, üniversitede dersler vermesi, kadınlarla kurduğu ilişkiler yönüyle Türk entelektüelini/aydınını da temsil eder Ahmet.

Ahmet’in duyarsızlığı ve kayıtsızlığı yalnızca karısının ve çocuğunun ölümüne karşı da değildir. Tıpkı *Bekleme Odası*’ndaki gibi Ahmet, kimsenin telefonlarını açmaz, kardeşi Beşir ve sevgilisi Aslı’nın sorularına, onunla ilgilenmelerine karşı isteksizce kısa cevaplar verir, onların kendisiyle ilgilenmesinden de hoşlanmaz. Bundan dolayı sevgilisi Aslı ile kavga da eder. Karısı ve çocuğuyla kurduğu ilişkiden bunalması da, sevgilisiyle yaşadığı sorun da, ailesiyle kurmadığı ilişki de bağlılıktan hoşlanmamasıyla ilgilidir ki bu *Bekleme Odası*’ndaki Ahmet’te de benzerdi. Tıpkı *Bekleme Odası*’ndaki gibi diğer karakterler Ahmet’in ilgisini ve duygusunu talep eder fakat Ahmet kayıtsız, duyarsız tavrını sürdürür.

Bekleme Odası'nda bu kayıtsız/duyarsız tavır filmin sonuna kadar sürer ve bir ölçüde olumlanırken, bu durum *Bulantı*'da Ahmet için bazı sorunlar yaratmaya başlar. Bu sorunun ortaya çıkışı ve çözümlenişi aynı zamanda filmin Dostoyevski ile kurduğu diyaloga da kaynaklık ediyor.

Ahmet karısı ve çocuğunun ölümünün ardından ara ara gözleri açık, hareketsiz bir şekilde, uyuyor gibi, az nefes alarak rüya görmeye başlar. Bu, Ahmet'in içinde halledemediği bir mesele olduğunu gösterir. Karısı ve çocuğunun ölümünden kendini sorumlu tutup suçluluk hissediyor olabilir veya karısı ve çocuğunun ölümünden duyduğu üzüntüyü/acıyı bu şekilde ifade ediyor olabilir. Nihayetinde bu, Ahmet'in yasıdır. Bu durumun süreklilik arz etmesi üzerine Ahmet doktora gider.

Ahmet'in doktorla olan diyaloguna geçmeden önce Dostoyevski'nin *Budala*'sına ani bir geçiş yapmak faydalı olacak. *Budala*'nın baş karakteri Prens Mişkin tıpkı Dostoyevski'nin kendisi gibi sara hastasıdır ve sık sık nöbetler geçirir. Kitabın bir yerinde, Mişkin'in bu nöbetler üzerine düşünüşü görülür. Nöbetten önceki kısa sürede acının, ruhsal karmaşanın, ezikliğin arasında bir aydınlanma ve kendini algılama olduğundan söz eder Mişkin (306-307). Fakat aydınlanmaya, kendini algılamaya rağmen acı da vardır ve nihayetinde bu bir hastalıktır. Şöyle söyler prens:

...bütün o kendini en yüksek düzeyde duyumsamaların, kendinin en yüksek düzeyde farkına varmaların, bir bakıma bu "en üst düzeyde varoluş"un, doğal olmayan, normal olmayan bir hal olduğunu, bir hastalık hali olduğunu, eğer bu böyleyse, bunun yüce bir varoluş, bir doruk hali değil, tersine son derece düşük, aşağı bir hal sayılması gerektiğini düşündü. Gide gide Prens son derece paradoksal bir sonuca ulaştı: Hastalık hali sona erdikten sonra karşı karşıya kalınan sonuç madem ki en yüksek düzeyde uyum ve güzelliştir, o ana dek duyulmamış, hatta hayal bile edilmemiş bir eksiksizlik, tamlık, ölçülülük, dinginlik duygusudur, ibadet coşkusuyla yaşamın en yüksek sentezinin kaynaşmasını duyumsamaktır, öyleyse bunun doğal olmayan bir gerginlik, bir hastalık olması neyi değiştirir? Varsın hastalık olsun, bundan ne çıkar! (307)

Nihayetinde Mişkin yaşadığı sara deneyiminin büyük acılar içermesine, normal olmamasına, bir hastalık olmasına rağmen insanın kendisini algılaması, aydınlanması,

kendisinin farkına varması ve kendisini duyumsaması, yüksek düzeyde uyum ve güzellik hissetmesine yaradığına ve bu yararlarından dolayı bunun hastalık olmasının, doğal olmamasının, normal olmamasının önemli de olmadığına karar verir. İnsanlardan farklı olmanın, normal olmamanın, doğal olmamanın önemi yoktur. Bir durumun “hastalık” olarak adlandırılması, “anormal” olarak görülmesi, diğer insanlardan farklı bir nitelik taşıması o durumun zorunlu olarak kötü olduğu anlamına gelmez. Keza *Yeraltından Notlar*’da da yer yer bu fikir işlenir. Ortada bir acının olması veya “normal” olmamak, diğer insanlara benzememek zorunlu olarak kötü değildir. Diş ağrısı bile kimi zaman “yararlı”, “keyifli” olabilir. Tıpın ürettiği bilgi türü, hastalıklar, anormallikler de bu bakımdan sorgulanmaya/eleştiriye açıktır.

Bulantı’nın Ahmet’inin “gözü açıkken az nefes alarak hareketsiz bir şekilde rüya görmesi” de “normal” bir durum değildir. Doktora gitmesi de yine bu “anormallik” tendir. Yapılan fiziki incelemelerin sonucunda ise hiçbir sorunu olmadığı, sağlıklı olduğu anlaşılır. Doktor bu durumun ona acı vermediğini, yaşamını engellemediğini, sara nöbeti gibi ²⁸ ansızın gelip bir tehlike yaratmadığını, bundan dolayı bunun bir sıkıntısı ve zararı da olmadığını söyler. Ahmet bunun normal bir durum olup olmadığını doktora sorar. Doktor bir şeyin anormal olmasının onun mutlaka zararlı olduğu anlamına gelmediğini söyler. İnsanların kendisi için yararlı hatta insanlara üstünlük kazandıracak bir anormalliği dahi istemediklerini, bunun böyle olmaması gerektiğini şu şekilde açıklar:

Yaşadığınız şey anormal olmasına anormal ama kim bilir neyin, hangi ihtiyacın karşılığı? Oralar o kadar karanlık öyle muğlak yerler ki, neyin iyi geldiğini neyin zarar verdiğini bilmemize imkân yok. Bu yüzden belki başımıza gelenler acı da verse kötü de olsa sevmek mi lazım bilmiyorum ki... Ama en azından çok fazla zararı yoksa bir faydası vardır diye düşünebiliriz belki.

Görüldüğü gibi *Budala*’nın Mişkin’i ile *Bulantı*’da Ahmet’in gittiği doktor tıpatıp aynı fikri benzer cümlelerle dile getiriyorlar. Yaşanılanın anormal olması, doğal olmaması, hastalık sayılması, olağandışı olması, toplumun genelinden farklı olması bir şey ifade etmez. Yaşanılan eğer farkındalığı arttırıyor, bilinçte bir sıçrama yaratıyor, algıyı

²⁸ Aslında doktorun Ahmet’in hastalığı için “sara nöbeti gibi ansızın gelip bir tehlike yaratmadığını” söylemesi de hem Dostoyevski hem Prens Mişkin’i hatırlatması yönüyle dikkat çekici.

genişletiyor, aydınlanmaya sebep oluyorsa değerlidir, belli bir ihtiyacın karşılığıdır. Onu insanların anormal bulması, tıbbın ise “hastalık” olarak tanımlaması önemli değildir. Demirkubuz, Dostoyevski’nin bilime ve tıba eleştirel bakan, onun insanları kategorize eden, sınıflandıran, genelleştiren tutumuna mesafeli yaklaşımını ve toplumun genelinden farklı olmayı aşağı saymayan tutumunu *Bulantı* filmine taşımıştır. Ahmet’in Mişkin gibi sara hastalığı olmasa da olağandışı başka bir anormalliği vardır ve bu anormallik biręok açıdan Ahmet için zararlı değildir hatta doktorun vurguladığı gibi yararlı olma potansiyeli içerir. Kötü bir durum, bir acı, bir hastalık, diğer insanlardan bir farklılık zorunlu olarak olumsuz sayılmaz, insana iyi gelen tarafları olabilir. Dostoyevski neredeyse tüm kitaplarında bilime, tıba, rasyonelizme, akılcılığa dair tereddütlerini dile getiriyordu. *Bulantı*’da Ahmet’in rahatsızlığı ve doktorun ona getirdiği yorum Dostoyevski’nin bu fikrinin yeniden üretimidir, filmde özellikle de *Budala* ile medyalararası bir ilişki kurulmuştur.

Kurulan bu ilişkinin zayıf bir noktası olduğunu da belirtmek gerek. Mişkin *Budala*’da iç konuşma yoluyla bunu dile getiriyordu. İç konuşma romanlarda sıklıkla rastlanan ve edebi metnin doğasında yer tutmuş bir yöntem. Demirkubuz ise bunu *Bulantı*’da doktorun tiradıyla vermekte. Doktor ise bir psikiyatrist değil, anlaşıldığı kadarıyla nöroloji doktoru. Nöroloji doktorunun böyle bir yorum yapması o kadar da olası/gerçekçi değil çünkü böyle bir doktorun tıbbın sınırları içerisinde düşünmesi beklenir. Bu doktorun söylem olarak Dostoyevski’nin *Yeraltından Notlar*’da eleştirdiği cinsten bir doktor olması beklenir. Bunun nihayetinde bir kurmaca olduğunu ve bundan ötürü de makul karşılanabileceğini varsaysak dahi doktorun Mişkin’in iç konuşmalarını doğrudan bir tirad şeklinde dile getirmesi tıpkı Nuri Bilge Ceylan’da da yer yer belirttiğim gibi kitabiliği/metinselliği doğrudan, belli bir dolayımından geçirmeden filme taşımış oluyor ve *Bulantı*’da bu kitabiliği kıracak, yumuşatacak sinemasal/görsel bir strateji de belirlenmiyor. İlk sorun bu.

İkinci olarak doktorun aslında adeta Ahmet’e değil adeta izleyiciye seslendiği ve bu fikirlere izleyiciyi didaktik bir üslupla ikna etmeyi amaçladığı söylenebilir. Ahmet bu diyalogda edilgen bir pozisyonda. *Budala*’da Prens Mişkin ikirciklidir, bu hastalığın bir yandan acı verici olduğunu söyler ve ona bir üstünlük atfedebilemeyeceğini belirtirken bir yandan da anormal olsa dahi hastalığın yararı olduğunu, insanın kendisi hakkındaki algısını genişlettiğini söyler. Böyle bir ikililik/çelişki *Bulantı*’da

yansıtılmamış. Örneğin Ahmet doktorun tiradına yanıt vermiyor, itiraz etmiyor. Bundan ötürü doktorun söylemi tek bir gerçeklik üretiyor, tek bir ideolojiyi dayatıyor, “ikna edici” bir dil barındırıyor. Dostoyevski’nin kurduğu çoğul söylemden seçilen bir adet söylem okura doğru fikir olarak sunuluyor. Oysa sinemada bu çoğulluğu sunabilecek daha fazla olanak olabilirdi, örneğin doktorun düşüncelerine Ahmet cevap verebilirdi veya doktor daha ikircikli olabilirdi. Şüphesiz ki bu bir tercih ve Dostoyevskiye diyalojinin yansıtılması illa ki gerekmez denebilir fakat bahsettiğim tercih sahnenin gerçekçiliğini de zayıflatıyor. Doktorun kitabı tiradını dengeleyecek farklı bir söylem ya da strateji geliştirilseydi aynı zamanda kurulan medyalararası ilişki de daha kuvvetli hâle getirebilirdi.

Ahmet’in bahsettiğim rüyayı görüşünün, doktorun bahsettiği “yararlı anormalliğin” sebebinin karısı ve çocuklarının ölümünden duyduğu üzüntü ve suçluluk hissi ile ilgili olabileceğini söylemiştim. Suçluluk hissini biraz daha deşmeliyim. Ahmet karısı ve çocuğu kendisini terk ettiği için bu kazanın olduğunu düşünüyor olabilir. Nihayetinde araları iyi olsaydı karısı ve çocuğu yolculuğa çıkmayacak, bu kaza da gerçekleşmeyecekti. Elif’in filmin ilk sahnesinde Ahmet’e “seni bunalttık madem” demesi ve Ahmet’in karısını aldattığı da hesaba katılırsa, bu ayrılığın Ahmet’in bağlılık sorunuyla ve karısına, çocuğuna karşı kayıtsızlığıyla ilgili olduğu düşünülebilir.

