

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA
ANABİLİM DALI**

TÜRKİYE SİNEMASINDA DOSTOYEVSKİ YORUMU

Yüksek Lisans Tezi

Ece Özdemir

Ankara-2011

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA
ANABİLİM DALI**

TÜRKİYE SİNEMASINDA DOSTOYEVSKİ YORUMU

Yüksek Lisans Tezi

Ece Özdemir

**Tez Danışmanı
Prof. Dr. S. Ruken Öztürk**

Ankara-2011

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA
ANABİLİM DALI

TÜRKİYE SİNEMASINDA DOSTOYEVSKİ YORUMU

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı:

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

.....
.....
.....
.....
.....
.....

İmzası

.....
.....
.....
.....
.....
.....

Tez Sınavı Tarihi

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim.(...../...../200...)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin

Adı ve Soyadı

Ece Özdemir

İmzası

.....

İÇİNDEKİLER

| | |
|---|-----------|
| GİRİŞ..... | 1 |
| 1. DOSTOYEVSKİ EDEBİYATININ TEMALARI VE BİÇİMİ..... | 9 |
| 1.1. DOSTOYEVSKİ EDEBİYATININ TEMALARI..... | 10 |
| 1.1.1. Mimetik Arzu..... | 10 |
| 1.1.2. Yeraltı Trajedisi..... | 18 |
| 1.1.3 Görülme(me) ve Gurur Yarası..... | 24 |
| 1.1.4. Baba Katli..... | 28 |
| 1.2. DOSTOYEVSKİ EDEBİYATININ BİÇİMİ..... | 33 |
| 1.2.1. Karnavalesk Yapı..... | 33 |
| 1.2.2. Diyalogla Sağlanan Çok Seslilik, Çok Bilinçlilik | 37 |
| 2. DOSTOYEVSKİYEN TEMALARIN VE BİÇİMİN FİLMLERDEKİ KARŞILIĞI | |
| 2.1 Mimetik Arzu'nun Filmlerdeki Yansıması..... | 41 |
| 2.1.1. Zebercet'in Baba Arzusu..... | 41 |
| 2.1.2. Kadere Dönüşen Masum Arzular | 46 |
| 2.1.3. Annenin Dolayımladığı Şiir Arzusu..... | 55 |
| 2.2. Yeraltı Trajedisinin Filmlerdeki Yansıması | 60 |
| 2.2.1. Yeraltı Sancıyor, Zebercet İstiyor | 60 |
| 2.2.2. Demirkubuz'un Varoşlardan Yansıttığı Trajedi..... | 64 |

| | |
|---|------------|
| 2.2.3. Rıza'nın Yeraltısı..... | 68 |
| 2.3. Görülme(me) ve Gurur Yarası'nın Filmlerdeki Karşılığı..... | 70 |
| 2.3.1. Aynalarda Kendini Arayan Zebercet..... | 70 |
| 2.3.2. Görülmeden Görme İsteği..... | 72 |
| 2.4. Baba'nın Gölgesi | 74 |
| 2.4.1. Üçüncü Sayfa'nın Çok Kader'in Az Babası..... | 74 |
| 2.4.2. Yusuf'un Baba Yadigarı Sarası..... | 77 |
| 2.5. Filmlerin Karnavalesk Dünyası..... | 81 |
| 2.6. Filmlerin Çok Sesliliği,Çok Bilinçliliği..... | 85 |
| SONUÇ..... | 88 |
| KAYNAKÇA..... | 98 |
| ÖZET..... | 107 |
| ABSTRACT..... | 108 |
| EK..... | 109 |

GİRİŞ

Andre Gide 20. yüzyılın eşiğinden yaptığı saptamayla, 19. yüzyılın en ayrıksı düşün ve edebiyat adamı Fyodor Mikhailoviç Dostoyevski'nin tüm çağlara yayılacak olan etkisini öngörmenin yanı sıra, onu bir filozofun (Nietzsche'nin) yanında konumlandırıp, kapsadığı alanın genişliğini de işaret ederek, şöyle der: "O henüz yarı saklı duran tepedir, dağ dizisinin giz dolu düğümü; bugün Avrupa'nın susuzluğunu giderebileceği nehirlerin en verimlilerinden bir kaçı bu tepeden almakta kaynaklarını. Tolstoy değil, Dostoyevski'dir İbsen'in ve Nietzsche'nin yanında anılması gereken; onlar kadar büyük ve belki de üçünün en önemlisi" (1998: 13). Romantik edebiyatın idealist ve metafizik temalarına getirdiği gerçekçi ve toplumsal bakışla çağdaşlarından ayrılan Rus edebiyatının bu önemli yazarının, Virginia Woolf, Franz Kafka, Stefan Zweig, Friedrich Nietzsche, Albert Camus gibi Batı yazınının pek çok önemli isminin yanı sıra Türkiye edebiyatında da birçok ismi etkilediği görülür. Refik Halit Karay tarafından dilimize kazandırıldığı 1918'den itibaren cumhuriyet döneminin önemli edebiyatçıları Ahmet Hamdi Tanpınar ve Cemil Meriç'in yanı sıra Oğuz Atay, Yusuf Atılgan, Leyla Erbil ve Orhan Pamuk¹ gibi pek çok yazarda Dostoyevski etkisi gözlenebilir.

Bu etkinin karşımıza çıktığı bir başka alan ise sinemadır. James Monaco'nun sinemanın en güçlü bağıını ne resim ne de tiyatroyla değil,

¹ Tanpınar, Meriç, Atay ve Atılgan'daki Dostoyevski etkisini *Mağdurun Dili* (2008) ve *Kötü Çocuk Türk* (2004) isimli çalışmasında Nurdan Gürbilek derinlemesine inceler. Yeşim Dinçer de *Ecinniler'in Gölgesinde* (2009) isimli çalışmasında Erbil ve Pamuk edebiyatında Dostoyevski'nin izini sürerek, yazarın etkisini ortaya koyar.

romanla kurduğu (Monaco, 2000: 47) dűşüncesi de referans alındığında, sinemanın derin bir etkileşim içinde olduğu ve en çok işbirliği ettiği edebiyat sanatının bu önemli isminin sinemayı da etkilemiş olması anlaşılırdır. Başta ülkesi Rusya olmak üzere pek çok ülke sinemasında uyarlamaları yapılan, romanlarının tematik ve biçimsel yapısı, karakter kurulumu ve sorunsalları kullanılan Dostoyevski, yönetmenlerin de etkisinden kaçamadığı bir edebiyatçıdır. Yazarın yapıtlarını birebir uyarlayan (*fidelity of transforming*)² Richard Brooks (*Karamazov Kardeşler*, 1958), Lev Kulidzhanov (*Suç ve Ceza*, 1970) gibi yönetmenlerin yanı sıra kendilerine özgü sinemalarıyla *auteur* sayılan pek çok yönetmen ise yazarın eserlerini, Bazin'in bir uyarlamayı başarılı kılacak olanın asıl yapıtın sözünü ve özünü yeniden kurabilmesidir (Bazin, 1995: 128) önermesinde olduğu gibi çođu zaman *ödünç alma* (borrowing) ve *kesişme* (intersection) yöntemleriyle beyaz perdeye taşıdılar (Andrew, 1984: 463-464). Birbirlerini kapsayan bu yöntemler Bazin'in vurguladığı 'sözü ve özü yeniden kurabilme'yi sağladığı ve yönetmenin içinde devindiği gerçeklikler ortamına yazarın dünyasını koyabilmesine, gerçekliği yeniden kurarken yazarın dünyasını derinlemesine kavrayabilmesine (Özer, 1973: 12) imkan tanıdığı için de önemlidir. Dudley Andrew, uyarlamada en sık kullanılan yöntem olan ödünç almayı yapıtın fikrini ve/veya genel hatlarıyla öyküsünü ödünç almak, kesişme yöntemini ise yapıttan belli bir temayı/temaları seçerek, öyküyü bu

² Birebir uyarlamada, Andrew'un tanımıyla *dönüştürmede sadakatte* (fidelity of transforming) anlatının özüne ve ruhuna tamamen sadık kalınarak, karakterler, ilişkiler, sosyal ve kültürel konuları yapıtta var olduğu gibi aktarılır. Özgün metnin iskeleti filmin de iskeletini oluşturur (Andrew, 1984: 423).

temaların işlendiği kısımlar üzerinden yeniden kurmak olarak tanımlar (Andrew, 1984: 463-464).

Dostoyevski'yi ödünç alma yöntemini kullanarak uyarlayan auteurs içinde *Beyaz Geceler*'i (1848) İtalyan sokaklarına taşıyıp, aynı isimle İtalyanca çeken Luchino Visconti (*Le Notti Bianche*, 1957); 19. yüzyıl Rusya'sında geçen *Budala*'yı (1869) savaş sonrası Japonya'sına taşıyan ve eserin geçtiği mevsimi sonbahardan kışa çeviren Akira Kurosawa (*Hakuçi*, 1951); *Suç ve Ceza*'yı (1866) 1800'lerin Petersburg'u yerine 1983 Helsinki'sinde geçiren Aki Kaurismaki (*Crime and Punishment*, 1983); *Çift*'i (1846) ortodoks bir şizofrenin ve Rus burjuvazisinin anlatısı olmaktan çıkarıp Romalı bir tiyatro eğitmeninin anlatısı kılan Bernardo Bertolucci (*Partner*, 1968) sayılabilir.

Bu yönetmenlerin tümü yazarın eserlerini kendi dünyalarının ve kültürlerinin süzgecinden geçirip uyarlamayı tercih ederek, Dostoyevski'nin romanla iletmeye çalıştıklarını filmlerine aktarmışlardır. Bu aktarımda konu, tema, öykü gibi içeriğe ait öğelerin yanı sıra Dostoyevski'ye ait biçimsel öğelerin de atlanmaması gerektiğini fark eden, yazarın biçimle yarattığı anlamları da filmlerine taşıyan yönetmenler vardır. Sinemanın kendi anlatım dilini yaratma sürecinde edebiyattan faydalandığı, edebi anlatım biçimlerini *kesme*, *zincirleme* gibi kurgu teknikleri aracılığıyla, ki bunlara *geriye dönüşler* (flash-back), *ileriye sıçramalar* (flash-forward) da katılabilir; romanın düşlemsel boyutunu kendine özgü zaman-mekân ilişkisiyle bir üst boyuta aktardığı (Yüce,

2005: 4) düşünöldüğünde, Dostoyevski eserlerinin biçimsel özelliklerinin de filmlerde yer bulması anlaşılırdır.

Tüm bir sinema yaşamı, Dostoyevski üzerine bir film yapmakla yazarın *Budala* isimli eserini uyarlamak arasında kararsız kalarak geçen ancak her ikisini de gerçekleştiremeyen Andrey Tarkovski³, Dostoyevskiye temaların izinin sürölebileceği filmleriyle ödünç alma yöntemini kullanarak yazardan uyarlama yapmış olduğunu öne sürebileceğimiz bir isimdir. John B. Dunlop, *Stalker* (1979) filminin baş karakteri olan iz sürücünün, filmde ‘kutsal budala’ olarak anıldığını, her iki karakterin büyük benzerlik taşıdığını ve yönetmenin iz sürücüyü, Dostoyevski’nin *Budala* romanının baş kahramanı Prens Mışkin’iymiş gibi “fırsatçılığın bir kanser tümörü gibi büyüdüğü dünyaya ruhunu, histerik, garip ve dürüstçe sunan biri” olarak tanımladığını belirtir (Dunlop, 1998: 220). Dostoyevski’nin yönetmenin filmlerinin biçimi üzerindeki etkisini ise Ulus Baker, Deleuze’ün *kristal imaj* (crystal-image) kavramından yola çıkarak açıklamaya çalışır. Baker’e göre Deleuze’ün Tarkovski sineması üzerinden temellendirdiği *zaman imgesine* bağlı olan *kristal imajlar*, yönetmenin filmlerinde hem kasılan hem de gevşeyen bir kalp gibi çalışırlar. Baker’in Körotonomedia isimli web sitesinde değindiği üzere Dostoyevski’nin eserlerinde de Mikhail Bahtin tarafından ortaya konulan benzer bir durum vardır; orada da dil kasılıp, gevşer.

Yazarın *Ecinniler* (1872) isimli yapıtıdan uyarladığı *Les Possedes* (1968) isimli filmiyle Leh yönetmen Andrzej Wajda’nın da uyarlamalarda,

³ Dostoyevski’nin Andrey Tarkovski’nin yaşamı ve sineması üzerindeki etkileri, yönetmenin *Zaman Zaman İçinde* (2006) ismiyle yayınlanan güncesinde görölebilir.

uyarlanan eserin biçimsel özelliklerinin yansıtılmasının gerekliliğine dair inancını görürüz. *Ecinniler*'i birebir uyarlama yöntemiyle filme aktaran Wajda, yazarın çok sesli ve çok bilinçli karakterlerini bu özellikleriyle yansıtmak için karakterleri aynı plan ve sahne içinde birbirine kontrast ışıklarla aydınlatır. *Ecinniler*'in ideolog karakterlerinin mekanlarına düşürdüğü mavi ışık da Dostoyevski'nin yapıtlarının fikrini taşıyan bu karakterleri belirtmek içindir (Siu, 2005: 5).

İşte, eserleri dünya sinemasında hemen her özelliğiyle yansıtılmaya çalışılan ve sinema tarihinin en önemli auteurlerinin üzerindeki etkisi görünür olan Dostoyevski, Türkiye sinemasında da pek çok ismi etkilemiştir. Orhan Ünsel, *Kelimelerden Görüntüye* (2004) adlı çalışmasında 'serbest uyarlama'lar olarak adlandırdığı üç Dostoyevski uyarlaması filminden söz eder. Bunlar Metin Erksan'ın *Suç ve Ceza* uyarlaması olan *Gecelerin Ötesi* (1961); yine aynı romandan Ferit Ceylan'ın uyarladığı *Her Gün Ölmektense* (1964) ve Bilge Olgaç'ın *Beyaz Geceler*'den uyarladığı *Dertli Gönül* (1968) filmleridir (Ünsel, 2004: 280). Yine bir *Beyaz Geceler* uyarlaması olarak Feyzi Tuna'nın *Cafer Bey- İyi, Fakir ve Kibar* (1971) isimli bir filmi bulunmaktadır. Bu filmlerin, sinopsis bilgilerinden ödünç alma yöntemiyle uyarlandıkları anlaşılır.

90'lı yıllar Türkiye sinemasında Dostoyevski'nin izinin sürülebileceği yeni bir sinemacı kuşağı ortaya çıkar. Yazara özgü pek çok temanın ve biçimin görünür olduğu bu filmlerin yönetmenleri, yazardan etkilendiklerini kendileriyle yapılan pek çok söyleşide de dile getirirler. Zeki Demirkubuz, Semih Kaplınoğlu ve Tayfun Pirselimioğlu yazarın

temalarından ve yapıtlarının biçimsel özelliklerinden etkilendiklerini, bu etkinin filmlerinde gözlemlenebileceğini açıkça dile getiren yönetmenlerdir.

Zeki Demirkubuz *Kader*'in (2006) çıkış noktasını *Budala*'dan esinlendiğini açıklar: “Dostoyevski, *Budala*'nın önsözünde ‘Tanrı’ya giden yolun başlangıcında tutku vardır’ der. Bu sapıkça bir tutku da olabilir, bir kadına duyulan tutku da. *Kader*'i böyle bir tutkunun ne kadar önemli olduğunu ve ne kadar unutulduğunu göstermek için yaptım” (2006). Semih Kaplanoğlu da *Süt*'teki (2008) karakterin epilepsisini *Budala*'dan esinlendiğini belirtir:

Karakterin epilepsili olması dünyayı, hayatı, gördüğü şeyleri algılamasındaki kırılmanın bir tür tezahürü. Filmleri kurarken de, yapıyı, anlatımı, kurguyu, filmdeki ayrıntıları, hep o bakışı, dışa geçip anlatmak derdine girdim. Bunun birçok sebebi var. Bir tanesi Prens Mışkin. Onun dünyayı algılama biçimi hastalığının getirdiği bir şey (Aytaç ve Çiftçi, 2009).

İnsanın suç ve vicdanla kurduğu ilişkiyi odağına aldığı filmi *Rıza*'yı (2007) anlatan Tayfun Pirseli moğlu da Dostoyevski'ye göndermede bulunur: “Bizatihi Dostoyevski'nin suçla ilgili meselesi neyse benimki de odur. Bu meseleyi kurcalamak hoşuma gidiyor” (Özyurt, 2007).

Bu çalışma, bu açıklamaları da referans alarak Türkiye sinemasının Dostoyevskiye temaları ve biçimi nasıl yansıttığını ve bu yansımanın doğurduğu yeni anlamları inceleyecektir. Çalışmada yöntem olarak

Fransız kültürbilimci, psikanalizci ve göstergebilimci Julia Kristeva'nın ortaya attığı ve her metnin alıntılardan oluşan bir mozaik, bir başka metinden oluşan ve onun transformasyona uğramış bir benzeri olduğu iddiasının kanıtı olan *metinlerarasılık* (intertextuality) (akt. Ekiz, 2007) kullanılacaktır. Graham Allen'in *metinlerarasılığın* bir terim olarak salt yazınsal ürünlerle sınırlandırılmayacağı, Saussure'ün semiyoloji ile ilgili görüşlerinden hareketle sinemanın, resmin ya da mimarinin 'dilleri'nden söz etmenin de mümkün olduğu görüşü referans alınarak (Allen, 2000: 174) Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet* (1997), *Üçüncü Sayfa* (1999) ve *Kader*; Semih Kaplanoğlu'nun *Süt*⁴; Tayfun Pirselimoglu'nun *Rıza* filmleri ile bu filmlerle organik bir bağı olduğu ve bu filmlerin öncüsü olduğu düşünülen, Yusuf Atılgan'ın aynı adlı romanından uyarlanan Ömer Kavur filmi *Anayurt Otel*'nin (1987) Dostoyevski'nin yapıtlarıyla kurduğu örtük ilişki incelenecektir.

Metinlerin, *öncel metinlerle* (prätex) kurduğu, alıntılama, anıştırma, yansılama, öykünme gibi *metinlerarası yöntemlerden* birini ya da birkaçını kullanarak oluşturdukları kapalı ya da örtük⁵ olarak adlandırılan ilişki deşifre edilmeye çalışılarak incelenecek olan bu filmlerde, aynı hat üzerinden Dostoyevskiye temaların ve biçimin de izi sürülecektir.

⁴ *Süt* bir üçlemenin parçası olduğu için, üçlemenin diğer filmleri olan *Bal* (2010) ve *Yumurta* (2007) da yeri geldikçe *Süt*'ün çözümlemesine dahil edilecekler.

⁵ Metinlerin öncel metinlerle oluşturdukları örtük ilişki, daha çok alımlayıcıyı ön plâna çıkaran, onu aktif kılan, anlam üretmeye zorlayan, alımlayıcıyı kurmacaya dahil eden, kurmacanın kurmacası (metafiction) olan ve postmodern edebiyatta da yaygın olarak başvurulan bir yöntemdir. Yaratıcının öncel metinle kurduğu ilişki açık bir ilişki olduğunda, yani birebir örtüştürülebildiğinde sorun yoktur ancak okurun aktif kılındığı kapalı ya da örtükçe kurulan ilişki, bir anlamda bilinçli olarak alımlayıcıya sezdirilir. Alımlayıcı, donanımı oranında iz sürmeye, anlam üretmeye yönlendirilmiş olur; çetrefilli süreçlerden geçerek oluşturulan bu anlam çok katmanlı, çok anlamlıdır (Ekiz, 2007: 124-125).

Temel varsayımı, yaratıcısının Dostoyevski olduğu, ilk kez onun kullandığı ve onun adıyla anılan kavram ve düşüncelerin bu filmlerle olan örtük ilişkisinin ortaya konmasının yeni bir okuma ve düşünme biçimi sunacağı olan bu çalışmada, yazara ait *Mimetik Arzu*, *Yeraltı Trajedisi*, *Gurur Yarası ve Görül(me)me* ile *Baba Katli* temaları onları oluşturan diğer tema ve kavramlarla birlikte ele alınıp, filmlerdeki karşılığı aranarak yorumlanacak, yazara özgü *Çok Seslilik* ve *Karnavalesklik* olarak adlandırılan biçimsel yapının da filmlerdeki iz düşümü ortaya konacaktır.