Bu kayıtsızlığı Ahmet, en azından görünürde, eşi ve çocuğu öldükten sonra da devam ettirir. Hem onların ölümüne karşı hem de diğer kadınlarla kurduğu ilişkilerde bu kayıtsızlık, umursamazlık devam eder. Sorunu yaratan da tam da bu kayıtsızlıktır. Bu kayıtsızlık karısını, çocuğunu kaybetmesine yol açmıştır. Bu kayıtsızlık sevgilisi Aslı’dan ayrılmasına yol açmıştır. Yine bu kayıtsızlık öyle bir raddeye varmıştır ki eski bir öğrencisiyle sevişmesine, ardından bu öğrencisinin sevgilisinden yediği dayağa karşı bile müdahil olmamasına varmıştır. *Bekleme Odası*’ndaki Ahmet’i bir entelektüel olarak yücelten, erkekliğinin içini dolduran ve belki de yaratıcılığının kaynağı olan kayıtsızlık *Bulantı*’da bu entelektüelin krizine, düşüşüne yol açmıştır. Karısını, çocuğunu kaybetmesine, sevgilisiyle ayrılmasına ve yasını bile tam olarak yaşayamamasına sebep olmuştur. Bu kayıtsızlığın, umursamazlığın, duyarsızlığın, entelektüel kibrin, kendini beğenmişliğin o kadar da matah olmadığı ima edilmekte, özeleştirinin kapıları açılmaktadır. Aynı zamanda bir Türk entelektüeli olan Ahmet’in

yaslandığı değerlerin altı oyulmakta, steril burjuva yaşantısının ona iyileştirici etki yapamadığı gösterilmekte, kadınlarla kurduğu ilişkinin ve insanlarla kurduğu iletişimin problemleri gösterilmektedir.

Peki Ahmet'in yaşadığı bu kriz nasıl çözüm yolu bulacaktır? Bu çözüm yolunun izlerine Ahmet'in apartman görevlisi olan ve evine gündelikçi olarak gelen Neriman ile kurduğu ilişkide rastlanır. Ahmet'in eşi Elif, çocuğuyla birlikte evden ayrılmadan ve trafik kazasında ölmeden hemen önce Ahmet'e Neriman'a emanet olması gerektiğini söylemiştir. Neriman duldur, topaldır, fakirdir, küçük bir çocuğu vardır. Ahmet'ten tamamiyle farklı bir sınıfsal ve kültürel pozisyonda bulunur. Ahmet üst sınıf bir entelektüeldir, burjuvadır, yaşantısı da bu özelliklerine uygun pratiklerden oluşur. Çocuğu evde piyano çalar, üniversitede Dostoyevski üzerine dersler verir, Cihangir'de şarap içerek kitap/gazete okur, kadınlarla flört eder. Neriman bu yaşantıyla taban tabana zıt konumda yer alan bir karakterdir.

Ahmet içinde bulunduğu çıkmazdan Neriman ile kurduğu ilişki aracılığı ile kurtulmaya çalışır denilebilir. İlk başlarda Neriman'ın çocuğu İlhan'ı mutlu etmek adına İlhan'ın Beşiktaşlı olduğunu bildiğinden ona iki adet Beşiktaş forması alır. Hiç kimseyle konuşmaya hevesli değilken İlhan ile iletişim kurmaya çalışır. Neriman genellikle Ahmet'in yemeğini hazırlayıp daha sonrasında kendi evine gidip kendi yemeğini hazırlamaktadır. Bir süre sonra Ahmet onların da yemeğe kalmasını ister ve akşam yemeklerini birlikte yemeye başlarlar. Ahmet bir konuşmalarında da Neriman'a “ihtiyacınız olursa çekinmeden bana söyleyin” der. Ahmet için bu aileyle ilgilenmek, bu aileyle yakınlaşmak ailesinin ölümünün, içinde bulunduğu ilişkilerin, yaşadığı burjuva yaşantısının çıkmazları içerisinde bir çıkış noktası olur. Bunun tek sebebi karısının Neriman'ı ona emanet etmesi veya Neriman'ın ölen eşi Elif ile kurduğu sıkı ilişki değildir. Peki nedir başka, asıl sebep?

Ahmet düşküne, “aşağıda” olana, “sakat” olana, zor durumda olana yardım ettikçe kendini iyi hissetmeye başlar. Neriman fakirdir, topaldır, duldur. Toplumsal olarak da ekonomik olarak da kültürel olarak da sınıfsal olarak da dezavantajlıdır. Bu dezavantajlı olanla ilişki kurdukça, kendini onların yanına indirdikçe, içinde bulunduğu onu mutlu etmeyen burjuva/entelektüel yaşantısını terk ettikçe; bu topal, dul ve fakir aileyle ilişki kurdukça, onların yanına/aşağı kata indikçe krizlerinden

kurtulabildiğini hisseder Ahmet. Bunun son noktası filmin son sahnesinde Ahmet'in Neriman'ın ayaklarına kapanarak ağlaması. Burada artık Ahmet'in kibri, kendini beğenmişliği, kayıtsızlığı kalmaz. Sevgilisinin ve birlikte olduğu kadınların yanında, içinde bulunduğu kültürel ortamın içerisinde yaşayamadığı yasını, acısını nihayet yaşayabilmektedir. Kendini ve acılarını sonunda serbest bırakabildiği andır bu.

Düşkünle, aşağıda olanla, aksakla, sakatla, kusurluyla ilişki kurma ve bu yolla kurtulma/arınma oldukça Dostoyevskiye bir tavrı. Dostoyevski kitaplarındaki karakterler sıklıkla bunu yaparlar. Örneğin *Suç ve Ceza*'nın Raskolnikov'u, fahişe Sonya ile ilişki kurarak acılarını hafifletme yolunu seçer. Sonya fahişedir, fakirdir, toplumsal olarak oldukça dezavantajlı bir konumdadır, içinde bulunduğu çevre tarafından ayıplanır. Raskolnikov vicdanının ona yarattığı sıkıntıları hafifletmek adına Sonya ile konuşur, ailesine hissedemediği yakınlığı ona karşı hisseder, bir tek ondan kaçmaz. Tıpkı Ahmet'in ailesine hissedemediği, kardeşiyle kuramadığı, sevgilisiyle paylaşmadığı acılarını ancak Neriman'ın yanında serbest bırakabilmesi gibi. Raskolnikov romanda bir yerde Sonya'nın ayaklarına kapanarak ağlar. Ahmet'in filmin finalinde Neriman'ın ayaklarına kapanarak ağlaması da bunu çağırıyor.

“Ayağa kapanarak ağlamak” Dostoyevski'nin farklı metinlerinde ortaya çıkan bir eylem. Karakterler kendilerini aşağılatarak, acı çekerek, kendinden aşağı konumdakiyle eşitlenerek kurtuluşa ulaşırlar. Ahmet de hem Neriman ile kurduğu ilişki hem de onun ayaklarına kapanıp ağlamasıyla bir nevi bunu yapar. Fiziksel olarak aşağıya, binanın aşağı katına iner ve Neriman'ın vücudunun aşağısındaki ayaklarına kapanır. Fiziksel olanın yanısıra kendi sınıfsal, kültürel, toplumsal konumunun da aşağısına inmiş olur. Ancak bunu yaparak acısını çekebilir, ağlayabilir ve kurtuluşa giden yol da buradan geçer. Kendini aşağılatarak arınmaya çalışır.

Son olarak filmin küçük bir yerinde gerçeküstü denilebilecek bir durumdan da söz etmek istiyorum. Ahmet'in annesi, Ahmet'in ölen eşini ve çocuğunu rüyasında görür. Bu rüya Ahmet'in bir zamanlar Saroz'da aldığı yazlık ev içerisinde geçmektedir ve anne hiç gitmediği ve ona bahsedilmediği hâlde yazlık evin tüm detaylarını rüyasında görmektedir. Anne, rüyayı gelini Elif ve torunu Yazgı'nın ruhlarının huzursuz olmasına yorar, Ahmet'in karısı ve çocuğu için mevlit okutmasını istemekte ve ancak bu yolla onların ruhlarının rahatlayabileceğini düşünmektedir. Filmde Dostoyevskiye

bir tavır olarak tıbbın sınırları dışarısında düşünüşe yer verildiğini ve anormallik/hastalık kavramlarının sorgulandığından söz etmişim. Aslında burada da yine akılcılığın, bilimselliğin dışında bir çözümden söz edilmektedir ve bu da dini bir ritüelle ilgilidir. Dini ritüelin bu şekilde sorunların çözümü için önerilmesi de tıpkı kendini aşağılayarak/düşkünle iletişim kurarak kurtuluşu sağlamak gibi yine Dostoyevskiye bir tavır.

Dostoyevski ile kurulan medyalararasılık aslında Ahmet'in ve onun sembolize ettiği şekliyle Türk entelektüelinin eleştirisine bir kapı aralamıştır denilebilir. Ahmet tüm özellikleri, davranışları, içinde bulunduğu yaşantı ve doldurulduğu nitelikler itibariyle tastamam bir Türk entelektüelidir ve film boyunca bu entelektüelin düşüşü ve krizleri görülür. *Bekleme Odası*'ndaki güçlü sanatçı/entelektüel ortadan kaybolmuştur. Bu düşüşler ve krizler Dostoyevski ile kurulan medyalararasılık ile, ondan yapılan medyalararası alıntılar ile tasvir edilip çözüme ulaştırılmaya çalışılmıştır. Entelektüelin yaşadığı çıkmazın çözüm yolları için Dostoyevski'ye işaret edilir.

Bekleme Odası'ndaki Ahmet'te dile getirdiğime benzer şekilde *Bulantı*'daki Ahmet'in de otobiyografik bir yanı var. Tıpkı buradaki Ahmet gibi Demirkubuz da kimi zaman üniversitede dersler vermektedir, Ahmet rolünü kendisi oynamıştır ve eşi ile çocuğunu gerçekten de o dönemki eşi ve çocuğu oynar. Bu bakımdan bu filmin bir entelektüelin eleştirisi olarak yorumlanabileceği gibi bir entelektüel/sanatçı/yönetmen/aydın olarak Demirkubuz'un kendi özeleştirisini yorumlanması için de gerekli malzemeler mevcut. Dostoyevski bu toplumsal eleştiri ve bireysel özeleştiri için, Türk entelektüel tipi ve belki de Demirkubuz'un kendisi için çıkmazdan kurtulmak adına işaret edilen/seçilen bir rehber/kurtarıcı gibi duruyor.

Masumiyet ve Kader'de Dostoyevski ile kurulan ilişki ise bundan çok daha farklıdır.

B. “Kötülük Ama Bu Senin İsteddiğin”: *Masumiyet ve Kader*

Masumiyet ve Kader, Dostoyevski'nin ismen neredeyse hiç geçmemesine, içlerinde ona dair bir referans bulunmamasına rağmen Demirkubuz'un en Dostoyevskiye filmleridir. *Bekleme Odası*'nda Ahmet *Suç ve Ceza*'yı filme çekmek istiyordu. *Bulantı*'da ise Ahmet üniversitedeki dersinde Dostoyevski'den söz ediyordu. *Yeraltı* ise Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'ının serbest bir uyarlaması. *Masumiyet ve*

Kader'de ise bu tarzda bir alıntıya, referansa rastlanmaz, bu filmler birer uyarılma örneği de değildir. Peki neden en Dostoyevskiyen filmleri olduğunu söylüyorsunuz?

Bunun birçok sebebi var. İlk olarak karakterlerin oldukça Dostoyevskiyen nitelikler taşıdığı söylenebilir. Dostoyevski birçok kitabında toplum normlarının dışında kalan karakterleri ele almayı tercih ediyordu. *Suç ve Ceza* bir katil ve fahişenin hikâyesidir. *Karamazov Kardeşler*, oldukça kötü, toplumun beklentilerinin dışında bir baba ve onunla ilişkileri sorunlu çocukları merkezine alır, ki çocuklardan bir tanesi babayla cinsel rekabete girer, diğeri ise babayı öldürür. Babanın ve çocuğun rekabete girdiği kadın ise “kötü ünlenmiş” bir kadındır. *Ecinniler*'de Rusya'daki nihilist grupların karanlık dünyasına odaklanılır. *Budala*'da ise aptallık derecesinde saf Mişkin, toplumun kadından beklediği rollerin dışında hareket eden, asi, histerik Nastasya ve Nastasya'ya takıntılı bir aşk besleyip romanın en sonunda onu öldürecek katil Rogojin vardır. Katiller, fahişeler, hırsızlar, kötü babalar, hayırsız çocuklar Dostoyevski romanlarının vazgeçilmez karakterleridir. *Kader* ve *Masumiyet* de tam da böyle karakterler barındırıyor: Zagor ve Yusuf katildir, Uğur fahişedir, Bekir takıntılı aşkıdır, Uğur'un kızı sağır ve dilsizdir.

Hikâye fakir, tekinsiz bir mahallede başlar. Babasının halı dükkânını işleten Bekir, halı bakmaya gelen Uğur'a aşık olur. Uğur ise mahallede “kötü ünlenmiş” bir kadındır. Bekir arkadaşlarına onu sorduğunda Uğur için “orospu” derler, mahalledeki herkesle birlikte olduğunu ima ederler fakat Uğur'un esas Zagor'a aşık olduğunu da söylerler. Zagor bir gün kahvehanede çıkan bir tartışma sonucu Uğur'un annesinin sevgilisi olan ve aynı zamanda Uğur ve ailesine maddi olarak bakan Cevat'ı öldürür ve hapse girer. Uğur'un ailesi bu maddi bakıma muhtaçtır çünkü baba engellidir, yatağa mahkumdur. Zagor'un hapse girişi ve Cevat'ın ölmesi hikâyenin kırılma noktası olur. Cevat'ın ölümüyle birlikte aile maddi olarak zor duruma düşer ve Zagor'un hapse girişiyle birlikte Uğur onun peşinden Zagor'u takip etmeye başlar.

Uğur'un, Zagor'u takip ettiği gibi Bekir de Uğur'u takip eder. Uğur'un Zagor'a, Bekir'in ise Uğur'a olan aşkı büyük bir takıntı ve saplantı hâlini alır. Zagor uysal biri olmadığından gittiği yerlerde sürekli olaylar çıkarır ve hapishanesi sürekli değiştirilir, bundan dolayı hikâye aynı zamanda bir yol hikâyesi hâlini de alır. Uğur, Zagor'un peşinden; Bekir ise Uğur'un peşinden birçok şehre gider. İstanbul, İzmir, Sinop,

Isparta, Kars, Konya, Diyarbakır gibi yerlere giderler, bu şehirlerin bir kısmı bu iki filmde gösterilirken bazılarını ise gidildiğinden bahsedilir.

Bekir ailesi tarafından evlendirilir hatta çocuk yapar ama yine de iradesine her seferinde yenik düşüp Uğur'un peşinden gider. Uğur, Zagor için gittiği şehirlerin kötü pavyonlarında şarkıcılık yaparak geçimini sağlar ve Zagor'a bakar. Bu şarkıcılık zaman içerisinde konsluğa dönüşür. Uğur erkeklerle birlikte olarak da para kazanmaya başlar. Aşkı için "orospuluk" yapar, Bekir ise onun peşinde onun "koruyucusu" olmuştur.

Bekir, sevdiği kadınla birlikte olamadığı gibi sevdiği kadının aşık olduğu erkek için başka erkeklerle birlikte olmasını da kaldıramaz. Bir yandan Uğur'un Zagor'a duyduğu aşkı kıskanırken bir yandan da onun başka erkeklerle birlikte olmasını kıskanır. Öte yandan Uğur, sadece Bekir ile birlikte olmamaktadır ve bu da Bekir'i zaman zaman sinirlendirir. *Kader*'de bir sahnede ona tecavüz etmeye çalışır, *Masumiyet*'te de yine neden herkesle birlikte olup onunla birlikte olmadığını söyler, ona defalarca "orospu" der ve kavga ederler. Bundan bir gün sonra ise Bekir yatağında ölü bulunur, intihar etmiştir. Daha sonrasında ise hapishaneden firar eden Zagor ve onunla birlikte kaçan Uğur polisler tarafından öldürülür. Birçok başka hikâyeyi ve karakteri –örneğin *Masumiyet*'in Yusuf'unu- içinde barındırmasına rağmen Bekir-Uğur-Zagor'un hikâyesi anahatlarıyla bu şekildedir.

İlk olarak karakterlerin barındırdığı sorunların, aşırılıklarının ve toplum normlarından uzak oluşlarının Dostoyevski karakterlerini andırdığı söylenebilir. Hepsi birer "aşırılık" barındırır, hepsi "yeraltı" karakterleridir, hepsinde "kötücül" taraflar vardır. Uğur ta en baştan mahallede "orospu" olarak bilinir. Bununla ilişkili de olarak aynı zamanda asi ve güçlü bir kadındır. *Karamazov Kardeşler*'in Gruşenka'sını, *Budala*'nın Nastasya Filippovna'sını andırır. Uğur, iyi bir aşıktır. Kendisini aşırılıkları yüzünden hapse girmiş, bencil Zagor için feda eder. Sırf aşkı için "orospuluk" yapar, bütün hayatını bu yola koyar. Kendini bu yolla aşağılar ve bu aşağılanmayı önemsemez. Bekir de yine bu şekilde aşırılıklarla dolu bir karakterdir. Kendisini sevmeyen bir kadın için hiçbir karşılık beklemeden tüm ömrünü heba eder. En aşağı seviyeyi göze alır. Toplumun, mahallenin, ailenin dediklerini umursamaz.

Kendini aşağılama, kendini rezil etme, kendini toplumsal olarak en aşağı konuma sokma daha önceki kısımlarda da bahsettiğim gibi oldukça Dostoyevskiye bir davranış. Dostoyevski romanlarındaki birçok karakter kendini aşağılar, kendini rezil konumlara düşürürler. İradelerini kontrol altına alamazlar, insani zaafı kapılarak zor duruma düşerler. *Kader*'in Uğur ve Bekir'i de böyle. Uğur ve Bekir aşkın peşinden koşarlar ve bu sırada aile ve toplum gibi değerleri umursamazlar. İradelerine yenik düşerler, özellikle de Bekir tekrar tekrar denemesine rağmen her seferinde iradesine yenik düşüp yine kendini Uğur'un peşinde bulur. İkisi de kendilerine doğrudan katkı sağlamayan hatta kendilerine zarar veren bir insanın peşinden koşarlar. Zarar görececeklerini, acı çekeceklerini bile bile bunu yapmaya devam ederler. Yaptıkları rasyonel, akılcı, doğru, mantıklı değildir. Aklın aksi yönünde hareket ederler. Bu tavır tam anlamıyla Dostoyevski karakterlerinin tavrıdır. Uğur "orospu" olmayı, Bekir ise "orospu"nun peşinden gitmeyi ailelerine ve toplum normlarına rağmen umursamazlar, bile isteye, akla aykırılığına rağmen bu bataklığa girerler.

Bu takıntılı aşk hikâyesinde özellikle Bekir'in bir tiradına değinmeden önce Dostoyevski'nin *Budala*'sına kısa bir geçiş yapmak istiyorum. *Budala* birçok farklı yönü olmasıyla birlikte aynı zamanda bir aşk(lar) kitabıdır. Rogojin'in Nastasya'ya aşkı tıpkı Bekir'in Uğur'a aşkı gibi takıntılı, saplantılı, inatçı bir aşk. Her iki aşk da mantıktan, akıldan uzak. Nastasya da Uğur gibi kötü ünlenmiş, asi, güçlü bir kadın. Her ikisi de buldukları çevrede "kötü ünlenmiş" kadınlar. Buna rağmen Rogojin de Bekir de hiçbir zaman aşklarından vazgeçmiyorlar ve bu karşılıksız aşk için her şeyi göze alıyorlar, tüm aşırılıkları yapıyorlar.

Budala'da Rogojin, Mişkin'le bir konuşmasında Nastasya ile olan diyalogundan bahseder ve şöyle söyler: "Sonra da otuz altı saat, uyumadan, yemeden, içmeden ve odadan bir an olsun dışarı çıkmadan, ayaklarına kapanıp yalvardım, beni bağışladığımı söylemezsen canıma kıyarım, dedim. Buradan kovulmamı emredersen, gider kendimi suya atarım, dedim. Çünkü, dedim, ben sensiz yaşayamam" (289).

Şimdi bir de tıpkı Rogojin gibi karşılıksız aşkın peşinden koşan Bekir'in Uğur ile olan *Kader*'in final sahnesindeki diyaloguna bakalım. "Hiçbir şey deme, bir tek kalmama izin ver yeter. Bak söz veriyorum bu sefer hiçbir şeye karışmayacağım. (...) Söz veriyorum, eğer (uslu) durmazsam kovarsın. (...) Çıkarmam (bela) ya baktım

olmuyor bir kenarda kafama sıkırım. (...)" Bekir'in şu tiradını da hatırlamakta fayda var:

Sen de anla artık başka yolu yok bunun... Yazıkmiş, kılmış, tüymüş, hepsi hesap edildi bunların. Her şeye hazırım diyorum sana. De ki, iyilik ediyorsun, de ki, sevap işliyorsun, herkesin inandığı bir şey vardır bu amına koyduğumunun hayatında, benimkisi de sensin ne yapayım? (...) Otobüsten indim, yürümeye başladım. Dedim allahım neredeyim ben, burası neresi? Sonra güç bela burayı buldum, kapının önünde durup düşündüm. Dedim Bekir, bu kapı ahiret kapısı, burası sırat köprüsü, bu sefer de geçersen bir daha geri dönemezsin... İyi düşün dedim, düşündüm, düşündüm, ama olmadı, dönemedim. Sonra bak oğlum dedim kendi kendime, yolu yok çekeceksin, isyan etmenin faydası yok, kaderin böyle... Yol belli, eğ başını usul usul yürü şimdi.

Uğur, Zagor'a aşiktir ve Nastasya da Prens Mişkin'e aşiktir. Diğer yandan her iki kadın da "kötü ünlenmiş", asi ve güçlü kadınlardır. Bekir sinirlendiği zaman Uğur'a "orospu" derken, Rogojin de aynısını yapar: "Ama sen nesin biliyor musun? Sen öylesin!" (289). Rogojin ile Bekir arasında hem "kötü ünlenmiş" kadınlar olan Nastasya ve Uğur'a duydukları karşılıksız aşk, hem onların peşinden takıntı, inat, ısrar ve saplantıyla gitmeleri hem de bu yolla kendi gururlarını hiçe saymaları, kendini aşağılamaları ve hiçbir değeri umursamamaları üzerinden ilişki kurulabilir. Rogojin "canıma kıyarım" derken Bekir otel koridorunda Uğur için bileklerini keser. Her ikisi de her türlü aşırılığı yapar. Babasının ona bir yere götürmesi için verdiği parayla Nastasya'ya küpeler alan Rogojin ile babasının sermayesini, dükkânlarını Uğur için satıp harcayan, hastalanan çocuğuna ilaç getirmek yerine rakı ve esrar içip Uğur'un yanına, Kars'a giden Bekir birbirine benzeyen aşıklardır ve aşık oldukları Uğur ve Nastasya da birbirine benzerler. Her ikisi de bu aşk uğrunda zamanla utanç duygularını, gururlarını, iradelerini kaybederler. Aşk onlar için adeta dinsel bir şeydir, onun etkisinden çıkamazlar.

Her iki karakterin aşırılıklarından da söz etmiştim. Rogojin her fırsatta Nastasya'nın bulunduğu ortama gelip onu yanına alıp götürmek ister, Bekir de öyledir. Bundan dolayı her ikisi de ya rezil olur, ya dayak yer ya da buldukları ortamdan kovulur. Sevdikleri kadına sıklıkla hakaret ederler, onların "orospu" olduğunu söylerler, onlara

delicesine bağı oldukları gibi aynı zamanda onlara büyük bir nefret de duyarlar. Birçok kez her ikisi de sevdikleri kadınlar tarafından sertçe reddedilir. Nastasya, Rogojin'in kendisi için verdiği parayı alıp şöminedeki alevlerin içine atar. Uğur ise Bekir'in gururunu hiçe sayarak kendisine, ailesine ve Uğur'un hapisteki sevgilisi Zagor'a bakmayı teklif etmesini bile reddeder.

Bekir şöyle sorar Uğur'a: “Bütün hayatın boyunca orospuluk mu yapacaksın?”. Uğur yapacağını söyleyince Bekir “kötülük ama bu senin istediğin” der. Uğur'un cevabı ise nettir: “O zaman kötülük istiyorum”. Bekir'in ardından Uğur'un durumunu da ele almak gerekiyor. Gerçekten de tıpkı Bekir gibi Uğur da “kötülüğün” peşinden gider. Bu kötülüğü en çok kendilerine yaparlar. Uğur sevdiği adam için “fahişe” olur, kendini aşağılar, kendine kötülük eder. Kendine kötülük etme, kendini aşağılama, kendini belli bir uğurda yok sayma daha önce de birçok kez söylediğim gibi Dostoyevski'nin romanlarında karşılaşılan bir tavidir, Demirkubuz takıntılı/saplantılı/aşırılıklarla dolu aşk ile birlikte bu tavrı da *Kader* ve *Masumiyet*'te yoğun olarak kullanıyor.

Nastasya “kötü ünlenmiş”tir ama asidir, güçlüdür, mücadelecidir. Herkese isyan etmekten, toplum kurallarını hiçe saymaktan çekinmez. Uğur da böyle bir kadındır. Asidir, güçlüdür, ailesini yok saymaktan, ayıplanmaktan, “orospu” olmaktan bile çekinmez. Aşağılanmayı, rezil olmayı, en aşağıya gitmeyi göze alır. Bekir de Uğur da kendilerine bile isteye kötülük ederler. “Kader”leri böyledir, buna isyan etmezler, değiştirmeye çalışmazlar. Bu açılardan Dostoyevski romanlarından fırlamış gibilerdir. İradesini koyvermiş, aklın ve toplumun dediğinin tersine giden; rezil olmayı, aşağılanmayı, kendilerine kötülük etmeyi önemsemeyen, hayatlarını mahvetmekte adeta gizli bir haz bulan karakterlerdir.

Öte yandan Dostoyevski ile kurulan bu medyalararası ilişkiler *Bulantı*'daki gibi kitabilik barındırmaz ve dönüştürme yapılırken Türkiye'nin bir başka yüzünden, Türkiye'nin “yeraltı”sından, birahanelerden, pavyonlardan, gazinolardan, meyhanelerden, taşranın kötü otellerinden, esrar alemlerinden, karanlık ve fakir mahallelerinden beslenilir. Dostoyevski'nin anlattığı karanlık alemler doğru yerde, *Masumiyet*'te 90'lar, *Kader*'de ise 2000'ler Türkiye'sinin alternatif mekânları ve hayatlarında, bunların barındırdığı “arabesk”te aranmıştır. Keza bu filmler biçimsel olarak bakıldığında da karakterlerin aşırılıklarını uzun ve duygusal tiradlar yoluyla

ifade etmeleri bakımından yine Dostoyevski romanlarını andırır. Son olarak Demirkubuz'un kendisinin de söyleşisinde bahsettiği (Aktaran Çeker), *Masumiyet*'teki Yusuf'un *Budala*'nın Prens Mişkin'inden esinlenilmiş olması da yine Dostoyevski ile ve de özellikle *Budala* ile bu iki filmin öyküsü/motifleri arasındaki bağlantıyı kuvvetlendiriyor.