Çalışmanın I. bölümünde Dostoyevski edebiyatının dört temel teması olan *Mimetik Arzu*, *Yeraltı Trajedisi*, *Gurur Yarası ve Görül(me)me*, *Baba Katli* temaları ele alınacak, bu temalar onları oluşturan yan temalarla yazarın eserleri üzerinden incelenip açıklanacaktır. Yazarın eserlerini üzerine inşa ettiği biçimsel yapının iki ana taşıyıcısı olan *Çok Seslilik* ve *Karnavalesklik* de bu bölümde ele alınacak diğer konulardır. Çalışmanın II. bölümünde ilk bölümde açıklanan temaların filmlerdeki karşılığı ve anlamları ele alınarak, yönetmenlerin bu temaları filmlerinde nasıl işlediği ve yorumladığı gösterilip, filmlerin Dostoyevski'nin yapıtlarıyla kurduğu örtük ilişki ortaya konacaktır. Yine aynı bölümde *Çok Seslilik* ve *Karnavalesklik* kavramları çerçevesinden filmlerin biçimsel bir analizi yapılacak, Dostoyevskiye biçimsel yapının filmlerde nasıl ve hangi düzeyde yaratıldığı ortaya konarak, bu yapının temaları nasıl beslediği de analiz edilecektir. Çalışmanın sonuç bölümünde ise bulgular tartışılarak yorumlanacaktır.

Yapılan literatür taramasında, Türkiye sinemasını doğrudan ve yalnızca Dostoyevskiye temalar ve biçim üzerinden, bu çalışmada belirtilen filmler aracılığıyla tartışan bir akademik çalışmaya rastlanmamıştır⁶. Bu çalışma bir ilk olması ve alandaki boşluğu doldurmasının yanı sıra çalışmada yer alan filmlerin bu çalışmada kullanılan kavramlarla (*Yeraltı Trajedisi*, *Mimetik Arzu* vs.) daha önce analiz edilmemiş olması açısından da önem taşımaktadır.

⁶ Alanda Dostoyevski-Türkiye sineması ilişkisi üzerine yapılan tek çalışma Barış Kılıç'ın "Albert Camus ve Fyodor M. Dostoyevski Arasındaki Düşünsel Farklılıklar ve Bu Farklılıkların Zeki Demirkubuz Filmlerindeki Etkileri" başlıklı yüksek lisans tezidir. Bu çalışmada Camus ve Dostoyevski'deki 'uyumsuzluk' ve 'varoluşsallık' üzerinden *Yazgı* ve *Masumiyet* filmleri, senaryoları ve söylemsel içeriğiyle birebir karşılaştırılarak bir tartışma hattı çizilmiştir.

1. DOSTOYEVSKİ EDEBİYATININ TEMALARI VE BİÇİMİ

1.1 DOSTOYEVSKİ EDEBİYATININ TEMALARI

1.1.1. Mimetik Arzu

Edebiyat kuramcısı Rene Girard, Platon'un *mimesis* (taklit) kavramından yola çıkarak ürettiği *mimetik arzu*⁷ kavramıyla hem psikanalizciler hem de edebiyatçılar için önemli bir soru ortaya atar: Arzularınız gerçekten size mi ait, gerçekten size mi özgü? (Girard, 2007).

Orhan Koçak'a göre Girard'ın, arzularımızın kendimize ait olduğu yanılışmasına kondurduğu bu soru işareti, başta yapısalcılar olmak üzere pek çok edebiyat eleştirmeni tarafından idealist (Hegelci) ön kabullere bağlı kaldığı ve yeterince edebi olmadığı gerekçesiyle eleştirilirken, kuramcı bu eleştirilerin asıl nedeninin "en kıymetli yanılışmamıza, arzularımızın gerçekten kendimize ait olduğu, gerçekten özgün ve kendiliğinden olduğu inancına" saldırması olduğunu iddia eder (Koçak, 2007: 9).

Kavramı her yönüyle ele aldığı ve edebi metinlerde izini sürdüğü yapıtı *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki*'nde (Deceit, Desire and the Novel, 1961) bu arzuyu keşfeden ve sonuçlarını araştıran, örtük ya da açık bir şekilde onun nasıl işlediğini açığa çıkaranların sadece edebi metinler olduğunu öne sürerek Cervantes, Stendhal, Flaubert, Proust ve Dostoyevski'nin eserlerindeki mimetik arzuyu ortaya koyar.

⁷ Girard kuramını *üçgen arzu*, *taklit arzu*, *mimetik arzu*, *metafizik arzu* olmak pek çok şekilde nitelemektedir. Kuramı, bu çalışmada da pek çok çalışmada geçtiği haliyle *mimetik arzu* olarak adlandırılacaktır.

Girard, tıpkı bir yapısalcı gibi somutlaştırdığı ve şematize ettiği kavramını arzulanan nesne, arzulayan özne ve arzunun dolayımlayıcısının (*mediateur*) oluşturduğu bir üçgene benzetir. Kendisinden önceki yaklaşımların yani arzulanan nesne-arzulanan özne hattında eksik olanın, arzuyu “dölleyen” ve “kışkırtan” birinin, bir dolayımlayıcının varlığının farkedilmemesi olduğunu öne sürer (Girard, 2007: 10). Yazara göre özne arzuladığı şeyi (nesnesini), aslında bir başkası tarafından arzulandığı için arzuluyordur; özneye arzusunu işaret eden öteki (dolayımlayıcı), yani üçgenin üçüncü köşesinde duran kişi/şeydir. Girard, bir üçüncüden yani dolayımlayıcıdan kaynaklanan bu arzuyu mimetik arzu (taklit arzu) olarak adlandırır.

Öznenin arzusunun nesnesini kendi başına seçmediği, modelin (dolayımlayıcının) arzusuna öykündüğü, arzusunu taklit ettiği bu kuramda, dolayım içsel ve dışsal olarak ikiye ayrılır. Cervantes’in *Don Kişot*’u (1605) üzerinden yaptığı değerlendirmede Girard, şövalye Don Kişot’un bir başka şövalyeyi, hiçbir zaman tanışma ve görme imkanı bulamadığı, ki belki de bir halk efsanesi olan Galyalı Amadis’i kendine model almasını, onun erdemlerine ve ideallerine öykünmesini bir dışsal dolayım, öznenin modeline fiziksel olarak ulaşabilir, yakınında olması ve arzusunu arzulamaktan öteye geçerek modelin kendisi olmaya heveslendiği dolayımı ise içsel dolayım olarak niteler. Kuramın içsel dolayım hattı bir çatışmayı dahası modern bireyin çatışmasını ortaya koyduğu için önemlidir; mimetik arzunun çağ ve toplumsal etkilerle ilgisini kuran ve bu arzunun ancak 19. yüzyıl modernizmiyle ilişkili olduğunu öne süren Orhan Koçak, içsel

dolayımın modernizmle olan ilişkisine değinerek, siyasal eşitlik fikrinin çok etkili olmadığı dönemlerde ve toplumlarda model (dolayımlayıcı) ile özne arasındaki mesafenin kapanmayacak kadar büyük (dışsal dolayım), insanların ‘eşit’ sayıldığı ve birbirlerine görece daha kolay temas edebildikleri modern toplumlarda ise dolayımlayıcı ile özne arasındaki mesafenin kısaldığını (içsel dolayımın) belirtir (Koçak, 1996:119). Dolayımlayıcı ile özne arasındaki mesafenin kısaldığı, içsel dolayımın gerçekleştiği temaslarda, öznenin modeline duyduğu arzu ve hayranlık duygusu, modelinin arzu nesnesini hatta modelin kendisini ele geçirme isteğine dönüştüğünde ve bu gerçekleşmediğinde bir tür hınç ortaya çıkar. İçsel dolayımında arzu, dolayımlayıcı tarafından sınırlanır çünkü o da aynı nesneyi hatta onun sahibini arzulamaktadır (Koçak, 1996).

Nurdan Gürbilek’in, bireysel arzu ile kolektif yapı arasındaki dinamik ilişkiye, kendi ile öteki arasındaki düşmanca diyaloga da işaret ettiğini belirttiği bu arzunun (Gürbilek, 2004: 122) Max Scheler’in “psikolojik bir öz zehirlenme” olarak nitelediği bu hali, yani modelin kendine öykünen öznenin arzusunu engellemesi, mimetik arzu kuramının en güçlü argümanıdır (Scheler, 1994: 78-79). Bu öz zehirlenmenin doğasında Hegel’in *Tinin Görüngübilimi*’nde geçen *mutsuz bilinç*⁸ ve Nietzsche’nin *Ahlakın Soykütüğü*’nde, bir “köle ahlakı” olarak tanımladığı *ressentiment*⁹ de bulunmaktadır (Scheler, 1994: 122). Mimetik arzunun çatışmalı doğasında ve dolayımlanması etkin olan bu her iki kavramın

⁸ Kendinin çift bilinci olduğunun farkında olan bilinçtir; değişmeyen, kendiyle özdeş ve kendi başını döndüren, çelişki içindeki bilinçtir. İçsel olarak yarılmış olan bu bilinç mutsuzdur ve hep ötekini bulmak zorunda kalır. (Hegel, 1977: 126-127).

⁹ İktidarsız hınç anlamına gelir. Belirli nedenlerden ortaya çıkan ve belirli hedeflere yönelen asıl hedefinden şaşan nefret demektir (Scheler, 1994: 25).

sonrasında mazoşist ve sadist arzuyla birleşerek arzu edenle, dolayımlayıcısı arasında tanımlanamaz bir bağ yaratacak ve arzu eden herhangi bir yolla, herhangi bir şekilde dolayımlayıcısının kişiliğinde erimek hatta o olmayacak isteyecektir.

Girard'ın kuramını Freud'un arzu kuramından ayıran en önemli özelliği de işte arzunun bu çatışmalı doğasını ortaya koyuyor olmasıdır. Pek çok eleştirmen ve kuramcı tarafından arzuya ilişkin Freud ve Lacan'dan daha fazlasını söylememiş olmakla eleştirilen Girard, Meloni'nin belirttiği üzere arzunun doğasında var olan şiddete ve bunun taşıyıcısı olan hınç, haset, kıskançlık gibi duygulara dikkat çektiği için (1993: 8) önemlidir. Meloni Lacan'ın *objet petit a*, yani arzunun kayıp nesnesi kavramını ve kişinin arzularını tanımlamak ve bir kadın ya da bir erkek olarak ne yapması, neyi istemesi gerektiğini daima ötekinden öğrenmek durumunda olduğu görüşünün mimetik arzu ile örtüştüğünü belirtir (1993: 11). *The Signification of Phallus*'ta Lacan, arzunun tanımının ötekinde olduğunu açıklayarak, arzunun yitik nesnesine sadece öteki yoluyla ulaşılabileceğini, öznenin arzuyu tanımlayamayacağını, onu sadece ötekinin arzusunun imleyeni yoluyla saptayacağını ancak ötekinin öznenin varlığındaki bu mutlak rolünün bir süre sonra gölgeleneceğini, bunun da özneyi hayal kırıklığına uğratacağını belirtir (Lacan, 2003: 311-322). Girard'ın kuramının farklılığı ise bu hayal kırıklığına uğramış öznenin, taklit ettiği arzu/arzularla, kendisi ve çevresiyle girdiği çatışmanın da açıklamasını yapmaya çalışıyor olmasıdır.

Girard'ın bireyler arasındaki temel çatışma nedenlerinden biri olarak gördüğü mimetik arzunun bu doğasını, herkesten daha keskin ve açık bir şekilde görünür kılan Dostoyevski pek çok yapıtında bu arzunun esiri kıldığı karakterler yaratmış, yapıtlarını bu arzudan doğan çatışmaların üzerine inşa etmiştir. Dostoyevski'de birkaçı hariç başkasının arzusunu taklit etmeyen ve bunun sonunda haset, kıskançlık ve iktidarsız nefrete düşmeyen karakter yok gibidir. Dostoyevski karakterlerinde nefret o kadar yoğundur ki sonunda “patlar”, böylece çifte doğasını ve dahası dolayımlayıcının çifte rolünü, model ve engel rollerini ortaya çıkarır (Girard, 2007: 52).

Mimetik arzudan Dostoyevskiye bir *ressentiment* örneği olarak *Yeraltından Notlar*'ın kahramanı yeraltı adamının bir bilardo salonunda, tanımadığı bir subayın kendisini itip kakması sonucunda ona karşı hislerini dile getirdiği mektubu gösterilebilir. Yeraltı adamı mektubunda şunları yazar:

Adama gönül okşayıcı güzel bir mektup yazdım; benden özür dilemesini rica ediyor, kabul etmezse düelloya başvuracağımı açıkça bildiriyordum. Mektup öyle güzel bir dille yazılmıştı ki, subay “güzel ve yüce şeyler”den biraz anlamış olsa, hiç durmadan bana koşar, boynuma sarılarak bana dostluk önerisinde bulunurdu. Ah ne de iyi olurdu! canciğer iki arkadaş gibi geçinir giderdik! “O beni gücüyle korurdu, ben de onu okumuşluğumla, daha doğrusu düşüncelerimle yüceltirdim!...” (Dostoyevski, 2011: 68).

Bu mektupla Dostoyevski, kahramanın duyduğu hincin asıl nedeninin subayın onu herkesin içinde küçük düşürmesi değil, onun sahip olamadığı ve arzu duyduğu bir şeye, “görmekli bir görünüme” ve bir “rütbeye” sahip olan birinin onunla dost değil, düşman olmasıdır. Doğuştan sahip olamadığı ‘görmekli görünüm’e subaya bir arkadaş olarak da olsa “sahip olarak” ulaşmayı arzulayan yeraltı adamının arzusu, dolayımlyıcısı yani subay tarafından engellenmiş, bu da yeraltı adamında kıskandığını elde edememekten kaynaklanan bir hınç yaratmıştır.

Dostoyevski’de mimetik arzunun dolayımlyıcısı ve mutsuz bilinç sahibi arzulayan arasındaki ilişkiye dair örnek ise *Ebedi Koca* (1870) romanında karşımıza çıkar. Eşi kendisini pek çok adamla aldatmış olan Pavel Pavloviç’in, eşinin ölümünün ardından karısının aşıklarını bulmak için oturduğu taşrayı terk edip Saint Petersburg’a gelmesini, bu aşıklardan biri ölünce koyu bir mateme bürünmesini, aşıklardan biri olan Veltçaninov ile onu bıktırtacak kadar alakadar olmasını ve onu dudaklarından öpmesini kurgulayan Dostoyevski, ebedi koca Pavloviç’in karısına duyduğu aşkın kaynağında karısının değil, onun aşıklarının olduğunu ortaya koyar. Karısının Pavloviç’in arzu nesnesi olmasının nedeni, birçok erkeğin de arzu nesnesi olmasıyla ilgilidir ki bu da Pavloviç’in dolayımlyıcıların yani karısının aşıklarının arzusunu arzuluyor olduğunu gösterir. Kahramanın trajikliğinin ve arzusunun kendisini yaralamasına izin vermesinin nedeni ise bölünmüş olan mutsuz bilincidir. Karısına yöneltmediği öfkesini, hincini, onun aşıklarıyla ilişki kurup, kendini alçaltarak kendisine yönelten, bu hıncı

hak ediyor olduğu ile hak etmiyor olduğu arasında bölünen Pavloviç (Vogler, 1998: 127) mutsuz bilincin iyi bir görünümüdür.

Dostoyevski'de aşkın hiçbir zaman gerçek arzu nesnesinden kaynaklanmadığını, hep bir dolayımlayıcıya bağlı olduğunu öne süren Frida Beckman'a göre, arzunun *Budala*'nın karakterleri Prens Mışkin'de ya da Nastasya Filipovna'da görüldüğü halinde ise bir farkındalık vardır; Dostoyevski karakterlerinin buldukları arzu durumunun farkında olmaları onlarda Hegelci *mutsuz bilinci* yaratır (Beckman, 1987: 13-14). Bu karakterlerin birbirleriyle çatışma halinde olan bilinçlerinden doğan gerilim eserde görünür kılınarak, olayların oluşması ve karakterlerin etkileşimi için bir zemin olarak kullanılır.

Mimetik arzunun tüm bu görünülerinin, arzu edenin dolayımlayıcı ve kendisiyle girdiği çatışmanın son durağı ise mazoşizmdir. Girard, Dostoyevski eserlerinde ortaya çıkan mazoşizmin mimetik arzu hakikatinin derin ama yetersiz bir sezgisine dayandığını, saptırılmış ve bozulmuş bu arzunun etkilerinin, önceki aşamaların masumiyetinden daha zararlı olduğunu; arzulayan öznenin, adımlarının altında arzusunun açtığı uçurumu gördüğü halde kendisini isteyerek bu uçuruma bıraktığını belirtir (Girard, 2007:152).

Yazarın *Delikanlı* romanı mimetik arzunun bu yönünü çok iyi gösterir. Romanın başkarakteri olan Dolgorukiy, kavgalı olduğu babasının kendisini kabul etmemesi üzerine arkadaşı Fouquet'nin yanına gidip orada rahatça yaşayabilecekken, Mole'ların konağında yaşamaya karar verir ve aristokratik skalada kendisinden daha alt konumda olanların onu

küçümsemeleri için elinden geleni yapar. Dolgorukiy'in aynı zamanda, kendisini vesayetine almayan ve onu sosyetenin önünde bir 'piç' olarak aşağılayan babasının aşık olduğu kadını elde etmesi mümkün değilken, babasına duyduğu öfke nedeniyle onunla kadını elde etme yarışına girer. Bu yarışın sonunda isteği tek şey babasının onu cezalandırması, hatta yok etmesidir. Dolgorukiy'in ölen annesine duyduğu arzunun dolayımlayıcısı olan babasıyla kurduğu bu ilişki Dostoyevski karakterlerinde sıkça karşılaşılan, mimetik arzudan doğan tipik bir mazoşistik bağlanma örneğidir.

Stefan Zweig da mimetik arzuyla ortaya çıkan bu mazoşistik bağlanmanın, zamanla bu bağdan duyulan hazzı da aşarak dünyayı ancak acı çekerek sevebilen, acı çekerek var olabilen karakterler ortaya çıkardığını belirtir. Bu Dostoyevski karakterleri, acıyı özleyen ve her seferinde daha fazlasından acı çeken karakterlere dönüşürler: Küçük Nelly doktorun verdiği ilacı reddeder, Raskolnikov Sonya'sını iter, İlyuşa dindar Alyoşa'nın parmağını ısırır ve hepsinin nedeni de acı çekmeye duydukları sevgiden ve ancak acı çekerek var olabileceklerine duydukları inançtır (Zweig, 2004:140).

1.1.2. Yeraltı Trajedisi

Fiziksel olarak bir mekanı nitelemesinin yanı sıra, insanın kendisi ve toplumla girdiği çatışmanın sonucunda sürüldüğü ya da kaçtığı sembolik bir mekanın da adı olan *yeraltı*, Yunan mitolojisinden modern edebiyata kadar pek çok kültürel yapıtta önemli bir izlek olarak karşımıza çıkar. Bu izleğe yüklenen anlamlar, pek çok kültürde ve coğrafyada somut olarak zaten var olan bu mekanın fiziksel özelliklerinin çoğunu da içermektedir. Yerüstünün istenmeyen, problem yaratan, artık, işe yaramayan çıktılarının arındırılması için kullanılan yeraltının keşfedilebilirliğinin ve ulaşılabilirliğinin zorluğu onun gizli, korkunç, fobik, fantastik bir “öteki” uzam olarak algılanmasına neden olmuştur (Pike, 2005:48).

Pike’a göre tüm bu özellikleri nedeniyle günümüz bireyi için yeraltının iki başat anlamı vardır: İlki yeraltının yerüstünde ihtiyaç duyulan altyapının bulunduğu yaşamsal önemi olan bir mekan oluşu, ikincisi ise gizli, lanetli, dışlanmış olanın krallığı (Pike, 2005: 48) oluşudur. Yeraltının özellikle modernizmle birlikte yasal olmayan eylemlerin gerçekleştirildiği bir mekan olarak algılanıp, kumar, fuhuş, uyuşturucu, silah ticareti, adam kaçırmaya, öldürme gibi anlamları barındıran ürpertici bir sözcüğe dönüşmesinde (Yula, 1995: 66-70) Yunan mitolojisinden başlayarak pek çok sözlü ve yazılı kaynakta böyle anlamlandırılmış olmasının önemi büyüktür. Yeraltını teolojik¹⁰ metinlerden fantastik edebiyata kadar pek çok yazılı kaynaktaki bu anlamından farklılaştırarak, onu sığınılacak bir mekan

¹⁰ Yeraltı pek çok dini kaynakta yer alan bir kavram olup, sembolik anlamıyla insanların öldüklerinde gittikleri bir alem olarak karanlığı, bilinmeyeni ve ızdırabı ifade etmektedir.

olarak kurgulayan ilk edebiyatçı olan Dostoyevski, *Yeraltından Notlar* (1864) isimli romanıyla yeraltını bir özgürlük mekanına dönüştürmüştür. Yazar, 19. yüzyıl Rusya'sının giderek vahşileşen insan ilişkileri ve toplumsal dinamiklerinden kaçmak için yeraltına sığınan bir emekli memurun iç çatışmalarını ve hezeyanlarını konu edindiği romanında kendini topluma kabul ettirme baskısından kaçan kahramanı yeraltı adamını, statükonun istediği, iyi ve aydınlanmış bireylerden oluşan ütopyik toplumun bir parçası kılmamak için yeraltına indirmiştir.