Bölümün başlarında Dostoyevski'nin adını geçirmeden, onun bir metninin uyarlamasını yapmadan onunla en iyi ilişki kuran Demirkubuz filmlerinin *Kader* ve *Masumiyet* olduğunu söylemişim. Bu iki filmin barındırdığı saplantılı aşklar hikâyesi, kendini aşağılamadan ve mahvetmekten duyulan haz Dostoyevski ile ilişki kurularak, ondan medyalararası dönüştürmeler yapılarak yansıtılıyor. *Bulantı*'daki, *Bekleme Odası*'ndaki ve hatta *Yazgı*'daki yapaylık bu filmlerde bulunmuyor. Bunun sebebi Dostoyevski ile kurulan ilişkinin onun metnlerinin doğrudan aktarılmasından, ona ait sözlerin/durumların kitabi diyaloglarla verilmesinden geçmemesidir. Bundan daha çok Dostoyevski metnlerinin barındırdığı ruh, duygu ve hissiyat Türkiye'nin belli dönem ve mekanlarında geçen bir hikâyede yeniden düşünülüyor ve bu dönem ve mekânlar bahsettiğim "Dostoyevski metnlerinin ruhuna", onun "yeraltı"sına oldukça uygun.

Demirkubuz'un *Yeraltı*'sı ise Dostoyevski ile kurulan ilişki bakımından *Masumiyet* ve *Kader*'den ve daha önce ele aldığım *Bekleme Odası* ve *Bulantı*'dan çok daha farklı çünkü doğrudan doğruya Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'ının bir uyarlaması. Bundan dolayı *Yeraltı*'nı ayrıca ele almak, uyarlama tartışmalarıyla ve ima ettiği polemiklerle birlikte onu yeniden düşünmek gerekiyor.

C. Ankara'nın Yeraltı'sı

Uyarlama tartışmalarından söz ederken bir uyarlamanın bir anlatım kanalından başka bir anlatım kanalına kaynak metni taşıdığını ve bu taşıma işlemi sırasında belli değişikliklerin zorunlu olduğundan söz etmişim. Anlatım kanalları farklı olduğu, her anlatım kanalı farklı ihtiyaçlar ve özellikler barındırdığı için uyarlama, ancak kendinde belli değişiklikler yaparak kaynak metni yeni ortamında yaşatabilir. Bu da uyarlamaların belli stratejiler gütmelerini, kaynak metni eğip bükerek yeni ortamına hazırlamasını gerektirir. Seçme, ekleme, eksiltme, değiştirme, düzeltme bu stratejilerden/yöntemlerden bazılarıdır.

Herhangi bir uyarlama bile böyleyken 1864 yılında Dostoyevski tarafından Petersburg’da yayınlanmış *Yeraltından Notlar*’ın 2012 yılında Zeki Demirkubuz tarafından Ankara’da çekilen uyarlaması *Yeraltı*’nda bu stratejiler daha elzem olacaktır.

Zhang Zhen kültürler arası uyarlamaların diğer uyarlamalara göre çok daha kompleks yapıları olduğuna işaret etmişti. Burada da bambaşka kültürel ve tarihi bağlamlar söz konusudur. Bunun yanında *Yeraltından Notlar*’ı sinemaya uyarlamanın bir diğer zorluğu ise metnin ilk bölümünün “olay”dan çok anlatıcının iç konuşmalarından, hezeyanlarından, düşüncelerinden oluşmasıdır. İç konuşmalara edebi metinlerde sıkça rastlansa da bu düşünce ağırlıklı iç konuşmaları, görselliği merkeze alan sinemaya taşımak çok daha zorlayıcı olacaktır ve epey bir değişiklik gerektirecektir. Bu değişiklikleri elbette uyarlamalara sadakat perspektifinden bakmanın yanlışlığını daha önce anlattığım için olumsuz görmüyorum. Hatta Luke Gibbons iyi uyarlamayı edebi metne sıkı sıkıya bağlı olmakta değil kaynak metnin ruhunu sinemasal deneyim içerisinde yansıtabilmekte buluyordu (177). Buradaki soru daha çok “kaynak metnin ruhu”nun nasıl yansıtıldığı ve yansıtılıp yansıtılmadığı.

Bahsettiğim sebeplerden ötürü Demirkubuz’un *Yeraltı*’sı da *Yeraltından Notlar*’dan birçok sapma barındırıyor. Demirkubuz’un sapmalarından, uyarlamada geliştirdiği stratejilerden, bu stratejilerin ne ölçüde başarılı olduğundan ve kaynak metinde yapılan değişikliklerin ne niyetle yapılmış olabileceğinden söz edeceğim. Öte yandan, her ne kadar muğlak bir ifade gibi gözükse de “kaynak metnin ruhu”nun sinemasal deneyim içerisinde *Yeraltı*’nda ne ölçüde görüldüğünden yer yer bahsedeceğim.

Sapmalardan ilki mekânla ilgilidir. *Yeraltından Notlar* Petersburg’da geçerken *Yeraltı* Ankara’da geçer. *Yeraltı*’nın baş karakteri Muharrem de *Yeraltı Adamı* gibi memurdur. Ankara tercihi muhtemelen bu memur hayatının daha yaygın olduğu bir şehir olmasından ve genellikle grilik, sıkıntı ve kasvetle özdeşleştirilen bir şehir olmasından. *Yeraltından Notlar*’ın karanlık atmosferi Türkiye’de ancak böyle bir şehirde daha iyi yansıtılabilir diye düşünülmüş olabilir. Gerçekten de Ankara dışında Türkiye’de bu şekilde anılan, böyle imajlarla dolu bir şehir yoktur. Çekimlerde de şehrin karanlık, gri, lacivert renkleri; sisli ve boğuk yapısı ön plandadır.

Mekândaki sapma kültürler arası uyarlama için bir zorunluluk. Bunun dışında “ekleme”lerden oluşan sapmalar da var. Bu, ilk olarak baş karakterin eylemlerinde ve özelliklerinde görülür. Örneğin, Muharrem karşı apartmandaki komşularından birisi gürültü yaptığı için sinirlenir ve balkondan patates atarak onların camlarını kırar. Böyle bir sahne *Yeraltından Notlar*’da bulunmaz. Yeraltı Adamı topluluk içinde var olmaya çalışan, kendini diğer insanlara kanıtlamaya çalışan, gururunu takıntı hâline getirmiş ama bir yandan da o gururu zaman zaman ayaklar altına alan bir karakterdi. Muharrem de tıpkı onun gibi kendisini, gücünü, varlığını ispatlamaya çalışır. Aslında bu sahnede yansıtılmak istenen de odur, onu rahatsız eden bir durumu engellemek onun için bir onur ve varoluş meselesidir. Yine *Yeraltından Notlar*’da olmayan bir şekilde bu patatesi yanında taşıması da muhtemelen bununla ilgilidir. Komşularının camlarını kırdığı bu patates onun için kendinde bulduğu gücün bir göstergesi olmuştur.

Bunun dışında yine bir ekleme örneği olarak Muharrem’in apartmandaki bir komşusundan ilhamla filmde ulumaya başlaması gündeme getirilebilir. Önce apartmanda buna başlar, sonra işe gitmek için bindiği minibüste bile çevresinin bakışlarına rağmen bunu devam ettirir. Bu da yine bir “ekleme” örneğidir. Muharrem’in toplumu ve çevresini hiçe sayarak, kendini ifade etmek amacıyla bunu yaptığı söylenebilir fakat bu davranışı aslında Muharrem’i, Yeraltı Adamı’nın “ruhu”ndan uzaklaştırır. Yeraltı Adamı toplumdan, insanlardan nefret etmesine, onları kıyasıya eleştirmesine rağmen onlar gibi davranan, buna kendini zorunlu hisseden bir karakterdir. Onun temel trajedisi de bir nevi budur. Bundan dolayı Dostoyevski’nin Yeraltı Adamı diğer insanların bu derece dikkatini çekecek bir hareketi yapamazdı, bunun ancak fantezisini/hayalini kurabilirdi. Bu anlamda Demirkubuz’un Muharrem’inin bir nebze daha güçlü/meydan okuyucu bir karakter olduğu bile söylenebilir.

Yeraltından Notlar’ın ilk bölümünün Yeraltı Adamı’nın iç konuşmalarından, düşüncelerinden ve hezeyanlarından oluştuğunu söylemişim. Bunların filme nasıl uyarlandığına geçmeden önce ikinci bölümdeki olayların filmde ne gibi sapmalarla yer tuttuğuna değinmek istiyorum. Aslında film ikinci bölümden başlamaktadır denilebilir çünkü kitapta ikinci bölümün başında Nekrasov’un şiirinden bir alıntı yapılır, aynı alıntı filmin başında ekrana getirilir. İkinci bölümde Yeraltı Adamı’nın yaşadığı üç

temel olay vardır: İlki ona omuz atan subaydan intikam alma çabası, ikincisi eski okul arkadaşlarıyla kendini zorla davet ettirerek yediği yemek, üçüncüsü ve metnin sonundaki olay ise genelevde fahişeyle birlikte olması ve bu fahişenin daha sonra Yeraltı Adamı'nın evine gelmesidir.

Bu olaylardan ilki filmde yoktur, çıkartılmıştır²⁹. İkinci ve üçüncü olay ise filmde belli değişikliklerle mevcuttur. İkinci ve üçüncü olaylara yakından bakacağım ve sapmaları ele alacağım. Önce kısaca kaynak metne geçiş yapmak gerekiyor.

Yeraltı Adamı kitapta eski okul arkadaşlarına kendini zorla, onların kendisini sevmediğini bilmesine rağmen davet ettirir. Bu yemeğin niyeti Simonov ve iki arkadaşının uzak bir şehre gidecek subay arkadaşları Zverkov için kutlama yapmaktır. Zverkov çok başarılı bir öğrenci olmamasına karşın “torpilli”dir, bundan dolayı da okulu başarıyla bitirir. Kendisine miras kalınca herkese tepeden bakmaya, yalanlar söylemeye başlamıştır ve çevresindeki birçok insan Simonov'a Yeraltı Adamı'nın tabiriyle “yaltaklanmaya” başlamıştır. Yeraltı Adamı, Simonov ve arkadaşlarının yanına gider, geçmişte Zverkov ile arası açık olmasına rağmen bu kutlamayı duyunca kendini davet ettirir. Bu “davet ettirme”nin ardından gitmemeyi, mektupla gelemeyeceğini haber vermeyi düşünse de dayanamaz ve yemeğe gider. Kendini davet ettirmesinin amaçlarından birisi de onlarla hesaplaşmaktır. “Bütün istediğim onları küçük düşürmek, küçümsemektir” (86). “General gibi kasılarak beni küçük düşüreceğini sanıyorsa, önemli değil, nasıl olsa ağzının payını veririm” (90).

Yeraltı Adamı kutlama için birçok çekinceyle birlikte otele gider fakat diğerleri ona verdikleri saatten ancak bir saat sonra gelir. Saati değiştirmelerine rağmen ona haber vermemişlerdir. Daha sonra onun çalıştığı yeri ve kazandığı parayı sorgularlar, fakirliğini küçümserler. Yeraltı Adamı buna karşılık “Bu ‘lüks lokanta’da başkasının parasıyla değil, kendi paramla karnımı doyuruyorum” (93) der. Bu sözle diğerlerine ve de özellikle Zverkov'a yönelik bir ima olsa da Yeraltı Adamı bunu sürdürmez.

Yeraltı Adamı ortama hiçbir şekilde dahil olamaz ve sürekli olarak küçümsendiğini ve gururunun aşağılandığını düşünür. Bunun üzerine kendisini içkiye verir, sarhoş olur. Onlardan intikam almayı, hesap sormayı planlamıştır fakat bunu yapamamıştır.

²⁹ Röportajlardan bu sahnenin önce çekildiği fakat daha sonra kurguda çıkartıldığı bilinmektedir.

Sarhoşluğun etkisiyle bir konuşma yapmak ister ve diğerlerinin onunla alayları arasında şöyle der:

Sayın teğmenim! Diye başladım. Şunu iyi biliniz ki, gösterişli sözler ile bu sözleri kullananlardan, el etek öpenlerden hoşlanmam. (...) İkincisi, zamparalıktan, hele hele zamparalardan nefret ederim. Üçüncüsü, gerçeği, içenliği dürüstlüğü severim. (...) Eşit koşullarla kurulmuş arkadaşlığı seviyorum... (...) Eh, sağlığınıza, Bay Zverkov! Gittiğiniz yerde Çerkez kızlarını büyüleyin, yurdumuzun düşmanlarına vurun ve... (96).

Bu sözlerde de yine Zverkov'a yönelik imalar vardır, onu küçük düşürmeyi planlar. Diğerleri, onu çağırdıklarına pişman olur ve bunu açıkça söylerler. Yeraltı Adamı öfkesinden içki şişesini onların kafasına geçirmek ister ama bunun yerine şişeyi alıp kendine içki doldurur. Kendini aşağılanmış hisseder: “Kendi elimle kendimi bir daha hiçbir zaman bu kerte alçaltamayacaktım” (99). Zamanla masadakiler onunla ilgilenmeyi, konuşmayı bırakırlar. Diğerleri kutlamayı devam ettirmek için geneleve gitmeye karar verirler, Yeraltı Adamı da onlarla birlikte gitmek ister fakat parası yoktur. Simonov'a ısrar eder ve Simonov hakaret ederek ona para verir. Geneleve gitme amacı da intikamdır. “Ya hepsi ayaklarıma kapanarak dostluğumu kazanmak için yalvarırlar ya da... Ya da Zverkov'u tokatlarım!” (101).

Muharrem de *Yeraltı*'nda eski arkadaşlarının –Sinan/Feridun/Tarık- yanına gider. Bu arkadaşları *Yeraltından Notlar*'dan farklı olarak solcudur, gittiği yerde parti veya dergi binasına benzeyen bir yerdir, odada Che Guevara fotoğrafı bulunur. Zverkov'a *Yeraltı*'nda denk düşen karakter ise Cevat'tır. Cevat Zverkov gibi asker değildir, yazardır. “Ankara Sıkıntısı” romanıyla “Faik Akkoyunlu En İyi Roman Ödülü” aldığı için İstanbul'a gidecektir ve bundan dolayı arkadaşları ona kutlama yapacaktır.

Muharrem buraya gittiğinde sempatiyle karşılanmaz, oturduğu sandalye de diğerlerinden daha ayrı ve uzak bir sandalyedir. Muharrem'in Cevat ile arası açıktır. Muharrem de Yeraltı Adamı gibi kendini zorla bu kutlamaya davet ettirir. Cevat'ın hırsız ve sahtekar olduğunu Feridun ve Tarık gidince Sinan'a şöyle söyler: “Allahın hırsız bir ödül aldı diye birden onurlu adam oldu öyle mi? Bu şerefsiz babanın anılarını çalıp hikâyelerinde kullanmadı mı? Kendisi umut verici hikâyeci ödülünü alırken sizi sokağa çıkamaz hâle getirmedi mi?”.

Yeraltı Adamı'nın ise *Yeraltından Notlar*'da böyle bir diyalogu bulunmamaktadır. Anlatıcı okura Zverkov'un torpilliliğinden bahseder ama bunu sesli bir şekilde herhangi bir karaktere duyurmaz, çünkü davete katılmak istemektedir. Muharrem ise daha hırçındır ve bu hırsızlık konusu *Yeraltından Notlar*'da olmayan bir şekilde *Yeraltı*'ndaki yemek sahnesinin ve Muharrem ile arkadaşlarının kurduğu/kuramadığı ilişkinin dinamiğinde ön plandadır. Bunun olası sebebine de daha sonra değineceğim. Zverkov askerken, Cevat'ın edebiyatçı olduğundan söz etmişim. Buradaki mesleğin uyarlanmasında güç olarak Yeraltı Adamı'nın/Muharrem'in üstünde yer alan bir statünün tercih edilmesi önemliydi. Cevat *Yeraltı*'nda asker olarak bulunsaydı bu o kadar da gerçekleşmiş olmazdı. Dostoyevski'nin yaşadığı dönemin bağlamı içerisinde memur olan Yeraltı Adamı ile subay olan Zverkov arasında böyle bir güç ilişkisi ve bundan doğan kıskançlık makul. *Yeraltı*'nda ise bu yazar ile memur arasında kurulmuş. Yazarlık da tek başına büyük bir statü göstergesi olmayabilirdi fakat bu ünlenmeye başlayan, ödül alan bir yazardır. Üstelik Muharrem'in de bir zamanlar yazarlığı denediği yemek sahnesinin başında Cevat tarafından belirtilir. Muharrem bir zamanlar yazmış olsa da artık bıraktığını belirtir ve bu sırada Cevat tarafından küçümsenir. Bunun yanında Cevat ile Muharrem arasında Tansel diye bir kadından dolayı da geçmişte tartışma yaşandığı yine diyaloglarından anlaşılır. Böyle bir durum Zverkov ile Yeraltı Adamı arasında ise yoktu.

Muharrem yemekte bir şey söylediğinde Cevat bunu not etmek için kalem arar. Bunun üzerinden bir tartışma başlar ve Muharrem sert bir konuşma yapar. Cevat'ın hırsız olduğunu, diğerlerinin ise Cevat'ın yalakası olduğunu onların suratlarına haykırır. Sonrasında ise bunun Muharrem'in bir hayali olduğu anlaşılır. Muharrem'in iç sesi "hemen kalkıp gitmeliydim" dese de bunu gerçekleştiremez: "Dünyanın en aşağılık düzeni karşımdaydı. Artık dayanamıyordum. Yüzlerine bile bakmadan hemen kalkıp gitmeliydim". "Hayal sahnesi" tam olarak *Yeraltından Notlar*'da bulunmasa da Yeraltı Adamı'nın sürekli çevresindekilere gerçekleri haykırmak isteyip, bunun hayalini/fantezisini kurup bir türlü bunu gerçekleştirememesini, düşünceleri ile pratiği arasındaki çatışmayı çok iyi aktarır.

Yemeğin ilerleyen kısımlarında Muharrem konuşma yapmak ister. Bunu "Susun! Nietzsche hazretleri konuşma yapacak" diye alaylı bir şekilde duyururlar.

Muharrem'in yaptığı konuşma *Yeraltından Notlar*'da da yer alan Yeraltı Adamı'nın yaptığı konuşmaya benzeyen, gösterişi, kibri, kendini beğenmişliği, yalakalığı eleştirip arkadaşlığı, gerçeği, içtenliği yücelten bir konuşmadır. Yeraltı Adamı bu konuşmanın sonunda Subay Zverkov'a "Gittiğiniz yerde Çerkez kızlarını büyüleyin, yurdumuzun düşmanlarına vurun" (96) derken, Muharrem, Yazar Cevat'a "Güle güle gidin İstanbul'a. O kahpe Bizans'ı bizim için fethedin! Oradan da sürün atınızı, Batıya, Viyana'ya. Nobel'di, Oscar'dı ne bulursanız getirin Ankara'ya!" der. *Yeraltı*'nda bu diyalogun daha farklı şekilde kurulmasının sebebi Cevat'ın subay değil yazar olması. Öte yandan Muharrem ile Cevat arasındaki gerilimin veya Muharrem'in Cevat'a duyduğu öfke ve kıskançlığın bir sebebi de merkezde olmak/çevrede olmak ile ilgili.³⁰ Muharrem bir zamanlar Cevat gibi yazıp çizen ama sonra buna devam edememiş, Ankara'da memur yaşantısı süren biridir. Cevat ise hırsızlığına, sahtekarlığına rağmen yazar olmuştur ve hatta ödül almıştır. Ankara'dan ayrılıp İstanbul'a gidecektir. Filmde Ankara-İstanbul arasında da merkezde olmak/çevrede olmak, ön planda olmak/geride kalmak üzerinden bir karşıtlık kurulur. Basit bir memur Muharrem Ankara'da, çevrede kalacak, gittikçe ünlenecek Cevat ise İstanbul'a, merkeze gidecektir. Muharrem, Cevat'ın hırsızlığını da bildiğinden onun ulaştığı başarıyı ve ünü hazmedemez ve öfkesini bu sözlerle kusar. Devamındaki sahnede onları bulmak için otele giden Muharrem yine Cevat'a şu şekilde haykırır: "Hırsız! Hırsız! Bir ödül aldın diye kendini Shakespeare mı zannettin?" *Yeraltından Notlar*'dan önemli bir sapma olarak filmde yer alan bu hırsızlık meselesine tekrar döneceğim. Önce üçüncü olayı da ele almak gerekiyor.

Yeraltından Notlar'daki son olayın Yeraltı Adamı'nın fahişe ile girdiği diyalog olduğunu söylemiştim. Kitapta Yeraltı Adamı fahişeye seviştikten sonra ona yaşadığı hayatın zorluklarını anlatır ve bu mesleğe ve hayata devam ederse başına kötü olaylar gelebileceğini söyleyerek onun gözünü korkutur. Daha sonrasında ise ona adresini verir ve eğer bu hayattan kurtulmak istiyorsa yanına gelebileceğini söyler. Fahişe gerçekten de daha sonrasında Yeraltı Adamı'nın yanına gider fakat Yeraltı Adamı fahişe evine gelince onunla alay eder, onu küçümser, aşağılar, evinden kovar. Bunun bir sebebi fahişenin Yeraltı Adamı'nın sefil, fakir ve zor hayatını görmesi ve Yeraltı Adamı'nın bundan duyduğu utançtır. Diğer sebebi ise en başından beri Yeraltı

³⁰ Benzer bir gerilimin taşrada olmak/merkezde olmak bağlamında Pamuk'un *Kar*'ında da bulunduğu hatırlanabilir.

Adamı'nın verdiği "kurtuluş ümidi"nde samimi olmaması, fahişeye oyun oynamak istemesi, bunu Zverkov ve yanındakilerden intikam alamadığı için duyduğu öfkeyi bir yere aktarmak için yapmış olmasıdır. Şöyle söyler Yeraltı Adamı:

Küçük düşürülmenin hıncını birinden almalıydım; o sırada senin yakan elime geçti, ben de bütün hıncımı senden çıkardım. Eğlendim seninle. Benim gururumla oynadılar, ben de sana aynı şeyi yaptım; beni paçavraya çevirdiler, bense ölmediğimi göstermek istedim. İşte işin aslı buydu. Oysa sen, oraya seni kurtarmak niyetiyle geldiğimi sandın. Öyle değil mi? (143).

Fahişe Yeraltı Adamı'na acır, Yeraltı Adamı bir süre onun koynunda ağlar fakat nihayetinde fahişe evden ayrılır. Belli farklarla Muharrem'in de fahişe ile kurduğu ilişki benzerdir. Yemekten sonra Cevat'ı ararken onu bulamaz ve en sonunda kendini fahişeye yatakta bulur. Fahişenin gözünü korkutur ve gözünü korkuttuktan sonra ona, onu kurtarabileceği hakkında ümit verir. "Başın sıkışınca ara" diyerek kartını verir. Daha sonrasında fahişe evine gelince ise onu tersler. Ona "niye geldin" diye sorar ve Yeraltı Adamı'na benzer şekilde şöyle söyler: "Senden intikam almak için verdim adresimi. Zaten ağzıma sızmışlardı. Sen kim oluyorsun da beni küçük duruma düşürüyorsun ya". Cevat ve çevresinden gördüğü aşağılanmanın acısı fahişeden çıkartmak istemiştir. Muharrem de Yeraltı Adamı gibi fahişenin koynunda ağlar fakat sonrasında fahişe, gördüğü aşağılanma ve küçümsenme karşısında evden ayrılır.

Filmde Yeraltı Adamı'nın ona omuz atan subaydan intikam alma çabası eksiltilmiş, yemek sahnesi ve "fahişe ile Yeraltı Adamı'nın arasındaki ilişki" ise belli sapmalarla aktarılmıştır. Bunların yanında bir de ekleme vardır. Muharrem'in evine gelen gündelikçi ile kurduğu ilişki yoğun eklemeler içerir. *Yeraltından Notlar*'da Yeraltı Adamı'nı çileden çıkararak bir uşak, Apollon vardı. Apollon, kaba ve hesapçı hareketleriyle, onu kontrol altına almaya çalışmasıyla Yeraltı Adamı'nda öfke yaratıyordu. *Yeraltı*'ndaki gündelikçi Türkan ise bundan oldukça farklı özellikler içerir, bundan dolayı bunu sapmadan çok ekleme olarak yorumlamak daha doğru olur.

Türkan'ın apartmanda yardım ettiği, engelli ve yaşlı bir adam vardır. Bu adam Türkan'ı rahatsız etmeye başlayınca Türkan çareyi Muharrem'den yardım istemekte bulur. Muharrem ona adamı tekerlekli sandalyeyle merdivenlerden itmesini, herkesin

bunun bir kaza olduğunu düşüneceğini söyler. Türkan da bunu yapar. Adam ölmez, daha sonrasında ise Türkan ile evlenmek ister ve Türkan da bunu kabul eder. Bundan sonraki konuşmalarında Muharrem'in bu adam üzerine söylediği kötü bir söz üzerine Türkan sinirlenir ve evleneceği insan hakkında böyle konuşulmasının rahatsız edici olduğunu söyler. Muharrem de Türkan'a öfkelenir ve ona küfür edip, onu evinden kovar. Evine uğrayan fahişe de tam bu öfke harbi sırasında denk gelir, bu sırada Muharrem sinirden evindeki eşyaları tek tek yere atıp kırmaktadır.

Burada vurgulanan temelde Muharrem'in yardım etmeye çalıştığı birisinden gördüğü nankörlük. Bu yan hikâyede nankörlük ve "güvenilmez kadın" imajı Demirkubuz filmlerindeki kadın imajına uygun fakat hikâyeye ne ölçüde destek sağlıyor bana kalırsa tartışmalı. *Yeraltından Notlar*'da Yeraltı Adamı'nın yaşadığı çıkmazda yaptığı iyiliğe karşılık gördüğü nankörlük/haksızlık veya herhangi bir kadınla kurduğu ilişki etkili değildi. Yeraltı Adamı'nın temel çıkmazı eylemleriyle düşünceleri arasında tutarlılık sağlayamaması, içinde bulunduğu her ortamda kendini yabancı hissetmesi, olması gerekenden fazla değer gören insanlara öfke ve kıskançlık duyması, kendini küçük düşürecek eylemler yapıp sonrasında bunu yaptığı için acı çekmesi, içinde bulunduğu düzen, sistem ve toplumdaki rahatsızlığı, bu düzen içerisinde bulunup taşıdığı takıntılı ve saplantılı gururuydu. Böyle bir yan hikâyenin ne bu çıkmazlara ne de Muharrem'in *Yeraltı*'ndaki hikâyesine katkı sağlar bir tarafı yok gibi duruyor, üstelik Demirkubuz'un diğer filmlerindeki sorunlu kadın imajını destekliyor.