Başkaları gibi olmanın, olmaya çalışmanın ahlaki yükünden, kurallara ve yasalara uymanın boğucu endişesinden, herkese benzemek için dişini sıkmanın zorunluluğundan kurtulduğu; insanın kolayca kendisi oluverdiği, kokusu, pisliği ve alışkanlıklarıyla mutlu olduğu; kendisini iyiye doğru değiştirmekten ve insanoğlunun geri kalanı hakkında iyimser düşünceler beslemek zorunda hissetmediği bu yere (Pamuk, 2011: 5) yani yer altına indirdiği kahramanı için “daha iyi bir hayat umuduyla buna ulaşamamanın imkansızlığından oluşan” bir trajedi de yaratan Dostoyevski, yeraltından yeni bir ruh durumu, dahası bir insan prototipi de yaratmıştır. Nurdan Gürbilek'in de acıdan, incinmişlikten ve de büyük tutkulardan oluşan toplumsal-ruhsal bir mekan olarak tanımladığı yeraltının, ortaya çıkardığı ruh durumunun başat şiarlarından biri yeraltı adamının söylediği “İnsanın bütün işi gücü, sanırım, vida değil insan olduğunu her an kendisine kanıtlamaktır” (Dostoyevski, 2011: 46) cümlesinde hayat bulur. Orhan Pamuk sonrasında çokça taklit edildiği için özgünlüğünü bugün görmemizin zor olduğu bu yeni insanın yeni şiarının bize insanoğlunun

kendi çıkarının ne olduğunu açıkça görse bile her zaman bunun gerektirdiği gibi davranmayan bir yaratık olduğunu gösterdiğini (Pamuk, 2011: 10-12) belirtir.

Yaratıcısı olduğu yeraltı trajedisini tek ve yalnız olmanın verdiği acının duyulmasıyla başlatan Dostoyevski, insanlardan kaçmak ve özgürleşmek için yeraltına indirdiği kahramanının trajedisini, onu yalnızlığın ve tek olmanın acısıyla tehlikeli bir 'hayvan'a, bir böceğe dönüştürüp, bu durumunun farkında olmasına karşın bulunduğu durumdan kaçmak yerine ona sahip çıkarak ve durumunun vehametini arttırarak yaratır. Yeraltı adamını bir alçak olmayı istemeye, ancak alçaklaşarak var olabilmeye iten trajediyi modernizmden doğan batılılaşma, yabancılaşma, dışlanma gibi pek çok dinamiğin üstüne oturtur Dostoyevski. Modernizmin yaratmayı amaçladığı rasyonaliteye ve akla tapan modern insanın inşasında da yer alan, birbirleriyle organik bir bağa sahip olan bu dinamiklerin ilk kez Dostoyevski'nin eserlerinde bir trajediyi hazırladığını görürüz.

Modernizm, modern dünyayı oluşturan bireyselleşme, sekülerleşme, kültürel farklılaşma, metalaşma ve kentleşmeyi içeren bir kavram olarak (Best ve Kellner, 1998: 15) bireyi yeniden inşa edip, 'biz kimliği'nin yerine 'ben kimliği'ni üretmiştir. Modern kimlik, devingen, çok katlı, öz düşünümsel, yeniliklere, değişime açıkken toplumsal olarak tanımlanmış rollerin, normların, göreneklerin de etkisi altındadır ve "öteki"ne bağımlıdır (Kellner, 2001: 195-196). Dostoyevski'nin eserlerinde 19. yüzyıl modernizminin değerlerine, kimlik kurulumuna, bireyciliğine ve "öteki" ne dair eleştirel bir hat vardır ve bu hat yeraltı trajedisinin

kaynaklarından biri olarak sunulur. *Suç ve Ceza* 'da Raskolnikov'un sık sık toplumsal değerleri küçümsediğini, ekonomik ilerleme, halkın çıkarı, herkesin mutluluğu gibi modernizme ait söylemlerle alay ettiğini görürüz. Raskolnikov, modernizmin biricikliğini ortaya koyuyormuş gibi yaparken aynılaştırdığı birey inşasıyla kendisi üzerinden çatışırken, bu çatışmadan galip çıkamayarak bir fare deliğine (yeraltına) benzettiği odasına kapanır. Kindar ve kibirlice yaşadığı odasında, tefeci kadını öldürme planları yapıp, sonunda onu öldürerek kendini toplumdan farklılaştırır ve “biricik”liğe erişir. Dostoyevski romanlarında sıkça karşımıza çıkan “böcekleşme”, “iğrenç bir paspas”, bir “ayakkabı tabanı” olma durumu aslında modernizmin tektipleştirdiği bireyi imler. Gürbilek, Dostoyevski'de böcekleşmenin sıradanlıkla ilgili olduğunu, böcek olmanın bir böcek kadar sıradan, ezilip geçilebilecek ve gözden çıkarılabilecek olmak anlamına geldiğini belirtir (Gürbilek, 2008: 31). Dostoyevski karakterleri ise bu tektipleştirmeye, kendilerini böcek yerine koyanlara, bir böcekten daha kötüsü olabileceklerini göstererek yanıt verirler. Modernizmin, bireyi ancak ötekine göre tanımlayan, kimliği ötekine göre kuran anlayışı da Dostoyevski'nin yeraltı trajedisinde sorunsallaştırılır. Modern birey benliğini ve kimliğini kendisinden farklı olan kişi ve onun sahip olduğu ayırt edici karşıtlıklar sayesinde kurar. Kendisinden farklı olan kişi modern bireyin aynasıdır, bu ayna ortadan kalkarsa birey kendine dair algısını, görüşünü yitirir ve varlığını kendine tanımlayamaz. Modern bireyin algısında öteki genellikle olumsuzluklarla yüklü olduğu ve öteki ilke olarak ‘biz’e şu veya bu ölçüde ‘karşıt’ bir konumda olmak zorunda olduğundan, biz’in

yüceltilmesi onun alçaltılmasını da içermektedir (Bilgin, 2007: 179). Alçaltılan öteki, Dostoyevski'nin hemen her romanında karşımıza çıkmaktadır; hatta yazar üstleri tarafından sürekli aşağılanan bir küçük memurun öyküsünü anlattığı romanına öteki adını vermiştir. *Öteki*'nde (1846) kahramanı Golyatkin'i sürekli olarak üstlerinin aşağılamasına maruz bırakır Dostoyevski; *Yeraltından Notlar*'da yeraltı adamını kendisini bir bilardo salonunda herkesin önünde hırpalayan üst düzey bir subaya, *Karamazov Kardeşler*'de baba Karamazov'a Dimitri'yi aşağılatır.

Karakterlerini aşağılatarak alçaltılan ötekiye dönüştüren Dostoyevski, onları aynı zamanda dışlatarak toplumla aralarına görünmez duvarlar örer. Nurdan Gürbilek, yerinde bir tanımlamayla bu dışlanmışlığı 'şöleden dışlanmışlık' olarak ifade eder. Derviş Akkoç da yazarın romanlarında mekanın kendi aralarında çatışmalı, gerilimlerle yüklü olan iki düzlemde oluştuğunu, bu mekanların birinin yeraltı ötekinin ise yeraltına karşıt ve kimi durumlarda ona kaynaklık eden, boşluktan ziyade dolulukla yüklü olan şölen alanı olduğunu belirtir (2009). Yazarın romanlarında sürekli tekrarlayan bir izlek olan bu şölen alanı *Budala*'nın kahramanı Prens Mışkin'in çocukluğundan beri hep el edildiği halde bir türlü koşup katılamadığı, kendisine sofrada yer bulamadığı bir durum olarak varlık bulur. *Budala*'nın karakterlerinden İppolit de yaşamı herkesin davet edildiği ama bir tek kendisinin çağrılmadığı bir şölen sofrasına benzetir. Benzer bir şöleden dışlanmışlık vurgusu *Öteki*'nde de karşımıza çıkar. Romanın kahramanı Golyatkin, patronunun verdiği ziyafete davet edilmemiştir ve kendini aşağılanmış, dışlanmış hissetmektedir. *Delikanlı*'da

Dolgorukiy, babasının velayetine alınmayıp, zengin babasının mirasından ve imkanlarından faydalanamayacak oğul olarak şölen alanından dışlanmıştı. *Beyaz Geceler*'in kahramanı da herkesin yazlığına eğlenmeye gittiği, şehirde kimselerin kalmadığı Petersburg beyaz gecelerinde kendini dışlanmış hissederek.

Yazarın tüm bu dışlanan, ötekileştirilen karakterlerinde hakim olan ruh halini ve yeraltı trajedisini yansıttığı şiar, yeraltı adamının sıkça tekrarladığı “Onlar hep birlikte, bense onlardan farklıyım...” dır (Dostoyevski, 2011: 61). Bu yalnızlık, yalnız bırakılma ve dışlanmışlık ise neredeyse tüm Dostoyevski karakterlerinde bir hınca dönüşür. Zaman zaman kaynaklandığı özneye, zaman zaman kahramanın kendisine, zaman zaman da kendisinden daha güçsüz gördüklerine yönelen bu hınç, Dostoyevski'nin eserlerindeki bir diğer çatışma nedeni ve yeraltı trajedisinin besleyenisidir.

1.1.3. Görülme(me) ve Gurur Yarası

Stuart Hall, kimliği tanımlamak için ‘ben öteki’nin bakışında yazılıdır’ (Hall, 1998:71) derken, kimliğin oluşabilmesi için öteki’nin ben’e ve ben’in de ötekine gereksinim duyduğunu, kimliğin ötekinin bakışındaki iz düşünle hayat bulduğunu anlatmaktadır. Bakışın varoluşla ilişkisini kuran J. P. Sartre ise *Varlık ve Hiçlik* (Being and Nothingness, 1943) adlı yapıtının odak noktalarından birini oluşturan bakışın, öteki’ni ben’e açmakla kalmadığını, ‘ben’in de kendisini keşfetmesine imkan vererek, kendi varlığını tam olarak anlayabilmesini sağladığını belirtir. Sartre’a göre öteki ben’in bakışının kendisine yöneldiği kişi olmanın yanı sıra ben’e bakıp onu var kılandır; öteki tarafından görülme ben’in varlığının temel şartıdır (Sartre, 1966: 315).

Varoluşun bu temel şartının, aynı zamanda varlığı tehdit eden, incitebilen ve hatta onda gurur yarası açan bir ‘düşman’ olabileceğini de iddia eden Sartre, insanın bakışın nesnesi değil, yalnızca öznesi yani görülen değil gören olmak istediğini belirtir (Sartre, 1966: 312-313). Bu saptama bakışın tanımlayıcı, sınıflandırıcı ve tahakküm kurucu doğasını vurgulamak içindir (Sartre, 1985: 85). Öteki’nin bakışından doğan tanımlamalar, ondan gelen her türlü bildirim ben’i olumlu ya da olumsuz niteliklerle şekillendirir, oluştururken kendine de tabi kılıyordur.

Öteki’nin ben’i şekillendiren bakışının baskıcı doğasına eserlerinde yer veren Dostoyevski, bakışın bu türden temasının açtığı gurur yarasına da değinir sık sık. İlk romanı *İnsancıklar*’da (1846) yarattığı kahramanı Makar

Devuşkin'e, insanın bir paltoyu başkaları için giydiğini, bir çizmeye ise gururunu korumak için ihtiyaç duyduğunu söyletirken giyinmeyi bakıştan kurtulmak için bir metafor olarak kullanan Sartre'la aynı noktada durmaktadır (Gürbilek, 2008: 26-27). Bir bakışa bedeninden ziyade ruhuyla cıvılcıplak yakalanan ben, öteki'nin bakışıyla karşılaştığı anda "utanç" ya da "gurur"¹¹ duygusuna kapılır (Sartre, 1966: 320). Dostoyevski, evrak temize çeken, etrafındakiler tarafından bir "ayakkabı fırçası" kadar bile kıymet görmeyen ancak yazarlık hayalleriyle yaşayan memur Devuşkin'e kurdurttuğu cümlelerde öteki'nin bakışından yansıyan yetersizlik duygusunun açacağı gurur yarasını ortaya koyar; yazmakta olduğu kitabı basılacak olursa eski paltosu, giysileri, tabanı yarılmış çizmesiyle bir daha asla Nevski Bulvarı'nda boy göstermeye cesaret edemeyeceğini, insanların bu haliyle ya ona güleceklerini ya da hiç fark etmeyeceklerini dile getirtir (Gürbilek, 2008: 29).

Dostoyevski'de bakışın açtığı gurur yarası iki hat üzerinden ilerler; biri öteki'nin bakışından yansıyan yetersizlik duygusu diğeri ise öteki'nin görüş noktasına hiçbir şekilde giremiyor olmaktır. Zira Dostoyevski karakterlerinin başkaları tarafından görülme istemi ruhlarını kasıp kavurmaktadır; görülmek varlıklarının birer fazlalık olduğu hissine kısa

¹¹ Gurur, nedeni anlaşılmayan, kişinin davranışlarından bağımsız bir şekilde genel olarak hissettiği bir duygu olduğunda narsisizm gibi olumsuz sonuçlarla eşleşebildiği gibi ortaya konan yararlı /üretken bir davranışı takiben, yapılan bir işten duyulan memnuniyeti ifade ettiğinde, kişinin motivasyonunu ve özgüvenini arttıran bir güç olarak değerlendirilebilir. Nitekim, benlik hakkında olumlu özelliklerle ilişkilendirilen gurur duygusu batı kültürlerinde depresyonla olumsuz ilişki göstermektedir. Gurur, utanç, suçluluk, sosyal anksiyete gibi duygular öz-bilinç duygularının içinde yer almaktadır ve tümü potansiyel olarak patolojik olabilmekte ve her biri depresyon, narsisizm, şiddet ve sorunlu ilişkilerle ilintili olarak görülebilmektedir (Özkan ve Gençöz, 20-21). Bu bağlamda, gurur duygusunun motive edici ve olumlu özelliklerinin yanı sıra, "ele güne karşı" korunması ve savunulması gereken gururun kısıtlayıcı ve olumsuz yönde etkileri vardır.

devre yaptıracak yegane durumlardan biridir (Akkoç, 2009). Daha önce bir kavgada subay Zverkov tarafından yolu kapadığı için omuzlarından tutulup bir kenara konmuş, subayın karşısında “fareleştiğini” hissetmiş ve gururu kırılmış olan yeraltı adamı, intikamını tıpkı subayın ona yaptığı gibi onu yok sayıp, görmezden gelerek alacaktır: Bulvarda herkesin subaya yol verdiğini, subayın ise sanki etrafında kimse yokmuş, bulvar kendisine aitmiş gibi gezindiğini görünce, subaya yol vermeyip onunla çarpışarak, onu ‘görmeyerek’ incinen gururunu onaracaktır. Ancak çarpıştıklarında da subay onu fark etmeyip, görmeyerek gururunu ikinci kez kırar (Gürbilek, 2008: 153).

Bir türlü kapanmayan gurur yarası, dünyanın onları görmemesi, onlara kayıtsız kalması Dostoyevski kahramanlarında içten içe bir öfkeyi, hincı büyütür. *Suç ve Ceza*’nın kahramanı Raskolnikov’a cinayet işleyen nedenlerden biri olan; yeraltı adamını subaya hınç dolu bir mektup yazmaya yönlendiren, ikinci kez aşağılandığı bulvarda bir kadını zorla öperek subaya duyduğu hincını yatıştıran; ziyafete davet edilmeyen Golyatkin’i ziyafete giderek rezalet çıkarmasına neden olan görülmemenin, kayıtsız kalınmanın yarattığı hınçtır. Gürbilek’in vurguladığı üzere kan dökmenin Raskolnikov’u yatıştırmamasının nedeni de dünyanın ona kayıtsız kalmaya, onu görmemeye devam ettiği duygusudur. Zaten yasaya da kendine bu kadar kayıtsız olduğu için karşı çıkar Raskolnikov. Tanrı’ya olan isyanı bile Tanrı’nın gerçekten var olup olmasından çok, adaletsizliği görmüyor olmasından kaynaklanır (Gürbilek, 2008: 47).

Görülüyor olmanın, kayıtsız kalınmanın, görüldüğünde ise eksik, yarım, belki bir “böcek”, “fare”, “ayakkabı paspası” kadar değersiz bulunmanın açtığı gurur yarası Dostoyevski karakterlerinin dünyayla uyumsuzluğunun temel nedenlerindedir. Bu nedenle, ötekilerin eylemleriyle gururu incinip ezilen karakterler, sorunsuz olanların dünyasından hızla uzaklaşmak ister (Akkoç, 2009). Gurur yarasının yarattığı bu incinme, Dostoyevski kahramanlarını zaman zaman yeraltına çekilmeye iterken zaman zaman da Raskolnikov’da ve Karamazov’da olduğu gibi yasayı, (babanın/tanrının) yasasını ihlal etmeye, simgesel ve gerçek düzende babayı katletmeye iter.

1.1.4. Baba Katli

Dostoyevski'nin eserlerinde baba figürü oğlu/oğullarıyla bitip tükenmek bilmeyen bir rekabet ve anlaşmazlık içinden şekillenen, acımasız, gaddar, düşman bir öteki ya da yaşadığı şüpheli, silik bir gölgedir. Babalarının gaddarlığı karşısında onunla çatışmaya giren ve bu çatışmayı baba katline kadar götüren oğullar bu düşman ötekinin gölgesini hayatlarının her ayrıntısında hissederler. *Karamazov Kardeşler*'de hayatlarını çekilmez kılan babalarını öldürmeyi düşünen oğullar karşımıza çıkarken, *Delikanlı*'da da sevdiği kadını elinden almaya çalışarak babasını simgesel düzende öldürmeyi deneyen bir karakter görürüz. Raskolnikov'un tefeci kadını öldürüp yasaya, tanrının yasasına (öldürmeyeceksin emrine!)¹² karşı gelme istemi de babanın simgesel düzendeki katli olarak yorumlanabilirken, Krilov'un intiharı da aslında tanrının olmadığını kanıtlamak (Zweig, 2004: 197), tanrıyı/babayı katletmek olarak yorumlanabilir.

Freud dünya edebiyatının üç baş yapıtından Sophokles'in *Kral Oidipus*'u, Shakespeare'in *Hamlet*'i ve Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'inde baba katli temasının odağa alınmasının tesadüfi olamayacağını söyler. Freud'a göre üç eserde de öldürme eyleminin nedeni bir kadının çevresinde dönen cinsel rekabettir ve bu rekabet Yunan efsanesi *Kral Oidipus*'ta açıklıkla ortaya konmuştur (Freud, 2007: 235). Freud'a göre insanlar Oidipus'un kaderi karşısında duygulanırlar; onun üzerindeki

¹² Hz. Musa'ya geldiği bilinen 10 Emir'den altıncısı 'Öldürmeyeceksin!' dir.

lanetin aynısının kendilerine yüklendiğini düşünürler. Bu efsanenin insanları bu kadar etkilemesinin nedeni ilk cinsel arzularını annelerine ve ilk nefret, şiddet duygularını babalarına yöneltmeye mahkum edilmeleridir (Moran, 1994: 137). Her insan Freudyen bakış açısından “gerçeklik ilkesinin” “haz ilkesini” bastırma sürecini yaşamak zorundadır ancak bazıları ve hatta bütün toplumlar için bu baskı fazla olabilir ve kişiyi hasta edebilir (Eagleton, 1990: 174). Freudyen psikanalizde, oğlan çocuğun babayla ilişkisi, ikirciklilik (ambivalent) terimiyle kodlanır. Buna göre, oğlan çocuğu bir yandan kendisine rakip saydığı babasını ortadan kaldırmayı amaçlayan bir kin ve nefret besler, diğer yandan da ruhunda her zaman ona karşı belli bir sevgiye yer verir; iki tutumun bir araya gelmesiyle ise baba özdeşleşmesi gerçekleşir. Hayranlık duyulan babaya öykünme arzusunu, onu rakip güç olarak ortadan kaldırma ve yerini alma düşüncesi takip eder. Ancak bu gelişim süreci, oğulun babası tarafından iğdiş edilerek cezalandırılacağı korkusuyla kesintiye uğrar ve oğlan çocuk, babasını ortadan kaldırıp annesini ele geçirme düşüncesinden vazgeçer. Babasına duyduğu kını, nefreti ve baba sevgisini bilinçdışına iter; bu da suçluluk duygusunun temelini oluşturarak Oidipus kompleksini ortaya çıkarır (Freud, 2007: 229-231).

Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'i baba katlini gözler önüne seriyor olmasından çok, babasını öldürmeyi düşünüp yapmayan ama düşünmüş olmanın suçluluğunu, vicdani rahatsızlığını çeken bir karakteri barındırdığı için de önemlidir. Tıpkı Oidipus kompleksinde olduğu gibi, babayı öldürmeyi istemenin yarattığı suçluluk ve vicdan azabını görünür

kılan ve sorunsallaştıran Dostoyevski, insanın bu ilksel suçunun (baba katlinin) ve bundan doğan suçluluk duygusunun değişip, dönüşerek zaman zaman başka ‘kılık’lara bürünerek insanın hayatının hemen her noktasında var olduğunu anlatmaya çalışır.

İnsanlara inançlı olmayı telkin etse de kendisi bir türlü inançlı olamayan ve bunun yarattığı suçluluğu yaşamında ve eserlerinde sık sık dile getiren, konu edinen Dostoyevski (Zweig, 2004: 201-202) *Karamazov Kardeşler*’in İvan’ı ve *Suç ve Ceza*’nın Raskolnikov’unda tanrıya dair kafa karışıklığını ve suçluluk duygusunu ortaya koyar. İvan’ın “Babalar sadece gaddarlık içindir”, Raskolnikov’un “Beni görmeyen tanrı sevmeyen tanrıdır” sözlerinde kötü bir babaya/tanrıya sitem varken, yine Raskolnikov’un “Tanrı olsaydı kötülük yapmamıza izin vermezdi” sözünde tanrının varlığını şüpheli bir hale getirmek, dahası onu yok saymak söz konusudur. Ancak Raskolnikov’un tüm bu sözlerine karşın romanın sonunda İncil okumaya başlaması ve işlediği cinayet nedeniyle af dilemesi Dostoyevski’nin tanrıyı/babayı tamamen öldürmediğinin, öldüremediğinin göstergesidir.

Dostoyevski’de babanın/tanrının var olduğunda düşman bir ‘öteki’ olarak karakterlerin hayatını mahvetmesi, hiç olmadığıda da sonucun benzer olması (ki Raskolnikov tanrı yoksa günah da yoktur demiştir) Zizek’in Jacques Lacan’dan yola çıkarak babanın her zaman ya çok fazla ya da çok az olduğu görüşüne getirdiği şu yorumla açıklığa kavuşur:

Bir yandan olmayan babanın tekrarlanan motifi ile karşı karşıyayız, onun yokluğu gençler arasındaki suç oranının yüksekliğine varana kadar birçok

şeyden sorumlu tutulur,baba etkili bir şekilde var olunca da, varlığı zorunlu olarak rahatsız edici, kaba, uygunsuz, baba otoritesinin vakarına uyumsuz olarak görülür, sanki varlığının kendisi zaten rahatsız edici bir fazlalıkmış gibi. Bu yokluk ve fazlalık diyalektiği güç, otorite figürüyle ilişkimizdeki paradoksal ters dönmeyi de açıklar. Bu figür (baba, kral) artık işlevini başarıyla yerine getiremiyor, gücünü uygulayamıyorsa, bu eksiklik zorunlu olarak bir artık, aşırılık şeklinde (yanlış) algılanır (Zizek, 1996: 69).

Babanın/tanrının baskın bir şekilde var olmasından ya da hiç olmamasından doğan suç/günah ve bunun doğurduğu ceza, yazarın *Suç ve Ceza* romanında kendisini görmeyen, onun isteklerine (Napolyon gibi özgün biri olma isteğine), yoksulluğuna kayıtsız kalan tanrının karşısında evlat/kul olarak var olmak ve onu görmeyen tanrıdan onun yasasını (öldürmeyeceksin!) çiğneyerek öç almak düzleminden sunulur. Edward Hallett Carr, Raskolnikov'un "beni cinayete sürükleyen başlıca sebep para da değildi Sonya... O zaman bir başka şey öğrenmek zorundaydım, kolumu idare eden başka şeylerdi: Herkes gibi ben de bir bit mi idim, yoksa bir insan mı?" cümlelerinden yola çıkarak, işlenen cinayetin ana nedenini Raskolnikov'un insan, dahası Nietzscheci deyişle üstinsan olduğunu kanıtlama çabası olarak değerlendirir (Carr, 1990: 182). Kendisine bir bit gibi davranan, onu yoksul bir öğrenci olarak bir fare deliğine benzettiği odasına mahkum eden tanrıya cinayete yanıt veren Raskolnikov'un, suçunu kanıtlanamadığı halde itiraf etmesini, vicdanı devreye sokarak gerçekleştirir Dostoyevski. Çünkü Raskolnikov'u suç işlemeye iten

görmeyen, yok sayan, kayıtsız kalan tanrıyla (babayla) giriştiği çatışmalı ilişkiyse, ona suçunu itiraf ettiren de aynı çatışmadır, vicdandır. Ebeveyn otoritesinin bir ögesi olan vicdan, benlik ideallerine ya da kusursuzluğa yönelik beklentilerine uygun düşmeyen düşünce ve eylemlerinden ötürü egoyu cezalandırmakla tehdit eder. Vicdani anksiyetenin kökeninde çocukluk yıllarındaki cezalandırıcı ana-baba ile simgelenen nesnel ve gerçek bir korku bulunur. Çocukluktan yetişkinliğe giden yolda, ebeveynin değer yargıları giderek içselleştirilerek ruhsal aygıtın bir parçası durumuna gelir; ondan kaçabilmenin imkanı yoktur (Gençtan, 2008: 50). Raskolnikov tanrının / babanın emrine karşı çıkıp cinayet işlese de, cezalandırıcı babanın o daha çocukken yüreğine ektiği korkudan kurtulamaz ve suçunu itiraf eder.

1.2.2 DOSTOYEVSKİ EDEBİYATININ BİÇİMİ

1.2.1 Karnavalesk Yapı

Rus kuramcı Mihail Bahtin'in ortaya attığı karnavalesk algılayış ve bunun edebi metinlerdeki karşılığını ortaya koyması, dünya edebiyatının pek çok isminin eserlerinin o güne denk yapılmadığı şekilde analiz edilmesine yol açtı. Bahtin'in çizdiği çerçeveden bambaşka görünen yazarlardan biri de Dostoyevski'dir. Karnavalesk yapının yazarın eserlerindeki karşılığına değinmeden önce Bahtin'in kavramına değinmek yerinde olacaktır. Dünyanın karnavalesk algılanışı Bahtin'e göre yaratıcı, dönüştürücü bir güce ve canlılığa sahip bir süreci başlatır: İlk kez, zaman ve dünya tarihselleşir; başlangıçta hala belirsizce ve karmakarışık bir şekilde olsa da oluş halinde, gerçek bir geleceğe doğru kesintisiz bir akış olarak, bütünlüklü, her şeyi kapsayıcı ve sonuçlanmamış bir süreç olarak açıklanır. Karnaval bizzat değişimi, tam da yer değiştirilebilirlik sürecini kutsar; hiçbir şeyi mutlaklaştırmaz, bunun yerine, her şeyin neşeli göreliliğini geçirir (Lodge, 1990: 45). Karnavalda gerçekleşen şey, resmi (ya da egemen) yaşamın yapısının ve bu yapının düzenini belirleyen temel kodların (yasalar, yasaklar ve kısıtlamalar) askıya alınmasıdır: "Askıya alınanların başında da, hiyerarşik yapı ve bu yapıyla bağlantılı tüm korkutup sindirme, hürmet, dindarlık ve adabımuâşeret biçimleri gelir; bir başka deyişle sosyo-hiyerarşik eşitsizlikten veya insanlar arasındaki (yaş da dahil olmak üzere) herhangi başka bir eşitsizlik biçiminden kaynaklanan her şey. İnsanlar arasındaki tüm mesafeler askıya alınır ve özel bir karnaval

kategorisi yürürlüğe girer. Hayatta geçirgen olmayan hiyerarşik engellerle birbirinden ayrılan insanlar, karnaval meydanında özgür ve teklifsiz bir temasa girerler. Sıcak, samimi temas kategorisi keza, kitlesel eylemlerin özel örgütlenme şeklinden, özgür karnaval jestlerinden ve sakınmasız karnavalesk sözden de sorumludur (Lodge, 1990: 89). Dogmatik nitelikli, değişime ve çeşitliliğe düşman, var olan düzeni mutlaklaştırmayı amaçlayan ve böylelikle de –yalnızca itaati talep eden- monolojik bir dil üzerinde yükselen resmi söylemin tam karşıtıdır. Karnaval dünya anlayışının hiçbir son nokta tanımadığı ve aslında her türden sonuçlandırıcı sona düşman olduğu vurgulanmalıdır. Tüm sonlar sadece yeni başlangıçlardır; karnaval imgeleri tekrar tekrar yeniden doğar (Lodge, 1990: 53-87). Dostoyevski'nin eserlerindeki karnavalesk yapının, Bahtin'deki kadar coşkulu olmadığını ve bir yas tonu içerdiğini öne süren Bernstein, *Acı Karnaval* isimli kitabında karnavalda ortaya çıkan olumlu ve kurtarıcı karşı kutbun yerine “aşağılık kahraman”ın ve onun getirdiği yıkıcı ve negatif bir enerjinin geldiğini söyler (akt. Gürbilek, 2004: 76-77). Yüce değer ve yüksek ideallerden uzaklaşmış, bir alçalmanın ve insanın kendisini aşağı çekmesinin simgesi olan aşağılık, alçak kahraman (Gürbilek, 2004: 76) Dostoyevski'nin eserlerindeki haliyle düzeni altüst etmeye, statükoyu zedelemeye, kendini aşağı çektiği kadar düzenin, statükonun insanlarını da aşağıya çekmeye çalışır. Bu refleksi nedeniyle de Bahtin'in sözünü ettiği karnavalesk dünyaya aittir.

Bahtin'in Antik Yunan yazını olan *menippos* yergisinin (kısaca *menippea* olarak ifade etmektedir) düşüncenin ve bizatihi hakikatin

diyalojik doğasının Sokratik keşfi olarak adlandırdığı *sokratik diyalogun* kimi özellikleri üzerine inşa ettiği karnavalesk biçimin özellikleri Dostoyevski'nin eserlerinde açıkça gözlemlenebilir. Bahtin'in menippealarının özellikleri şöyledir: İnsanın alışılmadık, anormal ahlaki ve psişik hallerinin temsili –her türlü delilik, çılgınlık (kaçıklık teması), bölünmüş kişilik, denetlenemez hayal kurmalar, alışılmadık düşler, delilik sınırlarına dayanan tutkular, intiharlar; skandal sahneleri, tuhaf davranışlar, uygunsuz konuşmalar ve eylemler yani olayların genelde kabul gören alışılmış seyri ile konuşma adabları da dahil olmak üzere yerleşik davranış ve adabımuaşeret normlarının her türlü ihlali; keskin tezatlarla ve zıt kavramlardan oluşan bileşimler: Erdemli orospular, hem gerçekten özgür hem de köle olan bilge, köle olan bir imparator, ahlaksal çöküntüler ve arınmalar, sefahat ve yoksulluk, soylu haydutlar gibi karakterlerle öyküde ani geçişler ve değişiklikler, iniş çıkışlar, yükselip düşmeler, uzak ve kopuk şeylerin beklenmedik ve uygunsuz birleşmeleri; insan ilişkilerinin ve olayların değişmez normal (“edepli”) seyrinde açılan gedikler; dilin bütün katmanlarına inme: Özellikle de küfür ve alaya dayalı olanı uygunsuz sözler ve köprü altları, virane yapılar, köhne pansiyon ve oteller, merdiven araları, karanlık, izbe mekanlar ile diyaloga giren insanlar arasındaki ilişkilerde bir karnaval samimiyeti yaratan, bütün mesafelerin ortadan kalkması için bizatihi düşüncenin nesnesine ve hakikate yönelik gerçekleştirilen sokratik diyaloglar (Bahtin, 2004: 177-196).

Bahtin tüm bu özelliklerin Dostoyevski'nin eserlerinde görünür olduğunu öne sürer ve kuramını şu örneklerle kanıtlar: Yazarın son

dönemlerine ait fantastik öykülerinden biri olan *Bobok*'un (1873) ana karakteri deliliğin eşliğinde ve benzerine çok da sık rastlanmayacak bir tip olarak çizilmiştir: Genel normlardan kopmuş, herkes tarafından hor görülen, çift değerliliklerle dolu, bilinci bulanık, karşısındakinin statüsüne ve konumuna aldırmadan konuşan bir karakterdir (Bahtin, 2004: 205). *Suç ve Ceza*'nın Marmeladov'u cenaze yemeğinde tüm davetlileri saldırgan ama haklı konuşmasıyla alaşağı ederken, *Ecinniler*'de Şatov Stavrogin'e beklemediği bir tokat atar; ölü sanılan Pyotr Verhovenski birden bire ortaya çıkıp tüm planları altüst ederken, Prens Mışkin, Raskolnikov ve Versilov bilinçaltılarının yansıması olan düşler görür (Bahtin, 2004: 213-215). Tüm bu karakter yaratımları, ruh halleri ve olay örgüsü düşünüldüğünde Dostoyevski'nin karnavalesk bir yapı inşa etmeyi başardığı öne sürülebilir.

1.2.2. Diyalogla Sağlanan Çok Seslilik, Çok Bilinçlilik

Dostoyevski, romanının belirleyici özelliklerinden olan diyalogu, karakterlerinin karmaşık, çetrefil, gelgitli ruh hallerini, bölünmüş kişilik ve bilinçlerini yansıtmak için sıkça ve etkili bir şekilde kullanır. Karakterleri kendileriyle, çevrelerindeki insanlarla ve rüyalarında bile sürekli konuşma halindedirler. Stefan Zweig'a göre de Dostoyevski karakterleri konuşarak var olurlar; söz onların ruhunu tüm açıklığıyla ele veren, ortaya koyan yegane araçtır. Söz dizimi, dil yapısı incelikle düşünülmüş, hiçbir şey rastlantıya bırakılmamıştır: Yarıda kesilen her hece, patlayan, sıçrayan her ses, kekeleme, soluklanma planlıdır zira sadece söylenen sözün altından ruhun tüm sırlarının çıkacağına inanır (Zweig, 2004: 155).

Karakterlerini ve temalarını olay örgüsü yerine diyalogla yaratmaya, geliştirip derinleştirmeye çalışan yazar, onları katmanlandırıp çoklu okumalara açık kılabilmek için çok sesli (diyalojik) bir diyalog kurulumu geliştirir. Çok sesli diyaloğu insan "dilleri"nin veya "sesleri"nin hangi zamanda veya uzamda ve hangi türde olursa olsun, tek bir otoriter sese indirgenmemiş veya tek bir ses tarafından bastırılmamış bir temsili olarak görüp, kahramanlarını kendi tekil bilincine indirgemeyerek, onları eksiksiz özneler ve kendi başlarına birer bilinç olarak kabul eder (Booth, 2004: 18-19).

Yazarın romanlarında, pek çok romancının aksine anlatıcının himayesinden çıkmış, onun etkisiyle düşünüp konuşmayan karakterler mevcuttur. Dostoyevski bunu, genellikle kahramanlarını bir tür iç konuşma

ya da bilinç akışına maruz bırakıp, bu zihin ya da iç seslerinin üzerine anlatıcının yorumlayan, araya giren sesini bindirerek yapar. Victor Terras *Dostoyevski'yi Okumak* isimli kitabında bu yöntemi, *Suç ve Ceza* romanı üzerinden detaylıca anlatır:

Raskolnikov ve diğer bazı karakterlerin (Razumihin, Lujin) kendi zihinlerinde kendileriyle girdikleri diyaloglar düşünüldüğünde, anlatıcı da sık sık aktardığı sözler ve kelimelerle diyaloga giriyor. Anlatıcının, diyalog ve harekete eşlik eden ses tonu, mimikler ve jestler üzerine gayet keskin gözlemleri çoğu zaman yönlendirici ölçüde. Raskolnikov ve Sonya arasında geçip, nihayet iki kahramanın birbirine zıt konumlarını ortaya koyan, iki taraf da ötekinin konumunu göz ardı ettiği için esasen bir sağırlar diyalogu olan o diyalog, tam da anlatıcının, konuşanları harekete geçiren duygular üzerine yaptığı yorumlarla can buluyor (Terras, 2010: 90).

Dostoyevski'nin diyaloglarının bu özelliğini fark eden, ve diyalog üzerine kurduğu roman anlayışını ilk kez çözümleyen kuramcı Mihail Bahtin'dir. Roman sanatının yazarının ideolojisine dayalı monolojik bir bütün olduğunu savunan geleneksel anlayışın aksine Dostoyevski'nin romanının diyalojik olduğunu ortaya atan kuramcı, aynı zamanda romanın içindeki seslerin gösterebileceği toplumsal çeşitliliği vurgulayıp, roman karakterlerinin kendiliğinden "ideolog" olduğunu, sözlerinin de "ideologemler" olduğunu belirtir (Terras, 2010: 132).

Çok sesli romana dair önemli bir fikir de toplumsal dil türleri katmanları arasındaki karşılıklı ilişkinin diyalojik olduğudur. “Diyalojik hayal gücü” kavramı Dostoyevski’de diyalogun rolünden esinlenmiştir ki Bahtin’in “diyalojik monolog” ile ne anlatmak istediğinin anlaşılması, Bahtin’in “monolojik” roman ile “diyalojik” romanı kıyasladığı Dostoyevski çalışmasına bağlıdır. Diyalojik biçim dili dilsel halinin aksine ‘doğal’ halinde ortaya koyar. Böylece yazar tarafından dikte edilen yayılmacı dil, bütün bir biçeme yayılmasının aksine, her bir karakterin konuşmasında farklı toplumsal biçimlerin ortaya çıkmasına olanak sağlar (Petkova, 2005: 100).

Dostoyevski’nin romanlarının başlıca karakteristiği, bağımsız ve kaynaşmamış seslerin çokluğu ise bir diğer özelliği de çok seslilikten doğan, beslenen bilinçlerin çokluğudur. Dostoyevski’nin yapıtlarında açılan, tek bir yazar bilincinin aydınlattığı tek bir nesnel dünyadaki karakterlerin ve yazgıların çokluğu değildir; daha çok, her biri eşit haklara ve kendi dünyalarına sahip bir bilinçler çoğulluğu olayın bütünlüğü içinde birleşir ama kaynaşmazlar. Bir karakterin bilinci bir başkasının bilinci olarak, başka bir bilinç olarak verilir ama aynı zamanda bir nesneye dönüştürülmez, kapatılmaz ve yazarın bilincinin basit nesnesi haline gelmez (Bahtin, 2004: 48-49).

Suç ve Ceza’da Raskolnikov, Marmeladov isimli bir sarhoşun tıpkı kendi düşünceleri gibi yoğun ve derin düşüncelerinin anlatımına maruz kalmaktadır. Marmeladov’un konuşması (uzun monoloğu) bir süre sonra ana anlatı halini almaktadır ve monolog süresince Raskolnikov anlatının

dışında bırakılmaktadır. Marmeladov hikayesini Raskolnikov'un fikrini ya da öğütlerini duymak için anlatmamakta, kendisine anlatıyor gibi gözükmektedir (Petkova, 2005: 100).

Bu yöntemlerle karakterlerini çok sesli ve bilinçli kılan Dostoyevski, klasik roman biçeminde açtığı gedikle her yönüyle yansıtılabildiği karakterlerinin psikolojik çözümlemesini de derinlemesine yapmıştır.

2. DOSTOYEVSKİYEN TEMALARIN VE BİÇİMİN FİLMLERDEKİ KARŞILIĞI

2.1.Mimetik Arzunun Filmlerdeki Yansıması

2.1.1. *Zebercet'in Baba Arzusu*

Toplumsal gerçekçi bir bakışla ele aldığı ilk filmlerinin¹³ ardından çektiği son dönem filmleri *Anayurt Otel*, *Gece Yolculuğu* (1987), *Gizli Yüz* (1990) ve *Akrebın Yolculuğu* (1996) ile bireye ve onun karanlık yüzüne eğilen Ömer Kavur, Yeşilçam geleneğine karşıt bir şekilde ortaya çıkan anti-kahramanların ilk yaratıcılarından (Kıraç, 2008: 131). İletişimsizliğin bedelini ödeyen, yalnızlık ve var olma sancularıyla kuşatılmış, toplumsal değerlerin anlayışsızlığı ve yıkıcılığı karşısında zayıf, yıkık ve umutsuz olan (Erkılıç, 2005: 135) anti-kahramanların tüm bu özelliklerinin görünür olduğu *Anayurt Otel*'nin *Zebercet*'i ile modern bireyin de bir prototipini ortaya koyar. Kavur, Yusuf Atılgan'ın aynı adlı romanından uyarladığı bu filmiyle, Rene Girard'ın modern bireyin kendisi olamayacağı, hep bir ötekiyle var olacağı, bu nedenle de arzusunun asla kendiliğinden, özgün olamayacağı, hep bir taklidin yansıması olarak kalacağı savını somutlaştırmış olur.