Başka eklenen unsurlar da var elbette. Örneğin Muharrem'in erkeklik ve cinsellikle ilgili problemleri de Yeraltılılığına içkindir, kitapta ise böyle bir unsur yoktur. Hem apartmanda ve minibüste, hem de fahişeyken uluması, hırlaması ve hayvani içgüdülerini açığa çıkartması da kitapta var olan bir şey değildir. Bunun yanında teknoloji ve teknolojidenden doğan yabancılaşma, iletişimsizlik gibi motifler de filmde kendine yer bulan fakat Dostoyevski'nin döneminde çok da ön planda olmayan problemlerdi. Mekanik bir şekilde televizyon izleme sahneleri, Muharrem'in oyun salonunda vakit geçirmesi, Kızılay'da şehrin kalabalığına karışması gibi sahneler bunları destekler. Bunlar çoğunlukla eklemelerdir.

Sapmaların yanında stratejilerden de söz edeceğimi söylemişim. Özellikle Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'ının ilk bölümü filme çevrilmesi oldukça zor bir

düşünsellik içeriyordu. Bu bölümde ağırlıklı olarak, Yeraltı Adamı düşüncelerini aktarır, felsefi tartışmalar yapar, çelişkilerini okura aktarır. Bu kısımlarda olaydan çok iç konuşma ve okurla birlikte tartışma vardır. Peki bu kısımlar filmde kendisine nasıl yer bulur?

Filmde bu düşünselliği aktarmak için geliştirilmiş bir strateji olarak iç ses yoğun olarak kullanılmaktadır. Bu iç sesler filmin o anında Muharrem'in yaşadığı olayı yorumlaması şeklinde olsa da daha çok düşünce ağırlıklıdır ve bir ölçüde yapay ve kitabidir. Bir kısmı doğrudan Dostoyevski'den alıntı, bir kısmı Dostoyevski'den yapılan alıntının değiştirilmiş versiyonu, bir kısmı ise Dostoyevski'den bağımsız bu iç sesler filmin başından sonuna kadar aralıklarla devam eder. Bu iç seslerde Muharrem genellikle çirkin, utanç verici, kendisini aşağılayacak, rezil edecek, ona acı çektirecek nitelikteki durumlara nasıl arzu duyduğunu ve sonrasında nasıl pişman olduğunu anlatır. Bu anlamda Yeraltı Adamı'nın durumuyla benzerdir.

İç ses, sinemada zaman zaman kullanılan bir yöntem. Eğer karakter kendi kendine konuşmuyorsa, ki gerçek hayatta bu o kadar da yaygın bir durum değildir, genellikle filmlerde karakterlerin düşüncelerini görme imkânı, karakterin kafasının içine girme olanağı yoktur. Bazı mimikler kimi zaman belli duyguları ima etse de nihayetinde muğlaklık hakimdir. Kitaplarda bu, bilinçakışı, iç konuşma gibi yöntemlerle görülebilir. Dediğim gibi Dostoyevski'nin kitabının genel olarak bütünü ve özellikle de ilk bölümü fazlasıyla düşünsellik barındırıyordu. Demirkubuz bunu "iç ses" aracılığı ile çözüme ulaştırmaya çalışmıştır. Bunun kolay bir çözüm yolu olduğu söylenebilir, zira kitabi cümleler iç ses yoluyla doğrudan okura duyurulur. Bunun yerine filmde hiç iç ses yer almasaydı hem bir tehlike hem de bir olanak oluşabilirdi: Muharrem'in eylemlerinin ne şekilde yorumlanması gerektiğini bilememek yönetmenin anlatmak istediği fikrin okura geçip geçmediğini kestirememesi açısından bir tehlike olacakken, bu eylemlerin anlamı için okura fırsat vermek ve yorumu okura bırakmak bir olanak olarak da görülebilir. Demirkubuz tehlikeyi yok etmek adına olanaktan vazgeçmiş, belli bir fikri ve Dostoyevski'yi okuma biçimini izleyiciye aktarmayı, izleyiciyi belli bir fikirsel doğrultuda yönlendirmeyi önemsemiş gibi duruyor.

Aynı zamanda bu iç sesler bir ölçüde izleyiciyi filmde yabancılaştırıcı etkide bulunma riski de taşıyor. Başka bir problem ise kimi zaman bu yöntemin o kadar gerekli olmayan yerlerde kullanılması. Örneğin, Muharrem yemek sahnesinde Cevat'a ve arkadaşlarına sert bir konuşma yapar fakat sonradan bunun hayal olduğu iç sesin “diyemedim tabii, hiçbir şey söyleyemedim” diye eklemesiyle anlaşılır. Muharrem'in kurduğu hayal yerine “aslında gerçekleşen” de hemen sonrasında verilir. Buradaki iç ses o kadar da gerekli değildir, iki sahne arka arkaya gelince ilkinin hayal olduğu anlaşılacaktır fakat buna rağmen iç sesle de bunu belli etmek izleyiciye yönelik fazla “yönlendirici” bir tutum içeriyor. Filmde iç sesin kullanılma biçimi genel olarak bu yönlendirme kaygısıyla ilgili gibi duruyor ve sinemasal estetikten uzaklaşıyor.

Bir önceki bölümde ele aldığım Nuri Bilge Ceylan'dan örnek verilebilir. *Ahlat Ağacı*'nda Sinan köprüde heykeli denize atar ve sonra kaçıp Truva Atı'na sığınır. Sonraki sahnede otobüste uyanır ve izleyici onun bu yaşadığının rüya olduğunu anlar. Rüyanın nerede başladığı ise tam olarak belli değildir. Yine, final sahnesinde Sinan'ı önce kuyuda asılı sonra ise kuyuda kürek sallarken görürüz. İlki muhtemelen bir hayaldir. Herhangi bir iç ses okurun bu olayları tam olarak anlaması için yardımcı olmaz, böylece okura yorum imkânı tanınmış olur. Ceylan'ın *Altyazı*'ya verdiği röportajdaki bir ifadesine gidelim: “İç sesler sinemada kullanılabilen bir şey olsa da kullanmak istemedik. Biraz kolaycılık olacak diye düşündük”. Bu ifade de, her iki yönetmenin yöntem farklılığı hakkında fikir veriyor.

Bu yöntem farklılığına ve her iki yönetmen ve filmleri arasında kurulan karşıtlığa biraz daha değinmek ve her ikisinin Dostoyevski ile kurduğu ilişkideki farklılığa odaklanmak istiyorum. Tam burada, metnin çeşitli yerlerinde daha sonra ele alacağımı söylediğim *Yeraltı*'ndaki hırsızlık tartışmasını hatırlamak yararlı olacak.

Yeraltı'ndaki yemek sahnesinin Cevat'ı bir yazardı ve “Ankara Sıkıntısı” romanı ile ödül almıştı. Muharrem Cevat'ın hırsız olduğunu ve kitaplarında farklı insanlardan intihaller yaptığını düşünüyordu. Örneğin, Cevat'ın arkadaşı Sinan'a şöyle söylüyordu: “Allahın hırsız bir ödül aldı diye birden onurlu adam oldu öyle mi? Bu şerefsiz babanın anılarını çalıp hikâyelerinde kullanmadı mı?” Yemek masasında kurduğu hayalde ise şöyle söyler: “Sen bir hırsızısın! Hem de hırsızın en önde gidene! Önüne gelen her şeyi cebine indiren adi bir yankesicisin!” Yemek masasında bir başka

sözü ise şudur: “Oradan da sürün atınızı, Batıya, Viyana’ya. Nobel’di, Oscar’dı ne bulursanız getirin Ankara’ya!” Yine otelde çıkarttığı rezillikte ise şöyle der: “Hırsız! İki ödül aldın, kendini Shakespeare mı zannettin?”.

Cevat’ın *Yeraltından Notlar*’daki gibi bir subay değil yazar yani sanatçı olması, Cevat’ın kitabının isminin Ceylan’ın *Mayıs Sıkıntısı* filmini andırır şekilde “Ankara Sıkıntısı” olması, Demirkubuz’un 2015 yılında verdiği röportajda 2006’dan beri Ceylan ile konuşmadığını söylediği düşünülürse, Cevat’ın *Yeraltı*’nda Nuri Bilge Ceylan’ı temsil ettiği söylenebilir. Daha önceki filmlerini ele alırken de Demirkubuz’un nasıl otobiyografik unsurlardan beslendiğinden söz etmişim. Burada da bir nevi benzeri bir durum vardır. Demirkubuz *Yeraltı Adamı*’nın ve Muharrem’in intikamını kendi intikamıyla birleştirir ve kurduğu bu yapı ile Ceylan ile bir hesaplaşma yaşar. Muharrem’in sözleriyle onun hırsız olduğunu ima eder, onun kazanacağı ödülleri umursamadığını duyurur.³¹ Demirkubuz *Yeraltından Notlar*’ın uyarlaması aracılığıyla aynı zamanda meslektaşısı ile de bir diyaloga ve tartışmaya girmiş olur. Uyarlamanın niyetlerinden bir tanesi de bu uyarlama aracılığıyla kişisel bir intikam/hesaplaşma çabasıdır. Bu çaba sebebiyle de uyarlamada bazı sapmalar/dönüştürmeler/tercihler vardır.

Demirkubuz bu uyarlamasında, bir yandan kaynak metne belli olaylarda bağlı kalıyor, bir yandan da ele almak istediği belli motiflere göre bu kaynak metni değiştiriyor denilebilir. Örneğin, Türkiye’deki sol çevreyi ve Nuri Bilge Ceylan’ı eleştirmek için, erkeklik ve cinsellik meselelerini ele almak için, teknoloji ve onun yarattığı yabancılaşmaya yer vermek için, merkezde olmak ile çevrede olmak arasındaki karşıtlığı ve bundan doğan kompleksi ele almak için kaynak metinde belli sapmalar yapıyor. Bu konular zamansal ve mekansal olarak Dostoyevski’nin odağına o kadar da giremeyecek ama Demirkubuz’u kendi bağlamı sebebiyle ilgilendirebilecek konular. Bundan dolayı Demirkubuz, *Yeraltından Notlar*’ı bu konuları da ele alabilecek şekilde esnetiyor. Bu sapmalar elbette ki zorunlu olarak sorun değil fakat kadın gündelikçi

³¹ Sanat dünyası ve medyada yer alan bir dedikodu olduğu için bu hırsızlık meselesine detaylı bir şekilde değinmeyeceğim. Kısaca özetlemek gerekirse Zeki Demirkubuz ile Nuri Bilge Ceylan arasındaki sorunun, Demirkubuz’un Ceylan’ın kendi senaryosunu çaldığını düşünmesinden kaynaklandığı söylenmektedir. Ceylan’ın *Üç Maymun* filminin senaryosunun Demirkubuz’dan intihal olduğu iddia edilmektedir. Bu filmde yıllar sonra Demirkubuz tarafından çekilen *Kor* iddiaya göre bu çalınan senaryonun aslıdır. Gerçekten de olay örgüsü bakımından *Üç Maymun* ve *Kor* önemli ortaklıklar taşır.

Türkân gibi eklemeler kaynak metnin ruhunu yansıtmaktan uzak olduğu gibi ana hikâyeye de katkı sağlayamıyor. Öte yandan iç ses gibi edebi metni sinemaya aktarmakta kullanılan stratejiler hem yapay ve kitabi kalıyor hem sinemasallıktan uzak duruyor hem de bu filmdeki kullanılma biçimiyle okura fazla yönlendirici/dayatmacı bir tavır taşıyor.

Sonuç itibariyle şu söylenebilir: Demirkubuz'un bahsettiğim beş film/üç hikâyesi Dostoyevski ile birbirinden farklı ilişkilendirmeler içeriyor. *Bekleme Odası* ve *Bulantı*'da Dostoyevskiye varoluşçuluk görülüyor, akılcılık ve bilimsellik eleştiriliyor, Türk entelektüelinin eleştirisinde ve Demirkubuz'un kendi özeleştirisinde Dostoyevski'den destekler bulunuyordu. *Masumiyet* ve *Kader* ise *Bekleme Odası* ve *Bulantı* gibi Dostoyevski'yi film içerisinde dillendirmese de Dostoyevski metinlerinin ruhunu yansıtmakta, onu Türk arabesk ve alt kültürü içerisinde yeniden düşünmekte başarı sağlıyordu. Belki de bu dönüştürmenin doğru yerlerde ve doğru karakterlerde aranması sebebiyle referans düzeyinde Dostoyevski'ye en uzak olsa da onun metinlerinin ruhunu en iyi yansıtan Demirkubuz filmleri bunlardır. *Yeraltı* ise bir uyarılma örneği olarak *Yeraltından Notlar*'ı 1800'ler Petersburg'undan 2010'lar Ankara'sına başarılı ve başarısız belli sapmalar ve stratejilerle taşır.