Tüm yaşamı otele dönüştürülmüş bir aile konağında geçen, kimse ile herhangi bir insani yakınlık kurmayan, gerekmedikçe konuşmayan ve otelin dışına çıkmayan *Zebercet*, bu yabancılaşmasının ve yalnızlığının

¹³ *Yatık Emine* (1974), *Yusuf ile Kenan* (1979), *Ah Güzel İstanbul* (1981), *Kırık Bir Aşk Hikayesi* (1981), *Göl* (1982), *Körebe* (1985), *Amansız Yol* (1985) Kavur'un toplumsal gerçekçi bir bakış açısıyla çektiği filmleridir (Kıraç, 2008: 106).

somutlaması misali film boyunca kendisini, geçmişini, anılarını ve isteklerini bir dış ses olarak anlatır. Seyirciyle karakter arasında kurulan bu mesafeli ve yabansı bağ bir tek, Zebercet'in Gecikmeli Ankara Treni ile gelen ve aşık olduğunu düşündüğü meşum bir kadından söz edişiyile sıkılaştır. Zebercet'in anlattıklarından anlaşıldığı üzere, kadın otelde bir numaralı odada bir gece konaklamış, yeniden geleceğini söyleyerek ayrılmış ve bir daha geri dönmemiştir. Kadının geleceği ve yine aynı odada kalacağı ümidiyle, odayı kadının ayrıldığı zamanki gibi bırakan, eşyalarının yerlerini bile değiştirmeyen Zebercet, kadınla oda ve odada bıraktığı havlu üzerinden fetişik zevkler geliştirir. Çünkü sevilen varlığın bedeninin dokunduğu her şey, onun bedenin bir parçası olur, bu nedenle özne onlara tutkuyla bağlanır (Barthes, 2005: 159). Bu tutkunun varacağı son noktayı Dickens, *Genç Werther'in Acıları*'nda Werther'in Charlotte'un doğum gününde verdiği kurdela düğümünü, kendisine yolladığı pusulayı, dokunduğu tabancaları öpüşüyle anlatır. Werther, Charlotte'u görmeye gidemeyip, ona uşağını yolladığında ise üzerine Charlotte'un bakışı değdiği için uşağı da Charlotte'un bir parçası sayıp, hissettiklerini "İnsanlar ne diyecek diye korkmasam, uşağın başını kollarımın arasına alır öperdim" diye açıklar (akt. Barthes, 2005: 159).

Zebercet ise aşık olduğunu söylediği kadının kaldığı odaya, oradaki eşyalara şehvetin de görünür olduğu bir tutkuyla bağlanır. Kadını arzuladığı geceler o odada kalır; mastürbasyon yapar, havlusunu, yastığını koklar. Seçil Büker, filmde Zebercet'in öznel gerçekliği ile nesnel gerçekliğin örtüşmediğini, karakterin gerçeklik algısını yitirmiş olduğunu bu nedenle

aşık olduğunu sandığı, adını Zebercet'in de izleyicinin de bilmediği, bir nolu odada kaldığı otel kayıtlarına geçmemiş olan kadının da varlığından şüphe etmemiz gerektiğini (1996: 213-214) belirtir. İşte, başta bu varlığı şüpheli kadına, sonrasında oteldeki gündelikçi kadına, birlikte film izlediği gence duyduğu 'şehvet', otele gelen çiftlerin sevişmelerini dinlemeye kadar uzanarak tüm yaşamını doldurur.

Zebercet'in şehvet ile kurduğu ilişkiyi, şehveti romanlarında sıkça konu etmiş olan Dostoyevski'nin üzerinden anlamlandırdığımızda 'nesnesi olmayan umutsuz erotizm' tanımlaması ile karşılaşırız. Nikolay Berdyaev, Dostoyevski karakterlerinde şehvetin ateşten bir ırmakmışçasına anlatıldığını, bu şehvetin sefahate dönüşür dönüşmez, tutkunun buz kesildiğini belirterek (2004: 70), *Delikanlı* romanının kahramanları Svidrigallov'un, şehvet ve sınır tanımaz bir sefahat sonucu "olmama"nın aldatıcı ülkesine göçtüğünü, onda artık insanca olmayan bir şeylerin yeşereceğini; Stavrojin'de de şehvetin tüm sıcaklığını yitirerek yerini ölüm soğukluğuna bıraktığını vurgular. Çünkü Stavrojin nesnesi olmayan umutsuz bir erotizm duymaktadır ve bu onu bir kadını sevmekten alıkoyar (2004: 70). Zebercet de duyduğu şehvet nedeniyle, kendini sefahate yani zevk ve isteklerine kaptırmış (öldürme ve ölme isteği, oteli kapatarak çalışmama isteği...) tıpkı Berdyaev'in belirttiği gibi yavaş yavaş ölüm soğukluğuna bürünüp, hem kediye hem gündelikçi kadını hem de kendisini öldürmüştür. Berdyaev'in çözümlemesinde en önemli olan nokta ise *nesnesi olmayan umutsuz erotizm*'dir, çünkü bu bizi Zebercet'in kişiliği ve hayatı üzerinde önemli bir rol oynayan mimetik arzusuna götürecektir.

Zebercet'in nesnel gerçeklik içinde yer alan bir nesnesi olmayan erotizmi, tutkusu, aşkı on dokuz yaşındayken bir kadına aşık olan ve umutsuz aşkı nedeniyle intihar eden dayısı Faruk Bey üzerinden çözümlenebilir. Mezarlıkta karşılaşmış konuştuğu bir adamdan, dayısı Faruk Beyin de aşık olduğu bir kadın yüzünden intihar ettiğini öğrenince, hikayenin ayrıntılarını bilmek için daha önce pek de uyanmayan merakıyla sorular sorar. Dayısının da tıpkı kendisi gibi bir kadına aşık olduğu ve bu nedenle intihar ettiği düşüncesi ailesinden, geçmişinden biriyle özdeşim kurma ihtiyacına işaretler. Zebercet de, filmde intiharını hazırladığı tüm süre boyunca bir kadını beklemektedir. Kadına aşık olduğunu düşünen, o gelecek diye bir numaralı odayı başka müşterilere vermeyen, odada hiçbir şeyin yerini değiştirmeyen Zebercet, kadının gelmeyeceğini öğrenince intiharını planlamaya başlar. Zebercet'in tıpkı dayısı Faruk Bey gibi 'erişilmez bir kadına aşık' olup intihar etmesi Girard'ın Dostoyevski'nin *Delikanlı* romanının kahramanı Dolgorukiy'i değerlendirişiyile açıklığa kavuşturulabilir. Girard, aileye tam olarak kabul edilmemiş, babasının vesayetine almadığı ve bir piç olarak adlandırdığı Dolgorukiy'nin generalin karısı Ahmakova için duyduğu arzusunun, babasının arzusunun bir kopyası olduğunu iddia eder. Babayla oğul arasındaki bu arzu dolayımı, hem bir öfkeye hem de bir büyülenmeye dayanmaktadır. Dolgorukiy zavallı bir piç olarak, hem yükümlülüğünü yerine getirmeyen bir babanın eşitidir, hem de onu dışlayan bu insanın büyülenmiş kurbanıdır (Girard, 2007: 53-54). Zebercet de kendisini tam olarak sahiplenmemiş, kabul etmemiş ailesinden özdeşleşebildiği, arzusunu taklit ederek aileye daha yakın olabileceği tek

erkek olan dayısının arzusunu ve bu arzunun sonunda gelen intiharını taklit edip, ailesiyle özdeşleşmeyi deneyerek var olmaya çalışır. Her iki anlatıda da arzulanan nesnelere (Ahmakova ve gecikmeli Ankara treni ile gelen kadın) sadece arzunun yöneldikleridir, kendileri değil. Her iki karakter de aslında arzuladıkları şeyi (baba tarafından kabul edilmeyi) bu nesnelere (kendilerinin de farkında olmadıkları bir şekilde) bastırmaya çalışmışlardır.

2.1.2. Kadere Dönüşen Masum Arzular

Edward Hallet Carr, Dostoyevski'nin yaşamından yola çıkarak yaptığı analizde, *Kumarbaz*'ın kahramanının Miss Polina için söylediği 'kadınlar böyledir; en gururlusu en düşkün bir köle olur' sözünü, Dostoyevski'nin aşık olduğu kadınlardan birine söylediği "Onu bir köle gibi seviyorsun! Söyle, bilmem gerek. Doğru değil mi, onun peşinden dünyanın sonuna kadar gideceksin?" (1990: 107) cümlesine ekleyerek, Dostoyevski'nin kadının aşık haline bakışını dile getirir. Türkiye sinemasında bu aşık 'köle kadınlar'ın yanına aşık 'köle erkekleri' de ekleyerek arzunun tüm hallerini ortaya koyan Zeki Demirkubuz, karakterlerini mimetik arzu ve onun mazoşist yansımalarıyla donatır.

Demirkubuz'un filmlerden bize yansıttığının aşk mı, tutku mu, arzu mu olduğuna dair çeşitli görüşler bulunmaktadır; girift ve ayırt edilmesi çok güç olan bu duyguların tümünü alçalıp yükselen halleriyle görünür kılan yönetmen, Rıza Kıracı'nın yerinde tespitiyle belirttiği üzere öykünmeden¹⁴, bir başka deyişle taklitten doğan aşkı ortaya koymaktadır. Kıracı'nın, bu çaprazlama aşk ilişkilerinin bireylerin kendilerinde olmayan bir şeye sahip olma isteğinin yansıması olan öykünmeler olduğu varsayımı (2008: 169) aşkın bileşenlerinden biri olan arzunun taklitçi doğasını da işaret etmektedir.

Asuman Suner, *Masumiyet*'te karakterlerin birbirlerine bulaştırdıkları, Bekir'den Yusuf'a sirayet eden bir tutkunun olduğunu

¹⁴ Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlüğü'nde öykünme, taklit olarak tanımlanmaktadır (1998: 1742).

belirtir (2006: 181). Suner'in arzudan doğan bir eğilim olan tutkuyla¹⁵ açıkladığı bu ilişkiyi Fuat Er ise *Kader ve Masumiyet*'i incelediğı yazısında aşk olarak tanımlar (2009: 71-83). Zygmunt Bauman'un, tek yumurtadan gelme olmasa da ikiz olarak tanımladığı (2009: 18) bu iki duyguyu Alain Badiou ise her ne kadar 'aşk arzu geçidinden geçmek zorunda olsa da' aşkın esas nedeninin arzu nesnesi olmadığını söyleyerek ayırır (akt. Er, 2009: 79). Arzunun bilinçdışının öznesini kurduğunu düşünen Lacan, "Arzundan vazgeçme!" diyerek, aslında "Kendinin bilmediğın parçasından vazgeçme!" (akt. Er, 2009: 77) demektedir ve bu bizi arzunun, aşkın bilinmeyen bilinçaltı bileşenlerinden biri olduğu düşüncesine götürebilir.

Arzunun bu gizil doğası ve varlığı, *Masumiyet* ve *Kader*'de nedenleri, ne zaman nasıl geliştiğı seyirci için muğlak bırakılan kapalı bir anlatı içinden şekillendirilir. İçine düştükleri aşkı tanımlayamayan, anlamlandıramayan karakterler bir kader olarak gördükleri bu durumu kabullenir ve peşinden sürüklenirler. *Kader*'i tutkunun ne kadar önemli bir şey olduğunu göstermek için çektiğini belirten Demirkubuz (2006) her iki anlatıda da aslında tutkunun kaynağına yani arzuya dair bir alt metin oluşturur. Aşkın bilinçle anlamlandırılmayan bu gizil bölgesinde gezinirken, Lacan'ın 'arzundan vazgeçme' şiarına uygun olarak arzusundan vazgeçmeyen karakterler yaratır.

Kader ve Masumiyet'te karşımıza çıkan arzunun karakteristiğı, Dostoyevskiye mimetik arzu ile özdeştir; her iki anlatıda arzunun taklitçi doğası açıkça ortaya konmuştur. *Masumiyet*'te karşılaştığımız Uğur'un

¹⁵ Tutku, felsefe terimleri sözlüğünde bir insanın isteme, duyma ve düşünmesine egemen olan güçlü bir eğilim olarak tanımlanır (bkz. Türk Dil Kurumu Elektronik Sözlüğü).

Zagor'a, Bekir'in Uğur'a ve Yusuf'un Uğur'a duyduğu arzudur. *Kader*'de Bekir'in Uğur'la 'içim cız etti' diyerek anlattığı ilk karşılaşmasından doğan etkilenmenin giderek nasıl inatçı bir arzuya dönüştüğünü görürüz. Bekir, arkadaşlarına Uğur'un kim olduğunu sorup, onlardan bir sevgilisi olduğunu öğrenir; Uğur'u takip ederek Zagor'u ziyaret etmek için hapishaneye gidişini izler; Uğur Zagor'u kurtarmak için para istemeye dükkanına geldiğinde, Uğur'un bu parayı bulmak için yapabileceğini söylediği şeyleri (fahişelik, metres olmak gibi) öğrenir. Uğur'un Zagor için duyduğu arzunun tüm bu göstergeleri, Bekir'in Uğur'a duyacağı arzuyu hazırlar. Böylesine arzulanmayı istemiş olan Bekir'in Uğur'a duyduğu arzu aslında Uğur'un Zagor'a duyduğu arzunun taklididir. Tam da bu nedenle, Uğur fotoğraflarını dükkanda unuttuğunda içlerinden alıp saklamayı tercih ettiği Uğur'un Zagor'a arzuya baktığı fotoğraftır. Saklamayı tercih ettiği fotoğraftan, Uğur'un Zagor'a duyduğu arzu yansımaktadır. Uğur'un Zagor'a duyduğu arzuyu kabul ederek, Yusuf'la konuşmasında olduğu gibi zaman zaman kıskandığını da itiraf eder Bekir. Girard, *Ebedi Koca*'nın Pavel Pavloviç'i üzerinden yaptığı açıklamada arzu duyanın dolayımlayıcıya beslediği kıskançlığın olmazsa olmaz olduğunu belirterek (Girard, 2007: 56), Bekir-Uğur-Zagor üçgenini Dostoyevski'nin bu romanı üzerinden daha anlaşılır kılmamıza olanak tanır.

Dostoyevski *Ebedi Koca*'da kendisini pek çok erkekle aldatan karısının bu erkeklere duyduğu arzu ile erkeklerin karısına duyduğu arzuya arzu duyan Pavel Pavloviç'i anlatır. Girard, Pavel Pavloviç'e bakarken ilk kez Stendhal'in ortaya koyduğu "arzuda Öteki'nin önceliği" ilkesinin de

devreye girdiğini söyleyerek, arzulanan ve arzulayan kadına duyulan arzunun onda vücut bulduğunu öne sürer. Ancak bu arzu başta kıskançlık olmak üzere Pavloviç'te pek çok öz yıkımsal duygunun harekete geçmesine, nefretin açıkça sergilenmesine ve kahramanın yavaş yavaş bir cehenneme sürüklenmesine ancak bundan da kaçmak istemeyişine dönüşür (2007: 55-56). Mimetik arzunun bu mazoşist görünümü Bekir'de, Uğur'da, sonrasında da Yusuf'ta görünür olacaktır, çünkü Bauman'ın da belirttiği üzere arzu özünde bir yıkım, dolaylı olarak da öz yıkım açlığıdır ve arzuya, ortaya çıktığı andan itibaren ölüm arzusu bulaşır (2009: 19). Tıpkı Pavloviç gibi Uğur, Zagor'u kendini hiçe sayarak, her türlü kötülüğü, eziyeti göze alarak arzular ve onun peşinde bir ömrü tüketirken, Bekir de 'bir köpek gibi' Uğur'a duyduğu arzunun ardından sürüklenir. Demirkubuz, Bekir'in bu mazoşistik mimetik arzusunun son noktasını ise intiharla, Bauman'ın sözünü ettiği ölüm arzusuyla koyar.

Kader'de Bekir'in, Uğur'un Zagor'a duyduğu arzuyu arzuladığını görünür kılan Demirkubuz, *Masumiyet*'te Yusuf'un Bekir'in arzusunu taklit edişini gösterir. Bekir'in Yusuf'a Uğur ile olan geçmişini anlattığı uzun kır monoloğunda, Bekir'in (ve Uğur'un Zagor'a duyduğu) arzusu ile açık bir şekilde temas eden Yusuf, Bekir öldükten sonra Uğur'la tıpkı onun gibi bir ilişki içine girecektir. Uğur'un ona "İyice Bekirleştin!" diye çıkışmasına da neden olacak şekilde, Bekir'in kıskançlığını da devralır. Girard, mimetik arzudan kaynaklanan bu hınç dolu kıskançlığın (ressentiment) psikolojik bir bulaşma olarak tanımlanabileceğini belirtir (2007:16). Bekir'in arzusunu

kıskançlığı da dahil olmak üzere taklit eden Yusuf, tıpkı Bekir gibi kendini Uğur'un peşinden sürükleyecektir.

Her iki adamın peşinden sürüklendikleri kadınla olan ilişkilerinde cinselliği yaşamayı talep etmiyor (Yusuf) ya da bunu bastırıyor olmaları (Bekir)¹⁶, Dostoyevski'nin *Budala*'da ortaya koyduğu, cinsellikten arındırılmış platonik soylu aşkı akla getirmektedir. Lacan'a göre platonik soylu aşkıta erkek, aşık olduğu kadın için cinsel ilişkiden vazgeçebilir (akt. Rose, 2010: 86). *Masumiyet*'te Bekir için bir bastırmaya dönüşen bu vazgeçiş, Yusuf'ta hiçbir zaman bir talep olarak belirmez; tıpkı *Budala*'da Prens Mışkin'in Nastasya Filippovna'ya duyduğu aşkıta belirmeyişi gibi. Kadınsılığı, güzelliği, erkeklere meydan okuyuşu ve metresi olduğu Totskiy tarafından bile bir 'fahişe' olarak görülen Filippovna, sadece Prens Mışkin tarafından değerli bir kadın olarak görülür. Erkeklere meydan okuyuşu, güzelliği, fahişelik yapması gibi özellikleriyle Filippovna'yla benzerlikler gösteren Uğur da, Demirkubuz'un Mışkin gibi saf ve naif olarak¹⁷ tanımladığı ve bir peygamberin adını verdiği Yusuf için platonik soylu aşkın beslendiği, değer verilmeyi hak eden kadındır.

Demirkubuz, *Masumiyet* ve *Kader* filmlerinin üzerine kurulu olduğu bu bulaşıcı, adeta kadere dönüşen arzunun ilk kaynağını ise *Kader*'de görünür kılar. Arzunun bilinçaltıyla olan ilişkisini ve taklitçi

¹⁶ Hem *Masumiyet* hem de *Kader*'de Bekir'in Uğur'a duyduğu cinsel arzusuyla karşılaşırız. Bekir'in bastırmaya çalıştığı bu arzusu, zaman zaman kıskançlıktan doğan öfke patlaması ya da fiziksel bir saldırı olarak görünür olur. Bekir'de bastırma da görünür olan bu arzu, Yusuf'da görünür değildir.

¹⁷ Demirkubuz, *Masumiyet*'in D Yapım tarafından piyasaya sürülen DVD'sindeki röportajda, Yusuf karakterini Prens Mışkin üzerinden anlatır. Yusuf ile Mışkin arasındaki bir başka benzerlik ise isimleri üzerinden kurulabilir. Dostoyevski Prens Mışkin karakterini bir insanın İsa'ya dönüşme sürecinin yansıması olarak tanımlar (Terras, 2010: 123). Naif, dürüst ve çevresindeki pek çok kişi tarafından alay konusu olacak kadar iyi bir insan olarak bir peygambere benzetilen Mışkin üzerinden tanımladığı karakterine, bir peygamberin (Yusuf peygamberin) adını vererek her iki karakter arasında bir başka ortaklık daha kurar Demirkubuz.

doğasını *Kader*'de son derece önemli bir sahneyle ortaya koyan Demirkubuz, tüm karakterlerin arzusunun ilk kaynağı olarak Uğur'un annesini işaret eder. Uğur annesini, kendisine yeterince ilgi göstermediğini düşündüğü sevgilisinin ardından gitmeye çalıştığı bir akşam, bir adam için kendini iki paralık etmekle, peşinden gittiği için gurursuz olmakla suçlayarak hırpalır. *Kader*'in bu tartışmadan sonraki kısmında ve *Masumiyet*'te sevdiği adam için her şeyinden (kızından bile) vazgeçen bir kadın olarak karşımıza çıkan Uğur, tıpkı annesi gibi bir adam için 'kendini iki paralık' eder.

Estela Welldon, *Anne: Melek mi, Yosma mı?* (2001) isimli çalışmasında ebeveyn çocuk ilişkisine değinirken içimizden bize ait olduğunu fark etmediğimiz bir şeyin, hiçbir uyarıda bulunmadan ortaya çıkıp bizi gafil avlayabileceğini, bunun annemizin ya da babamızın kaçınmak için o kadar özenle çaba harcadığımız o korkunç sesi ya da eylemi olduğunu belirtir (2001: 83-84). Uğur'un annesini aşağılamasına neden olan arzusu, ummadığı bir şekilde onu da ele geçirmiş, yaşamının merkezi olmuştur. Elda Abrevaya'nın, anneden kıza kadınsılığın iletimini incelediği makalesinde Uğur'un annesinin kadınsılığını nasıl içselleştirdiğinin, annesi gibi arzulamayı nasıl taklit ettiğinin bilinçaltı temellerini bulabiliriz. Abrevaya, kız çocuğunun babayı arzulayan anne ve ondaki kadınsı öge ile özdeşleşerek kadınsılığını inşa etmesinin, annesinin kadınsılığa ilişkin bilinçdışı tavrına ve kadınlığı aktarabilen sözcüklerine bağlı olduğunu belirtir (2000: 50). Annesinin sevgilisi (Cevat) ile kurduğu gerilimli, öfke ve kıskançlık dolu mutsuz ilişkinin bir benzerini ve

annesinin (Uğur'un deyişiyile) 'gurursuz', 'utanmaz', 'fahişe' olan kadınsılığını devralan Uğur, annesi gibi sevdiği erkek için hayatının yörüngesini değiştirir.

Demirkubuz, *Üçüncü Sayfa*'da ise Dostoyevski'nin *Delikanlı* romanının kahramanı Dolgorukiy'nin, babasına duyduğu hınç nedeniyle onun arzusunu taklit etmesine benzer şekilde, ev sahibinin oğlu Serdar'a babasının arzusunu taklit ettirir. Kendisini çocuğu olarak bir türlü kabullenmeyen babasına karşı hem öfke hem de öykünme dolu bir arzu geliştiren Dolgorukiy, bu arzuyu babasının sevdiği kadına yönelterek mimetik arzunun hınç dolu görünümlerinden birini sergiler. Babasının kendisini kabullenmesi ve sevmesini arzulayan oğulun, tepki olarak babasının arzu nesnesine yönelmesi *Üçüncü Sayfa*'nın Serdar'ında da görülür. Meryem'in İsa'ya kendisini kandırdıklarını itiraf ettiği sahnede, Serdar'ın babasını sevmediğini dile getirişinden ve Serdar'ın İsa'ya 'anlaşamazdık, rahmetli ile görüşmüyorduk' demesinden anlaşılın baba-oğul anlaşmazlığını, Serdar'ın babasının arzuladığı kadına karşı duyduğu arzuya eklemeyince hınç ve kıskançlık kaynaklı mimetik arzunun varlığından söz etmek olası bir hale gelir. Demirkubuz, arzunun taklit doğasını *Üçüncü Sayfa*'da ise işte bu haliyle ortaya koyuyor .

Mimetik arzunun tüm bu hallerinin görünür olduğu Demirkubuz filmlerinde, bu arzudan beslenen aşk tıpkı Dostoyevski yazınında olduğu gibi bulaşıcı, yıkıcı ve can yakıcıdır. Önemli bir Dostoyevski çözümlemesi olan *Ruh Sürgünü*'nün Aşk Bölümünde, Nikolay Berdyaev Dostoyevskiye aşkı şöyle tanımlar:

Dostoyevski'de aşk, bütünüyle Diyonzoscudur. Bireyi parçalar. Dostoyevski kahramanının acı çekmesi, yazgısında yazılıdır, kaçınılmazdır. Aşk, ona göre, bir yanardağın patlaması, insan doğasında gizlenen tutkuların ansızın fişkırmasıdır. Ondaki aşk yasa tanımaz, biçim tanımaz. Aşkın itici gücü altında insan yaradılışının derinlikleri çıkar ortaya. ...Sadece sevenler çıldırmaz, aynı zamanda çevrelerindeki ortam da çıldırır. Aşk bulaşır, sirayet eder çünkü. Versilov'un Katerina Nikolayevna'ya duyduğu coşkulu aşk, çılgınlığa varan bir hava yaratır çevrede; etraftaki insanları dayanılması zor bir gerilime sokar. Mışkin ve Rogojin'in Nastasya Filipovna ve Aglae'ye duydukları aşk, etrafı bir ateş gibi sarar. ...Mitya Karamazov'un, İvan'ın, Gruşenka'nın ve Katerina İvanova'nın aşkı cinayete kadar varır ve deliliğe dönüşür (2004: 63, 66).

Berdyaev'in Dostoyevskiye aşk için yaptığı bu tanımlama *Masumiyet*, *Üçüncü Sayfa* ve *Kader*'deki aşk sunumu için de geçerlidir. Zagor ve Uğur'un aşkı, tıpkı Versilov ve Katerina Nikolayevna'nın aşklarında olduğu gibi kendileriyle birlikte etraflarındaki herkesi etkisi altına almış, peşinden sürüklemiştir. Prens Mışkin ve Rogojin'in Nastasya Filipovna'ya duydukları aşk, Bekir ve Yusuf'un Uğur'a duydukları aşkla benzeştir; Bekir Uğur'a, Rogojin'in Filipovna'ya cinsel isteğin bastırıldığı bir aşkla bağlandığı gibi bağlanmışken, Yusuf tıpkı Mışkin gibi cinselliğin tümünden ötelendiği bir aşkla bağlıdır. *Üçüncü Sayfa*'nın cinayet ve intiharla sonuçlanan yasak aşkı ise, baba-oğul Karamazovlar'ın cinayete sonlanan yasak aşk kurgusuyla benzeştir.

Dostoyevski ve Demirkubuz'un, benzerliği bu örnekler üzerinden daha da açık bir şekilde görünür olan aşk kurguları, Diyonizoscü doğası uyarınca, neşe getirmeyen, aksine bir felaket, umutsuz ve yok edici bir işkence öğesi olarak (Berdyayev, 2004: 66) belirterek, bir trajediye dönüşür. Çünkü Dostoyevski'nin tutkulu, coşkun, şiddet içeren, acı çektirici ve ölümü kucaklayıcı diyonizoscü dünya algısı, özü itibariyle trajik dünya görüşünün aynısıdır (Terras, 2010: 130). Demirkubuz da benzer bir dünya algısıyla trajik hayatlar, insanlar ve aşklar yaratır.

2.1.3. Annenin Dolayımladığı Şiir Arzusu

Dostoyevski karakterlerinin ayırt edici özelliklerinden biri kendilerini ve hayatlarını şekillendiren ve bir dolayımlayıcı aracılığıyla sahiplendikleri arzudur. Bu arzu pek çok Dostoyevski karakteri için varoluşsal bir araç, dahası varoluşlarının en önemli ögesi haline gelebilir. Rene Girard, bir Proust-Dostoyevski karşılaştırması yaparak, her iki edebiyatçının karakterlerine varoluşsal anlar bahsettiğini, ancak bu anların Dostoyevski'de daha açık ve doğrudan ortaya çıktığını belirtir (2007: 200).

Semih Kaplanoğlu da *Yusuf Üçlemesi*'nin son halkası olan *Bal*'da varoluşunu şiirle ilişkilendirdiği Yusuf için varoluşsal bir an yaratır. Bu an, Yusuf'un annesinin içmesi için masaya koyduğu ve Yusuf'un daha önce içmeyi reddettiği sütü içtiği andır. Fatih Özgüven, Yusuf'un bu anla şiirin hammaddesinden (baldan), annenin teklifi olan alana (süte), hammaddeyi kelimelere dökmeye geçtiğini öne sürer (2010); bir başka deyişle bu, sözden (babanın alanından), şiire (annenin alanına) geçiştir. Benzer şekilde, mevlidin okunduğu gece, kovada yansıyan ayı yakalamaya çalışması da artık şiirin / imgenin alanında olduğunun işaretidir. Yusuf, babasını ve onun sayesinde doğayla kurduğu bağı kaybetmiş, doğadan uzaklaşarak özne olmaya başlamıştır. Bu nedenle ay onun bir parçası değil kovadaki bir yansımadır artık; ne yaparsa yapsın doğaya (aya) değil, imgesine (yansımasına) dokunabilecektir (Civan, 2010: 69-71).

Bir çocuğun, önce babadan (*Bal*'da) sonra anneden (*Süt*'te) kopuşunu dil ve şiir üzerinden anlatmayı tercih eden Kaplanoğlu, bu her iki alanın varoluşla ilgisini de ortaya koymaktadır. Şiir, Heidegger'e göre insanın kendisi olma çabası, tarihin ve toplumun yaşayacağı, yaşamayı deneyeceği hayata verilmiş bir ad (İnam, 2009: 33) iken, Ahmet İnam'a göre insanı 'olduran' şeylerden biridir ve sözden önce vardır:

Önce kelamın olduğu söylenir; o kelam şiirden doğmuş, "neşet" etmiştir. Logos, asla bir başına olmamıştır: Logo-poiesis'tir hep. Logos, söz, düşünce, akıl, mantık... Logos, poiesis'ten ayrı düşünülemez, poiesis onun doğurganlığını, yaratıcılığını verendir. Söz ve şiir, eko-genetik bir özelliği insanın: Kim bilir hangi mutasyonlarla ulaştığı aşamada, bir can bulma etkinliği. ...Logos-poiesis'teki (söz-şiirdeki) açılma, dönüşüm, bir eksodos'tur. Eksodos dışarıya, ileriye, öteye yürümektir. Eksodos, bir darlıktan, sıkışmışlıktan "bu kadar oluş"tan kurtuluştur. İnsanın aşma, öteleme, göçme, hicret etme çabalarının bir adıdır (2002: 312-314).

Kaplanoğlu, sözün ve şiirin bu varoluşsal önemini, onları Yusuf karakterinin inşasında temel öğeler olarak kullanarak ortaya koyar. Yusuf'un *Bal*'da sözle (logos), *Süt*'te ise söz-şiirle (logos-poiesis) kendini var etmesini kurgulayan yönetmen, yine onlarla birey olmaya geçişin temel şartı olan anne-babadan kopuşu da ortaya koyar. Heidegger'e göre dil insanın sahiplendiği, ona ait bir şey değil, onu sahiplenen, bitimsiz ve yitimli bir tutkuyla insanı ölümlü varlığında arzular. Dilin bu arzusu insanı sürekli kuşatır ve bir yitim olarak açığa çıkar. Heidegger için dilin

yitimsizliği insan olmanın kökensel anlamı olarak yitimsizliğin dili olabilir, ki bu aynı zamanda dilin acısıdır da. Çünkü dilin kendisiyle ilişkisi ayrılanın, kendini geri alanın dilidir ve bir travmadır. Yitirdiğinin geride bıraktığının geri getirilemez olmasıyla birlikte, asla unutulamaz olmasının da yarattığı bir gerilimdir. Hem geri getiremiyor, kökensel birliğinden ayrılıyor hem de ayrıldığını asla unutamıyor (akt. Kurtar, 2009: 22). Dil ve ayrılma arasındaki bu kökensel ilişki poetik dilin neden var olduğuna da açıklık getirir. Yusuf'u *Bal*'da dilden (babadan, baba'nın dilinden) *Süt*'te poetik dilden (anneden, anne'nin dilinden) koparan Kaplanoğlu, *Süt*'te Yusuf'un varoluşunu dayandırdığı temel öğeyi, yani kendi poetik dilini yaratma ve biricik olma arzusunun dolayımlayıcısı olarak anneyi işaret eder ve dolayımlayıcısıyla arasına giren engelin (istasyon amirinin) onu nasıl bir öfke ve hınca sürüklediğini ortaya koyar. Şiirin biricikliğe, özel ve tek olmaya duyulan arzusunun yansıması olduğunu ve bu arzusunun çoğu kez anne eliyle dolayımlandığının bir örneği olarak, Bataille'in Sartre'm Baudelaire üzerinden yaptığı incelemeyi yorumlayışı dikkate alınabilir. Bataille, şiir yazmaya duyulan arzusunun altında yatanın şairin biricik olmayı istemesinin ve bu isteğin gerçeşmesinin yolunun da belli bir topluluk, aile ya da ikili ilişkilerden geçtiğini, Sartre'm Baudelaire yorumunda istenilen biricikliği sağlayacak olan kişinin ise şairin annesi olduğunu dile getirir (Bataille, 2004: 40-41).

Yusuf da şiire yani biricik olmaya duyduğu arzusunun dolayımlayıcısı olan annesiyleken şiirler yazabilmekte, şiirin alanında var olabilmektedir. Annesi her ne kadar onun okuyup yazması yerine askere

gitmesini, bir iş bulup para kazanmasını ve hatta evlenmesini istiyor, bekliyor olsa da şiirlerinden birinin yayımlandığı haberini ona ilk iletendir. Kaplanoğlu, Yusuf'un filmdeki bu tek coşku ve mutluluk anını ve *Süt*'teki tek varoluşsal anı onun şiire duyduğu arzuyu ilgisizce karşılayan öğretmeni ya da postacı aracılığıyla değil, annesi aracılığıyla kurar. Anneden aldığı bu haber ile evin dışına çıkıp, bağırarak bir coşku anı yaşayan Yusuf, Ahmet İnam'ın sözünü ettiği eksodos'u yani bir darlıktan, sıkışmışlıktan "bu kadar oluş"tan kurtuluşu yaşıyor gibidir.

İşte Yusuf'un şiirle kurduğu ilişkiye, şiir alanına, varoluşunun önemli bir yanına; annesine yönelen rakip bir arzu (istasyon amiri) karşısında endişeye ve hatta öfkeye kapılması bu nedenledir. Üstelik arzusunun önündeki engellerden biri de tıpkı Dostoyevski'nin yeraltı adamında ortaya koyduğu gibi arzunun dolayımlayıcısı olan kişi yani annesidir. Yeraltı adamı kendisini aşağılayan memura, kendisinden özür dilemesi için bir mektup yazdığında, dost olup birlikte hareket edebilseler ne kadar iyi anlayabileceklerini, ne denli önemli şeyler yapabileceklerini belirtir. Kendisini bir böcek gibi ezip geçen ve kendisiyle arkadaş olmayarak onu arzu duyduğu 'rütbe', 'görmeli görünüm' gibi özelliklerden mahrum bırakan subaya karşı öfke dolu bir arzu besler. Yeraltı adamının subaya (subayın özelliklerine, ona katacaklarına) duyduğu arzuyu, subay tarafından ketleyen Dostoyevski, yeraltı adamını ressentiment benzeri bir hınca ve kıskançlığa mahkum eder.

Süt'te de Yusuf arzusunun önündeki iki engelden biri olan annesine yönelmediği öfkesini, diğer engele yani annesiyle evlenmeye çalışan

istasyon amirine yönelir. İstasyon amirini ördek avladığı sırada izleyen ve onu bir taşla öldürmeyi düşünen Yusuf'un bu girişimi sonuç vermeyince, annesi ve istasyon amirine duyduğu öfkesi kendine yönelir ve daha önce arkadaşına orada çalışmamasını söylediği madende çalışmaya başlar.

Filmin finali, Yusuf'un şiirle kurduğu ilişkinin nasıl süreceğine dair bir belirsizlikle kurulur; ancak üçlemenin ilk, Yusuf'un hikayesinin ise son halkası olan *Yumurta*'da onu kırklı yaşlarında, çeşitli dergilerde şiirleri yayınlanmış, bir de şiiri kitabı olan bir sahaf olarak görürüz. Ne yaşadığı hayattan ne de şairliğinden memnunmuş gibi gözüken Yusuf, annesinin ölümünün ardından döndüğü 'ana evi'nde yeniden kendisini arar ve bulur. *Yumurta*'daki bu yeniden varoluş, Yusuf'un annesini ve memleketini terk etmesiyle neticelenen *Süt*'teki ana-oğul kopmasının, onu ve şiirini nasıl eksik belki de yarım kıldığının da göstergesidir.

2.2. Yeraltı Trajedisinin Filmlerdeki Yansıması

2.2.1. Yeraltı Sancıyor, Zebercet İstiyor

Yeraltı adamının “o zamanlar bile ruhumda bir yeraltı vardı” (Dostoyevski, 2011: 65) diyerek dile getirdiği bu halet-i ruhiyeyi, bu sahibini de yutan kara deliği edebiyatımızda görünür kılan Yusuf Atılgan’ın Zebercet’i; Gürbilek’in de vurguladığı üzere itilip kakılmışlığı, başkaldırı imkanlarından yoksunluğu, günüşiğinin yerine yeraltını, gerçeğin yerine bulutsu hayal dünyasını geçirmesi, hayat dediğimiz şöleden dışlanmışlığıyla Türkiye’nin ilk yeraltı adamıdır (2008:171-172). Zebercet’in Ömer Kavur tarafından yorumlanıp, sinemada yeniden inşa edildiği halinde de yeraltına itilmişlik, şöleden dışlanmışlık ve bunun doğurduğu hınçla örülmüş bir trajedi çıkar karşımıza.

Bir süredir otelde kalan ve sonrasında kızını öldürmekten aranan bir cinayet zanlısı olduğunu öğrendiğimiz yaşlı müşterinin söylediği üzere gece gündüz otelden çıkmayan Zebercet’in hayatı zordur. Tıpkı yeraltında yaşıyormuş gibi otelin karanlık ve kasvet verici ortamında, resepsiyon masasının ardında ya da izbe mutfakta zaman geçiren Zebercet, çarşıya çıktığında kasabanın yerlisi olmasına, orada doğup büyümesine rağmen diğer esnaf tarafından da tanınmaz. İnsanlarla gündelik ilişkisi otele gelen müşterilerle, gündelikçi kadınla kurduğu sapkın iletişimle, çarşıya çıktığında konuşmak durumunda kaldığı esnafla sınırlıdır. Aşık olduğunu düşündüğü ve gelmesini beklediği bir kadınla kavuşma hayalleri kurarken,

tıpkı Dostoyevski'nin yeraltı adamının yeryüzündekilerin seslerini dinlemesi gibi o da otele gelen çiftlerin seslerini dinler. Meyhaneye içmeye gittiğinde biri masasına oturmasın diye tetikte durmakta, masasına oturup sohbet etmek isteyen olursa da işim var diyerek kaçmaktadır. Meyhanede iki adamın hapishane üzerine yaptığı konuşma da bu nedenle dikkatini çeker. Adamlardan biri diğerine ‘insanca bir yakınlığa, sıcaklığa hasret kalınır orada’ dediğinde Zebercet hayatının tarif edildiğini düşünür gibidir. Yeraltı adamının şiarı olan “Ben yalnızım, onlarsa birlikte...” Zebercet’in hayatını ve ruh durumunu da yansıtmaktadır. Kavur seçtiği çekim ölçekleri, yoğun kullandığı genel çekimler ile nesnel bir anlatım yaratarak (Büker, 1996: 216) kahramanının tüm bu özelliklerini biçimsel düzeyde de üretip, seyirci ile Zebercet’i mesafelendirerek onu bir başkası, bir öteki, bir yeraltı adamı olarak belirginleştirir. Zebercet’i Dostoyevski’nin yeraltı adamıyla özdeşliği ise ‘başıboş istek’ duymaya başlamasıyla gerçekleşir.