Demirkubuz'un filmlerinde en yoğun medyalararası ilişki kurduğu yazar Dostoyevski'dir desek yanlış olmaz. Belki Dostoyevski'nin yanına Camus, Sartre, Beckett gibi varoluşçu yazarlar da eklenebilir. Zaten bu yazarlar da Dostoyevski ile metinlerarası ilişkiler kuran yazarlardır. Çünkü Dostoyevski de çoğu zaman ele aldığı konu ve karakterlerle erken bir varoluşçu olarak görülmüştür. Örneğin *Cinler*'in Kirilov'u Camus için bir ilham kaynağıdır.

Son olarak şuna değinmek istiyorum, Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz, *Yeraltı*'nın ima ettikleri ve Demirkubuz'un röportajlarında söyledikleri dikkate alınırsa birbirleriyle problem yaşayan ve çoğu zaman gerek sosyal mecralarda gerek eleştiri yazılarında birbirlerine karşıt olarak düşünülen iki yönetmen.³² Aralarında kurulan ve belki belli bakımlardan haklı gerekçeleri de olan bu karşıtlığa rağmen bu iki yönetmenin Dostoyevski ile kurdukları medyalararası ilişkide ortaklaştıkları

³² Tıpkı Tolstoy-Dostoyevski karşıtlığı gibi.

söylenbilir. Her ikisinin de Dostoyevski ile ilişki kurma biçimi iki farklı bölümde ele aldığım gibi farklıdır. Nuri Bilge Ceylan Dostoyevski'nin çeşitli hikâye ve karakterlerini dönüştürerek kendi filmlerine -özellikle son iki filminde artarak- yedirirken, Zeki Demirkubuz her filminde değişen ölçülerde Dostoyevski'den yararlanmış, röportajlarında da belirttiği gibi onu sinemasının bel kemiği yapmıştır. Demirkubuz'un Dostoyevski'den hiç bahsedilmeyen filminde bile Dostoyevskiye bir tavır bulmak mümkündür, onu Ceylan gibi kendi anlatmak istediği hikâyeyi anlatabilmek için bir araç olarak kullanmaktan çok kimi zaman bir amaç hâline de getirmiştir. Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'ını uyarlaması da bunu gösteriyor.

Ceylan ve Demirkubuz 1990'lardan 2010'ların sonuna kadar geçen zaman diliminde belki de en ünlü Türk yönetmenler. Her iki yönetmenin de Dostoyevski'den birbirinden farklı yöntemlerle de olsa yararlanması ilgi çekici. Türkçe edebiyatın farklı isimlerini ele alırken görülen Dostoyevski ile ilişkilene bu iki yönetimde de görülüyor. Türkçe edebiyat kanonunun önemli isimleri ve Türkiye sinemasının önemli isimleri bambaşka bir coğrafyada ürünlerini vermiş, yıllar öncesinin bir yazarından ilham almaya devam ediyorlar.

SONUÇ

Bu ilişkilenenin ve “ilham bulma”nın Türkçe edebiyat ve Türkiye sinemasında başka örnekleri de var. Örneğin, bu çalışmada *Ecinniler* ve *Budala* isimlerinde Dostoyevski ile ilişki kuran iki kitap kaleme alan Amerikalı Türk yazar Elif Batuman’dan, röportajlarında Dostoyevski’den sıklıkla bahseden ve *Abluka* filmine ilham olan metinler arasında *Cinler*’i de sayan Emin Alper’den de söz edilebilirdi. Bu isimlerden bahsetmek hem belli sınırlamalar sebebiyle benim için güçtü hem de esas niyetim edebiyat ve sinemaya dair genellemelere ulaşmak için temsil gücü yüksek, kanonik isimlere odaklanmaktı.

Tanpınar, Oğuz Atay ve Orhan Pamuk Türkçe edebiyatın farklı dönemlerini temsil eden ve Türkçe edebiyat tarihi gündeme geldiğinde dönemlerinin önemli isimleri arasında gösterilen kanonik yazarlar. Bu üç ismin yanında, günümüzde Türkiye sinemasının en önemli isimleri denilebilecek Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz filmlerinde de Dostoyevski ile karşılaşılıyor. Elbette her ismin Dostoyevski ile ilişki kurma biçimi farklı. Farklı dönemlerin, farklı bağlamların ve farklı edebiyat/sinema tarzlarının insanları olmalarından ötürü bu farklar oldukça anlaşılır. Her bölümde bu biricikliği, farklı şekilde ilişkilenmeyi göstermeye ve bir yandan da her birinin kurduğu ilişkideki ayrılan yanlara odaklanmaya çalıştım. Aralarındaki tüm farklara rağmen; dönemlere, türlere, tarzlara, farklı yazar ve yönetmenlere yayılan, kolektif bir hâl almış “Dostoyevski ruhu” üzerine düşünülme hakkı ediyor.

Bu kolektif durumun sebepleri üzerine her bölümde yer yer fikir yürütmeye çalıştım. Bunun en önemli sebebi Türkiye’de Batılılaşmanın, Doğu-Batı meselesinin ve bundan doğan tüm krizlerin güncelliğini ve yakıcılığını hiçbir zaman yitirmemesiyle ilgili. Bu sorunlar güncelliğini koruduğu ve Dostoyevski de belli farklılıklarla da olsa bu konulara Rusya bağlamında eğildiği için tekrar tekrar ona dönme ihtiyacı hissediliyor olabilir. Bunun dışındaki Dostoyevski motifleri için de aynı durum söz konusu elbette. Yazar ve yönetmenler kötülüğü, kendini aşağılamayı, erkekliği, babalar ve çocukları arasındaki krizleri, din ve akıl arasındaki çatışmayı ele alırken yine benzer krizleri toplumsal bağlamıyla birlikte ele alan Dostoyevski’ye dönmeyi tercih ediyorlar.

Bu ilişkilenenin Dostoyevski'den öte Rusça edebiyatla da kurulduğu söylenebilir. Rus yazarlar, özellikle de 19. yüzyıl Rusça klasikleri Türkçede her zaman fazlaca rağbet görmüştür. Örneğin, Orhan Pamuk Tolstoy ile ilişki kurduğunu söylerken Nuri Bilge Ceylan'ın da Çehov'dan ve Tarkovsky'den yoğun olarak ilham aldığı bilinir ve kendisi de bunu açıkça ifade eder. Daha önceki dönemlerden Melih Cevdet Anday'ın *Aylaklar*'ı Turgenyev'in *Babalar ve Oğullar*'ı ile ilişki kurar. 19. yüzyılın ötesine de bakılabilir, örneğin Nâzım Hikmet'in Mayakovski ve Gorki ile, Nâzım dışındaki sosyalist gerçekçi yazar ve şairlerin, hatta yönetmenlerin genel olarak Rusya'daki sosyalist gerçekçilik ile ilişki kurduğu söylenebilir.

Türkiye'de “Rusofili” denebilecek düzeydeki Rusya'ya, Rusça edebiyata, Rusya sinemasına ve Rus kültürüne ilgi ancak her iki ülkenin tarihsel ve toplumsal hikâyesinin ortaklıklarına bakılarak anlaşılabilir. Dostoyevski'ye yönelik yoğun ilgi belki de bu bahsettiğim “rusofili”nin bir parçası. İki toplum, iki kültür, iki edebiyat, iki gelenek, iki kültür arasında çeviri hareketlerini de gündemine alan geniş çaplı ve karşılaştırmalı çalışmaların artması bu fenomenin anlaşılması için gerekli. Metinlerarasılık ve medyalararasılık teorilerinden yararlanan karşılaştırmalı bir çalışma yaparak bahsettiğim durumun anlaşılması yolunda katkı sağlamak amaçlarım arasındaydı. Elbette daha geniş çaplı çalışmalara ihtiyaç var.

Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'daki tabiriyle “Ne var ki, burada yeni bir öykü başlamaktadır. (...) Başka bir öykünün konusu olabilir bu... Ama bu öykü burada bitti...” (644).

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Aktulum, Kubilay. *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki, 1999.
- Aktunç, Hulki. “Edebiyat ve Kötülük”. *Varlık* 1075. (1997): 8-9.
- Aristoteles. *Poetika*. İstanbul: Mitos-Boyut, 2008.
- Atay, Oğuz. *Günlük*. İstanbul: İletişim, 2004.
- _____. *Korkuyu Beklerken*. İstanbul: İletişim, 2009.
- _____. *Tehlikeli Oyunlar*. İstanbul: İletişim, 2009.
- Bakhtin, Mikhail. *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*. İstanbul: İletişim, 2004.
- _____. *Speech Genres and Other Late Essays*. Ed. Caryl Emerson and Michael Holquist. Trans. Vem W. McGee. Austin: The University of Texas Press, 1986.
- Bal, Mieke. “Art, Language, Thought, and Culture: Cultural Analysis Today.” *The Contemporary Study of Culture*. Ed. Austrian Bundesministerium Vienna: Turia + Kant, 1999. 169–192.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Çev. Sündüz Öztürk Kasar. İstanbul: YKY, 1996.
- _____. “Theory of the Text”. *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*. Ed. Robert Young. Routledge: London, 1987.
- Bataille, Georges. *Edebiyat ve Kötülük*. İstanbul: Ayrıntı, 1997.
- Belge, Murat. *Step ve Bozkır: Rusça ve Türkçe Edebiyatta Doğu-Batı Sorunu ve Kültür*. İstanbul: İletişim, 2016.
- _____. “Önsöz: Türkiye Aydınları ve Roman Kahramanları”. *Suç ve Ceza*. İstanbul: İletişim, 2012.
- Bloom, Harold. *Etkilenme Endişesi: Bir Şiir Teorisi*. Çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Metis, 2008.
- Britton, Celia. “Fiction, Fact and Madness: Intertextual Relations Among Gide’s Female Characters”. *Intertextuality: Theories and Practices*. Ed. Michael Worton and Judith Still. Manchester University Press: Manchester, 1990.
- Bruhn, Jorgen. “Dialogizing Adaptation Studies : From One-Way Transport to a Dialogic Two-Way Process”. *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*. Ed. Jorgen Bruhn, Anne Gjelsvik, Eirik Hannsen. London and New York: Bloomsbury, 2013.
- Bruhn, Jorgen, Gjelsvik, Anne ve Hannsen, Eirik. “‘There and Back Again’: New Challenges and New Directions in Adaptation Studies”. *Adaptation Studies*:

- New Challenges, New Directions*. Ed. Jorgen Bruhn, Anne Gjelsvik, Eirik Hannsen. London and New York: Bloomsbury, 2013.
- Bryant, John. "Textual Identity and Adaptive Revision: Editing Adaptation as a Fluid Text". *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*. Ed. Jorgen Bruhn, Anne Gjelsvik, Eirik Hannsen. London and New York: Bloomsbury, 2013.
- Casetti, Francesco. "Adaptation and Mis-Adaptations Film, Literature, and Social Discourses". *A Companion to Literature and Film*. Ed. Robert Stam Alessandra Raengo. New Jersey: Blackwell Publishing, 2004.
- Ceylan, Nuri Bilge. *Ahlat Ağacı*. Türkiye: NBC Film, 2018.
- _____. *Kış Uykusu*. Türkiye: NBC Film, 2014.
- _____. "Nuri Bilge Ceylanla *Kış Uykusu* Üzerine". Röp. Senem Aytaç, Berke Göl, Fırat Yüce. *Altyazı*. Erişim tarihi: 5 Haziran 2020, <https://www.altyazi.net/soylesiler/nuri-bilge-ceylanla-kis-uykusu-uzerine/>
- _____. *Uzak*. Türkiye: NBC Film, 2002.
- Chambers, Ross. "Alter ego: Intertextuality, Irony and The Politics of Reading". *Intertextuality: Theories and Practices*. Ed. Michael Worton and Judith Still. Manchester University Press: Manchester, 1990.
- Chatman, Seymour. "What Novels Can Do That Films Can't". *Critical Inquiry* 7.1. 1980. 121-140.
- Critchley, Simon. "Tragedy's Philosophy". In *Performing Antagonism: Theatre, Performance & Radical Democracy* içinde. Ed. Fisher T. ve Katsouraki, E. Springer: 25-42, 2017.
- Çeker, Alper. "Masum ya da İdiyot". *Hayal Perdesi*. Eylül-Ekim 2011. Erişim tarihi: 6 Temmuz 2020. <https://www.hayalperdesi.net/dosya/98-masum-ya-da-idiyot.aspx>.
- Demirkubuz, Zeki. *Bekleme Odası*. Türkiye: Mavi Film, 2003.
- _____. *Bulantı*. Türkiye: Mavi Film, 2015.
- _____. "Dostoyevski Olmasaydı Sinemacı Olmazdım". *Haberler*. Erişim tarihi: 6 Temmuz 2020. <https://haberler.com/demirkubuz-dostoyevski-olmasaydi-sinemaci-olmazdim-5418053-haberi/>
- _____. *Kader*. Türkiye: Mavi Film, 2006.
- _____. *Kor*. Türkiye: Mavi Film, 2016.
- _____. "Jail Made Me a Film Director". Röp. Fiachra Gibbons.