Yeraltı adamının, “hiçbir sınıflandırmaya girmediği için unutilan, bütün dizge ve kuramları allak bullak eden, öbür çıkarların başında bulunması gereken, insanlara gerekli olan tek şeyin, sonunun neye varacağını, neye mal olacağı bilinmeyen başıboş istek” (Dostoyevski, 2011: 41) olduğunu belirtmesi gibi Zebercet de, sonunun neye varacağını bilmediği isteklere kapılıp, onları gerçekleştirerek yeraltı trajedisini yansıtır. İçinde ‘başıboş istekle’ sonuçlanan, insanlardan kopuk, yalıtılmış sürdürdüğü hayatının neden olduğu ve sancıya dönüşen bir hınç büyütür Zebercet. Zaman zaman gerçek, zaman zaman da hayali bir şekilde ortaya çıkan bu hıncın, hayali bir intikamla boşalan halini tezgahının önünde

durduğu için kendisini aşağılayan kestaneciyi hayalinde dövdüğünü görmesinde, gerçek halini ise gündelikçi kadını öldürmesinde görürüz. Bir sancı gibi gittikçe şiddetlenen ve yeraltı trajedisinin göstergesi olan hıncı, kendisine ve gündelikçi kadına yönelttiği öldürme isteğiyle sonlanır. Çünkü Zebercet, tıpkı Dostoyevski'nin yeraltı adamı gibi trajedisinin yansıması ve son noktası olan *sonunun neye varacağını, neye mal olacağı bilinmeyen başıboş isteğe* kapılmıştır.

Şeçil Büker Zebercet'in geldiği bu noktayı özgürlük olarak tanımlar ve şöyle yorumlar:

Zebercet yalnızlığının bilincine varır. Özgürlüğü hisseder. Bu özgürlük yaşamına anlam verir. Zebercet etkindir artık. Oteli kapatmayı, temizlikçi kadını öldürmeyi seçer. Yaptığı seçimler varlığına bir öz kazandırır. Ama eylemlerinden yalnızca kendisi sorumludur, bu sorumluluğu duyar Zebercet. Kendisini yargılar. Sorumluluğun ayırımına varışı bulantıyı ortaya çıkarır. Zebercet'in midesi bulanır, başı döner. Bulantı Zebercet'i var oluşa götürür. Zebercet artık var olduğunun bilincindedir. Kendisi için bir varlıktır o, otel kayıt defterine Zebercet Gezgin yazar (1996: 215).

Benzer bir yorumu, Dostoyevski'nin yeraltı adamı için Dostoyevski'nin düşüncelerini de referans alarak Hakan Savaş dile getir ve isteme hakkına sahip olmanın özgürlük olduğunu, günün birinde insan istekleri ve kaprislerinin, isteklerimizin neye, hangi yasalara bağlı olduğu; nasıl geliştiği ve değişik durumlarda ne gibi yönelimler gösterdiğinin yanıtı

bulunursa insanların isteklerinden vazgeçeceğini (2003: 91.) söyler. Çünkü, önemli ve insani olan istemenin kendisidir. İstemek, zaman zaman Zebercet'tekine benzer şekilde yıkıcı ve trajik olsa da bir varoluşsal edimdir, ki yaratmak kadar yok etmek de varlığın göstergesidir. Çünkü insan hedefe ulaşmaktan, kurmakta olduğu yapıyı bitirmekten içgüdüsel bir ürküntü duyduğundan, kurmak kadar bozup dağıtmayı da sever; Dostoyevski'nin de belirttiği üzere aradığını bulacağı için de ödü kopar insanın çünkü bulursa arayacak başka bir şeyi kalmayacağını hisseder (Savaş, 2003: 91-92).

Zebercet de beklediği, aradığı bir şeyi kalmadığını hissettiği noktada istemeyi yıkıcı bir eylemle, ölümlle sonuçlandırarak, içinde taşıdığı yeraltından yükselen 'arayacak bir şeyin kalmadı' sesine kulak verdiğini göstermiş olur. Kavur da Zebercet karakteri üzerinden, yeraltının temel bileşenlerinden olan başıboş isteğin, insanın hep kendi çıkarı doğrultusunda hareket etmeyeceğinin, kendisine ve çevresine dönük bir hıncı büyütebileceğini yansılamış olur.

2.2.2 Demirkubuz'un Varoşlardan Yansıttığı Trajedi

Asıl alanın çevresinde, sınırında olanı ifade eden, tüm iktidarı elinde bulunduran 'merkeze' sosyal açıdan 'öteki' olan her türlü olguyu konum, ekonomik, politik ya da fonksiyonel açıdan bünyesinde barındıran varoş sözcüğü (Perouse, 2008: 306), 90'lı yıllar Türkiye sinemasında Zeki Demirkubuz filmleriyle gerçekçi bir şekilde temsil edilen varoşlar sayesinde, yeniden tartışma alanına girdi. Varoşları ve orada yaşayanları anlattığı filmleriyle, aslında bir yeraltı anlatısı da sunan yönetmen, yeraltını, yeraltı adamlığını ve yeraltı trajedisini de sinemamızda görünür kıldı. *Masumiyet*, *Kader* ve *Üçüncü Sayfa*'da farklı şekillerde temellendiriliyor olsalar da varlık bulan bu temalar, Dostoyevskiye izler taşımaktadırlar.

Masumiyet'in on yıl hapisshanede kalmış Yusuf'u tıpkı yeraltı adamının yeraltında olmaktan duyduğu memnuniyeti dile getirişi gibi hapisshaneden çıkmak istemediğini bildiren bir dilekçe yazar cezaevi müdürüne. Müdür yasalar gereğince onu tahliye etmek zorunda olduklarını belirterek, dışarıdaki yaşama karşı bu kadar ön yargılı olmaması gerektiğini söyler. Ancak Demirkubuz içeriinin dışarıdan bir farkı olmadığını anlatmaya çalışır gibi Yusuf'u tekinsiz, her an suç işleyebileceği bir hayata salar. Dışarıdaki yaşamın da bir hapisshaneden farksız olduğunu belirtmek içinse pek çok planı pencere parmaklıklarının, tel örgülerin, parmaklıklılı kapılı camlarının ardından çekerek kapatılmışlığı, tutsaklığı yansıtır (Suner, 2006: 178-179). Böylece yeraltını yeryüzünde kuran Demirkubuz, *Masumiyet* ve *Kader*'de Orhan Pamuk'un yeraltı adamını tarif etmek üzere kullandığı

“çıkarcının ne olduğunu açıkça görse bile her zaman bunun gerektirdiği gibi davranmayan” (2011: 10) karakterler yaratır. Yeraltında / bir hapishanede yaşadıklarının farkında olan bu karakterler ne yeraltı adamı gibi yeraltında olmakla övünür ne de Dostoyevski’in diğer kahramanları (Golyatkin, Dolgorukiy, Smerdyakov, Krilov) gibi yalnızlıktan, dışlanmışlıktan doğan bir hınç duyarlar. Onlar yeraltı ve yeryüzü arasında bir ayırım olduğunun bile farkında olmadan yaşamlarını sürdürürler. Lukacs, bu farkında olmamayı içe dönüş olarak tanımlar. Toplumun dışına itilenin, kayıtsız kalınan ruh halinin bir diğer yansıması olan içe dönüşte, benlik dipsizleşir. Stavrogin’in anarşisi, içgüdülerindeki yönsüzlüğü çıkarır ortaya ve karakter bir amaca, fikre ya da bir duyguya fazlasıyla kaptırır kendini; çevresindeki tüm insanlar yok olur, her şey silikleşir (Lukacs, 2001: 216).

Üçüncü Sayfa’da *Kader* ve *Masumiyet*’tekinin aksine yeraltı trajedisi sosyo-kültürel ve ekonomik belirleyenlerin daha çok ön plana çıktığı bir çerçeveden sunulur. Bir cinayet üzerine kurulan filmin kahramanları Meryem ve İsa, bir apartmanın bodrum katında karşılıklı dairelerde oturmaktadırlar ve film ilerledikçe izlediğimiz bir cinayet ya da İsa ve Meryem’in aşk hikayesi değil, ‘üst kattakiler’ ve ‘alt kattakiler’in hikayesi olduğu ortaya çıkar (Özhan, 2011: 55). Yeraltı nasıl ki ortaçağda şatoların mahzenleri ve zindanlarıyla özdeşleştiriliyorsa, modern dönemde de apartmanların genellikle kapıcıların oturdukları bodrum katları ve depoları ile özdeşleştirilir. Bu nedenle bodrum katındaki daireler ve içinde yaşayan insanlar, yeraltını ve yeraltı insanlarını sembolize ederler. Z. Tül Akbal Süalp, filmde mekanın toplumsal olarak gözden çıkarılmışları

vurgulayan, yoksullaşmanın tarihinin okunabileceği bir şekilde kullanıldığını belirtir (2004: 153). Demirkubuz son derece bakımsız, dökük, karanlık kapıcı dairelerine yerleştirdiği karakterlerini Dostoyevski'nin yeraltı trajedisini anlatmak için sık sık başvurduğu “böcekleşme”, “iğrenç bir paspas”, bir “ayakkabı tabanı” olma durumuna sokar.

İsa bir figüran olarak üç kuruş paraya çalışmakta, patronu tarafından aşağılanmakta ve paralarını çaldığını iddia eden adamlar tarafından dövülmektedir. İsa, *Suç ve Ceza*'nın kahramanı Raskolnikov gibidir; evi Raskolnikov'un “hücre gibi odası” ile büyük bir benzerlik içindedir ve eşyaları da hemen hemen romanda tarif edildiği gibi “eski mi eski üç sandalye, bir masa, yatak olarak kullanılan, uzunlamasına duvarın neredeyse tümünü, odanın genişliğinin de yarısını kapsayan, bir zamanlar basma kaplı, ama şimdi didik didik, hantal bir divan” dan oluşmakta; tıpkı Raskolnikov gibi aynı binada oturduğu ve borçlu olduğu ev sahibiyle başı beladadır (Özhan, 2011: 60). Meryem ise kocasının ve ev sahibinin fiziksel şiddetine ve tecavüzüne maruz kalmaktadır. Her iki karakter de sosyo-ekonomik şartları nedeniyle yeraltına itilmiş, Dostoyevski'nin hemen her romanında karşımıza çıkan alçaltılan ötekiye dönüştürülmüşlerdir. Alçaltılan ötekinin yeraltından yeryüzüne çıkma savaşı tıpkı Dostoyevski'de olduğu gibi kan dökerek sağlanır. İsa'nın ev sahibini öldürmesi, Meryem'in ev sahibinin oğluya evlenerek yeni ve ‘zengin’ bir hayata başlamasının, bir başka deyişle yeryüzüne çıkmasının yolunu açar. İsa'nın bu süreçte Meryem tarafından kandırılması ve bunu

hazmedememesinden doğan hıncı kendine yönelterek intihar etmesi de yeraltı trajedisinin özelliklerinden biridir.

2.2.3. *Rıza'nın Yeraltısı*

Tayfun Pirselimoglu'nun bir kamyoncunun kamyonunu yaptırmak için para bulmaya çalışmasını ve bu çabanın cinayetle sonuçlanmasını anlattığı filmi *Rıza*'da da yeraltı ve yeraltı trajedisi çıkar karşımıza. Yönetmenin kadrajında kamyoncu durakları, kamyonların yatak olarak kullanılan kasaları ve içleri, toplumun görmek istemediği ve dışladığı ötekilerinin (yeraltı adamlarının) barındığı izbe oteller, gecekondu semtleri vardır. Tüm bu mekanları tıpkı Demirkubuz gibi tellerin ve parmaklıkların ardından çeken yönetmen, mekanları daha tekinsiz ve kasvetli hale getirir. Bu çekimler filmde sosyo-ekonomik şartları nedeniyle büyük topluluğa, şölen sofrasına davet edilmeyen ve alçaltılan ötekiye, bir böceğe dönüştürülen insanların sıkıştırılmışlıklarını daha da belirginleştirir.

Filmde yeraltı trajedisini yaratan şey, şoför Rıza'nın para bulmak için bir Afganlı mülteciyi öldürmesi ve sonrasında vicdan azabı çekmesidir. Kendisine bir böcek muamelesi yapan toplum gibi o da kendinden güçsüz olan birini bir böcek gibi ezmiş, tıpkı Raskolnikov gibi kendini kendi gözünde alçalmıştır. Filmde cinayetin nedeni hiçbir şüpheye yer bırakılmadan yoksulluk olarak çizilir. Rıza mülteciyi öldürmeden önce pek çok kişiden para isteyip, bir soygun girişiminde de bulunur ama parayı ele geçiremez. Dostoyevski *Suç ve Ceza*'da Raskolnikov'un cinayetini birkaç nedeni bir araya getirerek kurar. Raskolnikov'un tefeci kadını öldürmeyi düşünmesine neden olan şey annesi ve kardeşine para götüremiyor, kendisini de tıkkıldığı 'fare deliği' benzeri odasından (yeraltından)

kurtaramıyor olmasıdır. Cinayeti bu birincil neden üzerine kuran Dostoyevski, cinayetin sonrasında kahramanını vicdan azabıyla sarmaladığı bir iç hesaplaşmaya sürükler. Bu hesaplaşma anında, Raskolnikov'u en çok öfkelenen ve hınçla dolduran zeki bir tıp öğrencisi ve iyi bir insan olmasına karşın parasızlığı nedeniyle bir böcek muamelesi gördüğünü, dışlandığını, ötekileştiğini hissediyor olmasıdır. Raskolnikov bu nedenle sık sık 'kendini onların seni alçaltamayacağı kadar alçaltmalısın' derken, yoksulluğu bir suç olarak gören Marmeledov da yoksulluğun yarattığı hınçla 'ben alttıysam ve dışlanmışsam, ilk önce kendi kendimi aşağılamaya hazırım demektir' der. Lukacs, kapitalist yaşamın ezdiği modern şehrin sıradan insanının bir yansıması olarak değerlendirdiği bu karakterlerin dışlanmışlığının ve yalnızlığının düzen diye dayatılan sistemle bir kavgaya, bir başkaldırıya neden olduğunu belirtir (Lukacs, 2001: 219).

Bu dışlanmanın, yalnız bırakılmanın ruh halini böcekleşme olarak tanımlayan Dostoyevski'yi referans alır bir şekilde, kahramanı Rıza'ya cinayeti işlettikten sonra bir böceği ezdirir ve bunu gören başka bir karaktere de 'gücü, gücü yetene değil mi?' dedirtir Pirselimoglu. Böylece kendisini böcekletiren düzen tarafından, bir başkasını böcek gibi öldürmeye itildiğini düşünen Raskolnikov'un trajedisini Rıza'nın da trajedisi kılar.

2.3. Görülme(me) ve Gurur Yarası'nın Filmlerdeki Karşılığı

2.3.1. Aynalarda Kendini Arayan Zebercet

Bulantı'nın (1938) kahramanı Roquentin yüzünün anlamsız olmasını hiç dostunun olmamasına, yalnızlığına bağlayarak “Yalnız bir insan olduğumdan mı böyle acaba? Toplum içinde yaşayan insanlar, kendilerini aynalarda dostlarına göründükleri gibi görmeye alışmışlardır. Benimse dostum yok” (Sartre, 1983: 23) diye düşünür. Varoluşun ötekinin bakışıyla mümkün olduğunu öne süren Sartre'ın Roquentin'i gibi Zebercet de kendisine ayna olacak kimsesi olmadığı için sık sık aynalara bakar; ancak aynaların Zebercet'in varoluşu için yeterli olmadığını filmde *leitmotive* olarak da tekrarlayan bıyık motifi bize iletir. Her sabah yüzünü yıkadıktan sonra uzun uzun aynaya bakan Zebercet, traş olmaya gittiğinde, berbere bıyıklarını da kesmesini söyler. Berber “çok şakacısınız” diyerek güler çünkü Zebercet'in bıyıkları yoktur. Sonrasında otel müşterilerinden biri Zebercet'e “bıyıklarınızı kesmeniz sizi gençleştirmiş” der ve Zebercet heyecanla sorar: “Sabah varlar mıydı?” Sabah aynaya baktığı halde bıyıkları olup olmadığını fark edememiş olan Zebercet, bunu ancak bir başkasının, Sartre'ın sözünü ettiği ötekinin yardımıyla bilmeye çalışır.

Filmde görmeye, görülmemeye ve bundan doğan gurur yarasına dair iyi işlenmiş bir alt metin vardır. Doğup büyüdüğü semtte onu tanıyan hemen hiç kimse yoktur; bir otel işletmesine rağmen esnaf onu tanımyordur. Tıraş olmaya gittiği berber bile “buralı mısınız?” diye sorar.

Zebercet sadece tanınmayan biri değildir, o aynı zamanda görülmeindir de. Esnaf onu otelin dışına çok çıkmadığı için tanımıyordur belki ama onunla karşılaşanlar, onu görenler de hatırlamıyordur. Onu tezgahının önünde dikiliyor diye azarlayan kestaneci, akşam olduğunda onu hatırlamaz; mezarlıkta karşılaştığı, otele müşteri olarak gelen fahişe kadın da onu tanımaz. Zebercet bu insanlara “beni hatırlamadınız mı diye sorar?” Bu aslında, “beni neden görmüyorsunuz?” demektir.

Görülmemenin açtığı gurur yarası, cinayet işlemesine neden olacak bir öfkeye dönüşür Zebercet’te; sapkın bir ilişki halinde olduğu gündelikçi kadını bu nedenle öldürür. Kimi geceler birlikte olduğu gündelikçi kadını öldürdüğü gece ona ‘bana bak, bak bana...’ der. Kadın gündelik yaşamında sık sık uyuduğu gibi, Zebercet ile birlikte olduğu geceler de gözlerini açmamakta, ona bakmayıp uyumasını sürdürmektedir. Kimsenin onu görmüyor olmasının açtığı gurur yarasından doğan öfke, gündelikçi kadınla birlikte olduğu akşam ‘bak bana...’ yani ‘gör beni’ isteğiyle patlamış, kadını öldürmesine neden olmuştur.

Cinayet işlemesine neden olan görülmemenin açtığı gurur yarası, intiharının da nedeni olur. Gecikmeli Ankara treni ile gelen ‘sevgilisi’ söylediğinin aksine bir daha gelmeyince, günlerce onu bekleyen Zebercet intihar etmeye karar verir. Kadının kaldığı bir numaralı odayı, kendini asmak için düzenlerken, intiharını hazırlarken bile sık sık odada bulunan aynaya bakan Zebercet, ölmeden önce en azından kendi bakışıyla, kendi bakışında var olmaya çalışıyordur.

2.3.2. Görülmeden Görme İsteği

Sartre, insanın bakışın nesnesi değil, öznesi yani görülen değil gören olmak istediğini belirtirken (Sartre, 1966: 312-313) insanın bakışın yani görülmenin tanımlayıcı, sınıflandırıcı, yargılayıcı ve tahakküm kurucu doğasından kaçmak istediğini vurgulamaya çalışır. Görenin bakışından yansıyacak yetersizlik duygusu, alay, aşağılama, kızgınlık, öfke bakışın nesnesi olmaktan kaçınmak için yeterlidir. Böylesi bakışların açacağı gurur yarası da bakışın nesnesi olmayı ayrıca zorlaştırır. Bu nedenle en rahat ve güvenli konum özne olmaktır. Asuman Suner, *Masumiyet ve Üçüncü Sayfa*'nın özne inşasını tartışırken, *negatif olarak kurulmuş özne* kavramına değinir ve her iki filmin karakterlerinin bu kavramla açıklanabileceğini öne sürer. Suner, negatif olarak kurulmuş özneyi seçim yapan, karar alan, harekete geçen etkin öznenin aksine edilgin, olaylar tarafından yönlendirilen özne (Suner, 2006: 187) olarak tanımlar. Suner'in anlatı boyunca diğer karakterler ve olaylar tarafından yönlendirilen *Masumiyet*'in Yusuf'u ile *Üçüncü Sayfa*'nın İsa'sını dahil ettiği bu özne kurulumu, Sartre'ın bakışın nesnesi değil öznesi olmak isteyen öznesiyle birleştirildiğinde, Demirkubuz filmlerindeki televizyon/film izleme pratiği bakış üzerinden yeni bir anlam kazanır.

Hayatlarının her aşamasında ötekinin bakışının iletmediği tüm olumsuz duygular nedeniyle yara almış, gururları incinmiş karakterlerin bakılan değil bakan oldukları ve kendilerini güvende, rahat hissettikleri tek konum televizyonun karşısındaki konumlarıdır. Demirkubuz, karakterlerin ya bir

otel lobisinde ya bir kahvede hep birlikte film izledikleri sahneleri, anlatıda karakterlerin dış dünyadan soyutlandıkları, zorlu yaşamlarını bir süreliğine de olsa unuttukları huzur anları olarak var eder. İzledikleri her ne olursa olsun her şeyden önce bakışın öznesi olmanın güvenliği ve rahatlığı içindedirler. Olaf Möller de benzer bir sonuca farklı bir saptamayla ulaşarak, yönetmenin ilk filmi olan *C Blok*'daki televizyon izleme sahnelerini “olmanın” acısını dindiren ve karakterlerin rahatladıkları anlar olarak yorumlar. Möller, filmdeki karakterlerin televizyon izleyerek hizmetçi olmanın, koca olmanın acısından biraz olsun sıyrıldıklarını, televizyonun bu acıyı bir parça da olsa dindirdiğini belirtir (Möller, 2006: 28).