- Guardian*. Erişim tarihi: 6 Temmuz 2020.
<https://www.theguardian.com/film/2006/jan/30/turkey.world>.
- _____. *Masumiyet*. Türkiye: Mavi Film, 1997.
- _____. *Yazgı*. Türkiye: Mavi Film, 2001.
- _____. *Yeraltı*. Türkiye: Mavi Film, 2012.
- Dinçer, Yeşim. *Ecinniler'in Gölgesinde*. İstanbul: Yordam Kitap, 2009.
- Dostoyevski, Fyodor Mihailoviç. *Budala*. İstanbul: İletişim, 2016.
- _____. *Cinler*. İstanbul: İletişim, 2011.
- _____. *Dostoyevski'nin Mektupları*. İstanbul: Ararat Yayınevi, 1973.
- _____. *Karamazov Kardeşler*. İstanbul: İletişim, 2011.
- _____. *Öteki*. İstanbul: İletişim, 2014.
- _____. *Suç ve Ceza*. İstanbul: İletişim, 2012.
- _____. *Yaz İzlenimleri Üzerine Kış Notları*. İstanbul: İletişim, 2015.
- _____. *Yeraltından Notlar*. İstanbul: İletişim, 2014.
- Eagleton, Terry. *Kötülük Üzerine Bir Deneme*. Çev. Şenol Bezci. İstanbul: İletişim, 2012.
- Ecevit, Yıldız. “Ben Buradayım”: *Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası*. İstanbul: İletişim, 2005.
- _____. *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim, 2001.
- Elleström, Lars. “Adaptation Within the Field of Media Transformations”. *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*. Ed. Jorgen Bruhn, Anne Gjelsvik, Eirik Hannsen. London and New York: Bloomsbury, 2013.
- Elliott, Kamilla. “Novels, Films, and the Word/Image Wars”. *A Companion to Literature and Film*. Ed. Robert Stam Alessandra Raengo. New Jersey: Blackwell Publishing, 2004.
- _____. “Theorizing Adaptations/Adapting Theories”. *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*. Ed. Jorgen Bruhn, Anne Gjelsvik, Eirik Hannsen. London and New York: Bloomsbury, 2013.
- Farhadi, Asghar. *Bir Ayrılık*. İran: Asghar Farhadi, 2011.
- Genette, Gerard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. University of Nebraska Press: London, 1997.
- Gibbons, Luke. “Visualizing the Voice: Joyce, Cinema and the Politics of Vision”. *A*

- Companion to Literature and Film*. Ed. Robert Stam Alessandra Raengo. New Jersey: Blackwell Publishing, 2004.
- Gjelsvik, Anne. "What Novels Can Tell that Movies Can't Show". *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*. New York and London: Bloomsbury, 2013.
- Gunning, Tom. "The Intertextuality of Early Cinema". *A Companion to Literature and Film*. Ed. Robert Stam Alessandra Raengo. New Jersey: Blackwell Publishing, 2004.
- Gürbilek, Nurdan. *İkinci Hayat*. İstanbul: Metis, 2020.
- Gürbilek, Nurdan. *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis, 2016.
- _____. *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis, 1995.
- Gürle, Meltem. *Ölülerle Konuşmak*. İstanbul: İletişim, 2016.
- Hallet, Wolfgang. "A Methodology of Intermediality in Literary Studies." *Handbook of Intermediality: Literature-Image-Sound-Music*. Ed. Gabriele Rippl, Hubert Zapf, Martin Middeke. Berlin: De Gruyter, 2015.
- Hanssen, Eirik. "Imaginary Museums, Material Refractions : André Bazin on Adaptation". *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*. Ed. Jorgen Bruhn, Anne Gjelsvik, Eirik Hanssen. London and New York: Bloomsbury, 2013.
- Hitchcock, Peter. "Running Time The Chronotope of The Loneliness of the Long Distance Runner". *A Companion to Literature and Film*. Ed. Robert Stam Alessandra Raengo. New Jersey: Blackwell Publishing, 2004.
- Ibsen, Henrik. *Hayaletler*. İstanbul: Mitos-Boyut, 2014.
- İrzık, Sibel. "Kar'da Sanat ve Siyaset". *Orhan Pamuk Edebiyatı Sempozyum Tutanakları*. Ed. Fahri Aral. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2007. 65-77.
- İncil*. İstanbul: Kutsal Söz Yayınları, 2010.
- Ingvarsson, Jonas. "Literature Through Radio: Distance and Silence in the War of the Worlds 1938/1898". *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*. Ed. Jorgen Bruhn, Anne Gjelsvik, Eirik Hanssen. London and New York: Bloomsbury, 2013.
- Jefferson, Ann. *Autobiography as Intertext: Barthes, Sarraute, Robbe-Grillet*. *Intertextuality: Theories and Practices*. Ed. Michael Worton and Judith Still. Manchester University Press:Manchester, 1990.
- Jenny, Laurent. "The Strategy of Form". *French Literary Theory Today: A Reader*.

- Ed. Tzvetan Todorov. Cambridge University Press: Cambridge, 1982.
- Leitch, Thomas. "What Movies Want". *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*. Ed. Jorgen Bruhn, Anne Gjelsvik, Eirik Hannsen. London and New York: Bloomsbury, 2013.
- Kahn, Sholom J. "The Problem of Evil in Literature". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 12.1 (1953): 98-110.
- Kaplan, Mehmed. "Bir Şairin Romanı: *Huzur*". *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 12. (1962): 33-86.
- Kaynaradağ, Arslan. "Türkçe Dostoyevski Çevirilerinin, Dostoyevski ile İlgili Türkçe Kitap, Makale ve Tezlerin Bibliyografyası". *Türk Edebiyatçılar Birliği 1962 Yıllığı*. İstanbul: Vatan Basımevi, 1961.
- Keyder, Çağlar. "Biz Niçin Onlar Gibi Olamıyoruz". *Oğuz Atay'a Armağan: Türk Edebiyatının "Oyun/Bozan"ı* içinde. Ed. Handan İnci. İstanbul: İletişim, 2007.
- Koçak, Orhan. "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları". *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm* içinde. Ed. Gültekinil Murat. ve Bora Tanıl. İstanbul: İletişim, 2001.
- Kurt, Kaan. "Trajik Modernleşmelerin Kesişimi: Oğuz Atay ve Dostoyevski". *Toplum ve Bilim*. 148. (2019). 78-105.
- Marcus, Laura. "Film and Modernist Literature." *Handbook of Intermediality: Literature-Image-Sound-Music*. Ed. Gabriele Rippl, Hubert Zapf, Martin Middeke. Berlin: De Gruyter, 2015.
- Mardin, Şerif. "Aydınlar Konusunda Ülgener ve Bir İzah Denemesi". *Türkiye'de Din ve Siyaset* 3. İstanbul: İletişim, 1991. 255-265.
- _____. "Hayal Gücümüz Sansürlü". *Milliyet*. 24 Kasım 2000.
- Marinetti, Filippo Tommaso. "The Futurist Manifesto." *Le Figaro* 20 (1909): 39-44.
- Meyer, Michael. "Intermedial Framing." *Handbook of Intermediality: Literature-Image-Sound-Music*. Ed. Gabriele Rippl, Hubert Zapf, Martin Middeke. Berlin: De Gruyter, 2015.
- Mitchell, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1995.
- Montalbano, Margaret. "From Bram Stoker's Dracula to Bram Stoker's 'Dracula' ". *A Companion to Literature and Film*. Ed. Robert Stam Alessandra Raengo. New Jersey: Blackwell Publishing, 2004.
- Moran, Berna. "Bir Huzursuzluğun Romanı: *Huzur*". *Türk Romanına Eleştirel Bir*

- Bakış 1*. İstanbul: İletişim, 2015.
- Nabokov, Vladimir. *Rus Edebiyatı Dersleri*. İstanbul: İletişim, 2013.
- Naci, Fethi. “*Huzur*”. *Yüzyılın Yüz Romanı*. İstanbul: Adam Yayınları, 2007.
- Nietzsche, Friedrich. *Tragedyanın Doğuşu*. İstanbul: İş Bankası, 2010.
- Orr, Mary. *Intertextuality: Debates and Contexts*. Polity Press: Cambridge, 2003.
- Palmer, R. Barton. “The Sociological Turn of Adaptation Studies: The Example of Film Noir”. *A Companion to Literature and Film*. Ed. Robert Stam Alessandra Raengo. New Jersey: Blackwell Publishing, 2004.
- Pamuk, Orhan. *Kar*. İstanbul: İletişim, 2012.
- _____. *Kırmızı Saçlı Kadın*. İstanbul: YKY, 2016.
- _____. “Önsöz: Beyaz Geceler ve Melodram Üzerine Bir Not”. *Beyaz Geceler*. İstanbul: İletişim, 2010.
- _____. “Önsöz: Dostoyevski’nin Korkutucu Cinleri” *Cinler*. İstanbul: İletişim, 2000.
- _____. “Önsöz: Dostoyevski’nin *Yeraltından Notlar*’ı: Aşağılanmanın Zevkleri” *Yeraltından Notlar*. İstanbul: İletişim, 2000.
- _____. Önsöz: “İlk Romanın Karşılığı”. *İnsancıklar*. İstanbul: İletişim, 2003.
- _____. “Önsöz: Saf ve Duygusal Genç Yazar” *Ezilmiş ve Aşağılanmışlar*. İstanbul: İletişim, 2010.
- _____. *Öteki Renkler*. İstanbul: İletişim, 1999.
- _____. *Saf ve Düşünceli Romancı*. İstanbul: İletişim, 2011.
- _____. *Sessiz Ev*. İstanbul: İletişim, 2012.
- Rajewsky, Irina O. “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality.” *Intermedialités* 6 (2005): 43–64.
- Riffaterre, Michael. “Compulsory Reader Response: The Intertextual Drive”. *Intertextuality: Theories and Practices*. Ed. Michael Worton and Judith Still. Manchester University Press: Manchester, 1990.
- Rippl, Gabriele. “Introduction.” *Handbook of Intermediality: Literature-Image-Sound-Music*. Ed. Gabriele Rippl, Hubert Zapf, Martin Middeke. Berlin: De Gruyter, 2015.
- Rossholm, Anna Sofia. “Auto-Adaptation and the Movement of Writing Across Media: Ingmar Bergman’s Notebooks”. *Adaptation Studies: New Challenges*,

- New Directions*. Ed. Jorgen Bruhn, Anne Gjelsvik, Eirik Hannsen. London and New York: Bloomsbury, 2013.
- Ryan, Marie-Laure. "Introduction." *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*. Ed. Marie-Laure Ryan. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004. 1–40.
- Schober, Regina. "Adaptation as Connection: Transmediality Reconsidered". *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*. Ed. Jorgen Bruhn, Anne Gjelsvik, Eirik Hannsen. London and New York: Bloomsbury, 2013.
- Schröter, Jens. "Four Models of Intermediality." *ReBlurring the Boundaries*. Ed. Bernd Herzogenrath. Hanover: Dartmouth College Press, 2012. 15–36.
- Seeger, Linda. *The Art of Adaptation*. New York: Holt Paperbacks: 1992.
- Shotat, Ella. "Sacred Word, Profane Image: Theologies of Adaptation". *A Companion to Literature and Film*. Ed. Robert Stam ve Alessandra Raengo. New Jersey: Blackwell Publishing, 2004.
- Sönmez, Ürün Şen. *Türk Romanında Kötülük: Başlangıçtan 1950'ye*. İstanbul: Yitik Ülke, 2016.
- Stadler, Eva Maria. "Bresson, Dostoevsky, Bakhtin: Adaptation as Intertextual Dialogue." *Quarterly Review of Film and Video* 20.1 (2003): 15-22.
- Stam, Robert, "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation", James Naremore (ed.). *Film Adaptation*. Rutgers: New Brunswick, 2000. 54-76.
- Steiner, George. *Tragedyanın Ölümü*. İstanbul: İş Bankası, 2011.
- Straumann, Barbara. "Adaptation-Remediation-Transmediality." *Handbook of Intermediality: Literature-Image-Sound-Music*. Ed. Gabriele Rippl, Hubert Zapf, Martin Middeke. Berlin: De Gruyter, 2015.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh, 2015.
- _____. *Huzur*. İstanbul: Dergâh, 2011.
- _____. *Mahur Beste*. İstanbul: Dergâh, 2005.
- _____. *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergâh, 2013.
- _____. *Sahnenin Dışındakiler*. İstanbul: Dergâh, 1997.

- _____. *Suat'ın Mektubu*. İstanbul: Dergâh, 2018.
- _____. *Yaşadığım Gibi*. İstanbul: Türkiye Kültür Enstitüsü Yayınları, 1970.
- Tortajada, Maria. "From Libertinage to Eric Rohmer Transcending 'Adaptation' ". *A Companion to Literature and Film*. Ed. Robert Stam Alessandra Raengo. New Jersey: Blackwell Publishing, 2004.
- Tsivian, Yuri. "The Invisible Novelty Film Adaptations in the 1910s". *A Companion to Literature and Film*. Ed. Robert Stam ve Alessandra Raengo. New Jersey: Blackwell Publishing, 2004.
- Vernant, Jean Pierre. ve Naquet, Pierre. *Myth and Tragedy in Ancient Greece*. New York: Zone Books, 1990.
- Wolf, Werner. "Intermediality." *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 2005. 252–256.
- Worton, Michael and Still, Judith. "Introduction". *Intertextuality: Theories and Practices*. Ed. Michael Worton and Judith Still. Manchester University Press: Manchester, 1990.
- Zhang, Zhen. "Cosmopolitan Projections: World Literature on Chinese Screens". *A Companion to Literature and Film*. Ed. Robert Stam Alessandra Raengo. New Jersey: Blackwell Publishing, 2004.