Demirkubuz'un karakterlerine televizyon karşısındayken yani bakışın öznesi konumundayken yaşattığı güvenlik ve huzur duygusunu *Rıza*'da Pirselimoglu da yansıtmıştır. Yeşilçam filmlerini ya da Tv'nin gündelik akışını izleyen insanların pek çok sahnede karşımıza çıktığı filmde, otel müşterilerinden biri olan ve hiç konuşmadan sadece televizyona bakan yaşlı amca anlatıya sık sık dahil edilir. Filmin baş karakteri Rıza bu amcaya bakarak “film izlerken insan unuttur her şeyi” der.

Benzer bir diyaloga *Budala*'nın Prens Mışkin'inde de rastlarız. Sık sık uzun yürüyüşlere çıkan Mışkin, bu yürüyüşlerin kendisine iyi gelmesinin nedenini doğaya, insanlara onlar kendisini fark etmeden bakabiliyor olması olarak açıklar

2.4. Baba'nın Gölgesi

2.4.1. Üçüncü Sayfa'nın Çok, Kader'in Az Babası

Jacques Lacan'a göre baba bir çocuğun ben'inde ya çok fazladır ya da çok az. Baba bu uçlardaki salınımı nedeniyle hep rahatsızlık verici bir noktada durmakta, hep bir aşırılık olarak var olmaktadır. Bu nedenle en iyi baba ölü babadır (Zizek, 1996: 69). Dostoyevski de eserlerinde tıpkı Lacan'ın bu tanımlamasında olduğu gibi baba figürünü ya baskın koyu bir gölge olarak ya da varlığı şüpheli, varsa da silik bir gölge olarak belirtir; baba bu her iki haliyle de rahatsızlık uyandırıcıdır.

Freud'un dünya edebiyatının tema olarak baba katlini işleyen örneklerinden yola çıkarak yaptığı ve ardında oidipus kompleksini bulduğu saptamasına göre, baba katlinin temel nedenlerinden biri oğul ile baba arasına giren bir kadındır. Freud'un oidipus kuramını anlatmak için sık sık başvurduğu *Karamazov Kardeşler*, aynı kadını seven baba-oğul ve bu nedenle oğulun babasını öldürmesini anlatır.

Zeki Demirkubuz da *Üçüncü Sayfa*'da babasının ilişkisinin olduğu bir kadına aşık olan ve kadınla işbirliği yaparak babasını öldürmeyi planlayan bir oğulu anlatır. Demirkubuz tıpkı Karamazov gibi son derece itici bir baba figürü ortaya koyar. Zalim, aç gözlü, çirkin ve cinsel zevkleri için etrafındaki tüm kadınları kullanan baba

Karamazov, nasıl ki oğulları için Lacan'ın sözünü ettiği 'fazla baba'ysa Demirkubuz'un babası da öyledir.

Kapıcının karısı Meryem'i cinsel açıdan sömüren, kiracısı İsa'nın kapısına dayanarak küfür ve tehditle kirayı isteyen, öldüğünde apartman sakinlerinin hiçbirinin üzülmeyeceği bir baba yaratır Demirkubuz. Babasıyla dargın olduğunu, görüşmediğini babasının ölümünden sonra öğrendiğimiz oğul ise babasının işyerinde gördüğü Meryem'e aşık olarak babasını öldürme planı yapar.

Demirkubuz baba-oğul arasındaki çatışmanın temeline, tıpkı Dostoyevski gibi baba engeline takılan bir arzu nesnesi koyarak Freud'un Karamazov kardeşlerden yola çıkarak yaptığı şu tespiti filmine taşımış olur: Kimi çocuklar, arzu doyumundaki en küçük bir gecikme ya da kısıtlanmaya öfke, kızgınlık, huzursuzluk ve sabırsızlıkla karşılık verir; maruz kaldığı hoşnutsuzluğu dizginlemek zorunda kalan bir çocuğun yadsıma ve yansıtma gibi savunma düzeneklerine ya da öfke, gazap ve diğer duygu patlamaları gibi ilkel boşaltım yollarına başvurur (Freud, 2007: 110-11).

Üçüncü Sayfa'da Dostoyevski'nin bu çok fazla babasını karakterize eden Demirkubuz, *Kader*'de ise *Budala*'nın çok az babasını karakterize eder. *Budala*'nın kahramanı Mışkin, annesini hamile bıraktıktan sonra ortadan kaybolan, yaşayıp yaşamadığı konusunda insanların fikir sahibi olmadığı ve tam da bu ikilem nedeniyle bir hayalete dönen babasından ötürü üzüntü ve rahatsızlık duyar. *Kader*'de de benzer bir baba figürüyle karşılaşırız. Uğur'un

felçli, yatağa bağlı olan, bakıma muhtaç babası ve babasının bu durumu nedeniyle ailenin yaşadıkları Uğur için üzüntü nedenidir. Babanın aileye bakamaz hale geldiği bu durumu nedeniyle başka erkeklerle birlikte olan annesi de Uğur için bir rahatsızlık nedenine dönüşür.

2.4.2. Yusuf'un Baba Yadigarı Sarası

Dostoyevski'nin, Stefan Zweig'in ölümün aktif bir sembolü olarak, vücudunun orta yerinde çakılmış 'acı bir kazık' diye tanımladığı sarası (2004: 115), çocukluğunda kısa süreli ve uzun aralıklarla gelen krizlerle kendini göstermiş, babasının ölümüyle şiddetlenip, sıklaşmıştır. Dostoyevski'yi romanlarındaki baba katli teması üzerinden incelemeye tabi tutan Freud, yazarın sarasının ruhsal kökenleri üzerinde durarak, hastalığın nedenini yazarın babası ile olan gergin ilişkisine dayandırır. Freud, genellikle bedensel bir kökene dayanan sara nöbetlerinin, ilk kez ortaya çıkışının ruhsal bir etken (korku) nedeniyle olabileceğini, ruhsal emosyonlara (duygulara) tepki kılığında kendilerini açığa vurabileceklerini belirtir. Sara'nın ruhsal kökenli olanının altındaki pek çok nedenden biri de, yaşayan ama ölmesi istenen biriyle özdeşleşmektir. Ölüm nöbetleri bu tür özdeşleşmede bir öz cezalandırma (kendi kendini cezalandırma) yerini tutar; insan bir başkasının ölmesini istemiş, derken bu kimsenin yerini alarak kendisi ölmüştür. Psikanaliz açısından ölümü istenen bu kişi oğlan çocuğu için genellikle baba, isterik sara nöbeti ise nefret ettiği babasının ölümünü istediği için oğlanın kendi üzerinde uyguladığı cezadır (Freud, 2007: 226-229). Dostoyevski de ilgisiz, acımasız ve gaddar bulunduğu ve köylüleri tarafından öldürülen babasını sık sık öldürmeyi düşünmüş, ölmesini istemiştir. Freud, babasının ölümünün ardından sara nöbetleri artan yazarın hastalığının bu seyrini, babasının

ölümünü istediği için duyduğu suçluluk duygusu ve vicdan azabıyla açıklamıştır.

Hastalığını kutsal addeden ve kriz anının kendisini başka hiçbir zaman olmadığı kadar farkındalık sahibi ve duyarlı kıldığını ve nöbet anının kutsal bir an olduğunu söyleyen Dostoyevski, yarattığı saralı, naif kahramanı Prens Mışkin üzerinden saralı olmayı tüm yönleriyle yansıtmaya çalışmıştır. Sarayı tıpkı Dostoyevski gibi algılayan ve Yusuf karakteri üzerinden öyle yansıtan Semih Kaplanoğlu da, saranın Yusuf karakterinin duyarlılığına ve biricikliğine dair bir işaret gibi algılanması gerektiğini, Yusuf'un sara krizlerinden sonra bir dönüşüm yaşadığını dile getirir (Er ve Civan, 2010: 80).

Baba yokluğunun üzüntüsünü ve rahatsızlığını çocukluğundan beri bir sızı olarak kalbinde taşıyan, kırılganlığı ve hastalığı bu yoklukla da ilişkili olan Prens Mışkin, tıpkı *Süt*'ün kahramanı Yusuf gibi babadan kopuşu tam olarak ve sağlıklı bir şekilde yaşayamamıştır. Bu nedenle, her iki karakter arasında duyarlılıkları, içe dönüklükleri ve kırılganlıkları açısından görülebilen benzerlik, babanın kaybı ve bunun bir hastalıkla, sarayla bağlantılanması açısından da kurulabilir. Bu bağlamda, Freud'un, saranın bilinçaltıyla olan ilgisini ortaya koyduğu tezi, *Budala*'nın Mışkin'i için olduğu kadar, Yusuf için de bir çözümleme hattı sunar.

Süt'te annesini kaybetme korkusuna kapıldığında bir sara nöbeti geçiren Yusuf'un, sarayla ilk tanışması ise *Bal* filminde olur.

Babasının geçirdiği bir sara nöbetine tanık olan küçük Yusuf, sakince babasının ağzına su dökmeye çalışarak nöbetin geçmesini bekler. Babasına tutkuyla bağlı olduğu bu çağında, babasına karşı duyduğu sevgi nedeniyle onun tarafından iğdiş edileceği korkusunun bilinçaltında doğurduğu öldürme isteği, Yusuf'un sarasına zemin yaratır. Freud, bir çocuğun babasını öldürme içgüdüsünün altında yatan kastrasyon korkusunun, her zaman anneye duyulan sevgiden kaynaklanmadığını, bazen de babaya duyulan sevgiyle ortaya çıktığını belirtir. Tıpkı annesine duyduğu arzu gibi babasına duyduğu arzunun da engelleyicisinin babası olacağı bilgisi, bilinçaltında babaya karşı bir öfke, belki de öldürme isteği uyandıracaktır (Freud, 2007: 226-229). Babasına duyduğu sevgi nedeniyle iğdiş edileceğini düşündüğü için öldürme isteğini bilinçaltının derinliklerine gömen Yusuf'un, *Süt*'te ortaya çıkan sarası kendini cezalandırdığının göstergesi olarak okunabilir. Öldürmek istediği kişinin (yani babasının) Freudyen dilde 'ölüm nöbetleri'ni devralan Yusuf, tıpkı Prens Mışkin gibi sarasını babasına borçlu olabilir.

Yusuf'un kaynağını babasına duyduğu sevgiden alan sarası, *Süt*'te annesi ve yeni babası olmaya aday istasyon amirinin ilişkisiyle yeniden kendini gösterir. Annesini yabancı bir erkeğin (istasyon amirinin) arabasına binerken gören ve onları motosikletiyle takip eden Yusuf, bu takip sırasında nöbet geçirerek bayılır. Filmde nöbetin bu karşılaşma anında, yani annesini bir başka erkekle gördüğü anda ortaya çıkmasının nedeni yine kastrasyon korkusu ve onun doğurduğu

öldürme isteğiyle gelen öz cezalandırma olarak okunabilir. Babasının ölümünün sonrasında, ona duyduğu arzuyu annesiyle ikame eden Yusuf'un, bu arzuyu ketleyip iğdiş edecek 'yeni bir baba'ya duyduğu öldürme isteğinin cezası olarak gelen sara nöbeti, babadan kopuşun sancısı olmasının yanı sıra anneden kopuşun da sancısı haline gelir. Saranın *Budala*'da çoğunlukla dönüşüm anlarında kendini göstermesi gibi, Kaplanoğlu da *Süt*'te nöbet sonrasında karakteri farklı bir algılama boyutuna taşıyan, onu değiştiren bir dönüşüm anı olduğunu belirtir (Er ve Civan, 2010: 80-81). *Bal*'da babanın kaybının sonunda ortaya çıkan nöbet, *Süt*'te annenin ve ona yönlendirilen baba arzusunun kaybıyla ortaya çıkarak, Yusuf'un ebeveynlerinden nihai kopuşunun dönüm noktası olur.

2.5. Filmlerin Karnavalesk Dünyası

Karnavalesk bir dünyanın, yasalar, yasaklar ve kısıtlamaların bir süreliğine de olsa askıya alınması olduğu fikrini referans alarak, *Anayurt Oteli*, *Masumiyet*, *Üçüncü Sayfa*, *Kader* ve *Rıza*'nın böyle bir dünyayı sunduğu iddia edilebilir. Başta aile yadigarı oteli kapatarak soylu ailesinin yasalarını çiğneyen, sonra birini öldürüp devletin ve tanrının yasalarını çiğneyen, sevdiğini düşündüğü kadını sevmekten vazgeçerek kendi yasasını çiğneyen Zebercet'i ile film, karnavalın var olan düzende bir gedik açma özelliğiyle uyum içindedir. Benzer şekilde Demirkubuz filmleri de hayatın var olan akışını güçlü bir şekilde tersine çevirerek, durdurarak hatta dondurarak, Pirselimolu da *Rıza* da kahramanına cinayet işletip hem tanrının hem de sistemin yasalarını ihlal ederek düzende gedik açarlar.

Açılan bu yarıktan ise *menippeaların* tüm özellikleri yansıtılır. İnsanın alışılmadık, anormal, ahlaki ve psişik hallerinin temsili, her türlü delilik, çılgınlık (kaçıklık teması), bölünmüş kişilik *Anayurt Oteli* ve Demirkubuz'un filmlerinde karşımıza çıkar. Ömer Kavur, Zebercet'in şizofrenik dünyasının çalkantılarını, geçmişinin ve çevresinin baskıları ile sinmiş, sindirilmiş, iç dünyasını ayrıntılarıyla yansıtmıştır (Evren, 1990: 120). Bu şizoid kişiliğin bir yansıması ve menippea özelliklerinden olan gündüz düşlerini de karakterini kurarken gözden kaçırmayan Kavur, tıpkı

Dostoyevski'nin Raskolnikov'un suçlu psikolojisini yansıtmak üzere yaptığı gibi kişilik bölünmesini yansıtmak için düşlerden yararlanır.

Demirkubuz da bazen acımasız, bazen kendini cezalandıran, saplantılı, neredeyse otistik olduğu söylenebilecek şekilde davranan karakterler (Berry, 2006: 24) yaratarak menippeanın bu özelliğini sıkça kullanır. Uğur, Bekir ve Yusuf mazoşist, saplantılı ve acımasız olarak adlandırabileceğimiz, delilik sınırına dayanmış tutkuları ve bunun sonucunda gelen kendine zarar verme (Bekir'in intiharı) gibi özellikleri barındıran karakterler olarak *menippea*'dan bağımsız değildir. *Üçüncü Sayfa*'nın kendini öldüren İsa'sı ile yaşadığı yeraltından çıkmak ve sevdiğini söylediği erkekle bir yaşam kurmak için her türlü çılgınlığı göze alan Meryem'i de karnavalesk yapıya uygun şekilde kurulmuş karakterlerdir.

Karnavalesk dünyanın en önemli özelliklerinden biri olan keskin tezatlarla ve zıt kavramlardan oluşan erdemli orospular, hem köle hem efendi olma, ahlaksal olarak çöküntü içinde ve arınma halinde olma, beklenmedik ve ani karşılaşmalar, tesadüfen temas etmeler de bu filmlerde karşımıza çıkar. Zebercet, gecikmeli Ankara treni ile gelen kadına birden bire bağlanır; soylu bir aileden geliyor olmasına karşın sınıfının ahlaksal özelliklerini yansıtmaz; kendisini otelinde bir efendi olarak görürken sokağa çıktığında korkak bir çocuğa (köleye) dönüşür. Demirkubuz da *Masumiyet ve Kader*'de 'erdemli bir orospu' yaratmıştır. Uğur sevdiği adam için başka

erkeklerle birlikte olmayı göze almıştır ancak Demirkubuz kadının aşkı konusunda seyirciyi o denli ikna eder ki, Uğur seyirci için hiçbir şekilde bir fahişeye dönüşmez. Uğur etrafındaki diğer erkeklere (Bekir ve Yusuf) kölesi gibi davranan bir efendidir ama aynı zamanda Zagor'un da kölesidir. Demirkubuz bir karakterin hem efendi hem de köle olma durumunu Uğur üzerinden etkili bir şekilde görünür kılar. *Masumiyet* ve *Kader*'in tüm karakterleri kendilerini sürükleyen tutkuları nedeniyle ahlaki çöküntü içine girmişlerse de tutkularına bu denli sahip çıkıyor olmaları onları seyircinin gözünde 'masum' kılar. Demirkubuz, ahlaki çöküntü içinde sergilediği karakterlerini aynı zamanda arındırmış da olur.

Pirselimoğlu da *Rıza*'da benzer bir arınmayı görünür kılar. Film üzerine inşa ettiği düşünce zaten bu ahlaksal çöküntü ve arınma üzerinedir. Şoför Rıza para için öldürdüğü Afganlı mültecinin gelinine yardım etmek için elinden geleni yapar. İşlediği cinayetin vicdan yükü nedeniyle uyuyamaz, yemek yiyemez, sevdiği kadın ona ilgi göstermeye başladığı halde buna sevinemez. Film *Rıza*'nın vicdani hesaplaşmasının üzerine kuran Pirselimoğlu, arınma sürecini gözler önüne serer.

Menippeanın bir başka örneği olan bir sözün, olayın ya da imgenin tekrarı da bu filmlerde görünür kılınmıştır. *Anayurt Otel*'inde Zebercet'in bıyıklı mı bıyıksız mı olduğu ve gecikmeli Ankara Treni ile gelen kadının gelip gelmeyeceği filmde sürekli olarak tekrar eden öğelerdir. Benzer şekilde Demirkubuz filmlerinde

de tekrar eden ögelere rastlarız: Bu filmlerde kapının kilidinin dili, sınırlı bir seğirme ya da bir hayvanın sessiz inatçılığı gibi tutmaz; kapı, kötü bir alışkanlık, mekanın suçluluğu, durumun can sıkıcılığını kışkırtır gibi, er ya da geç açılır (Jameson, 2006: 17).

Menippea'nın dolayısıyla karnavalesk yapının bir başka göstergesi olan dilin bütün katmanlarına inme, özellikle de küfür ve alaya dayalı olanı uygunsuz sözlerle söyleme ve köprü altları, virane yapılar, köhne pansiyon ve oteller, merdiven araları, karanlık, izbe mekanları kullanma özeliği de bu filmlerde karşımıza çıkar. *Anayurt Oteli*, bakımsız bir eski konaktır. Konağın Zebercet'in kahvaltısını yaptığı mutfağından resepsiyonuna, gündelikçi kadının odasına kadar seyirci ile paylaşılan tüm odaları karanlık ve soğuktur. Terk edilmiş bir eski zaman yapıtı gibi duran bu ev *menippea*'nın mekan kullanımı ile de örtüşmektedir. Filmde Zebercet'in İstanbul Türkçesiyle konuşmasının yanı sıra, gündelikçi kadın ve pek çok müşteri yerel ağız ile konuşur. Bu da dilin katmanlarına inildiğini gösterir.

Demirkubuz da dilin katmanlarına inen, küfürlü, argolu ve alaycı bir konuşma tarzı uygun görür karakterlerine. 'Orospu', 'piç' 'pezevenk' gibi küfürler karakterlerin konuşmalarında sıradan sözcükler olarak yerlerini alırlar. Demirkubuz filmlerinde sessizlik de bir dil olarak karşımıza çıkar.

2.6. Filmlerin Çok Sesliliği, Çok Bilinçliliği

Asuman Suner, monologun Demirkubuz filmlerinde anlatının temel öğelerinden biri olduğunu öner sürer. Yönetmenin hemen tüm filmlerinde olay akışının bir noktada genellikle uzun bir monolog sahnesinin araya girmesiyle kesintiye uğradığını; monolog sahnelerinin genellikle iki karakter arasındaki karşılıklı konuşmanın bir parçası olarak çerçeveslendiğini belirtir. Konuşmanın bir noktasında karakterlerden biri kendi hayatına, hayatındaki olayları yorumlama biçimine ilişkin tek taraflı uzun bir konuşma yaptığı bu monolog sahneleri olay akışını kesintiye uğratarak, anlatıda geçici bir duraklama yaratır. Kullanılan mizansenle, anlatıda yaratılan bu geçici durağanlık etkisi daha da güçlendirilerek, bu sahneler anlatı içinde her şeyin geçici olarak donduğu bir paranteze dönüşür; bu monologlar geçmişe dair olayları aktarmanın araçsal bir mekanizması olmaktan ziyade, ana karakterin geçmişin muhakemesini yaptığı bugüne dair bir performans olarak öne çıkarlar. Bu anlamda, monolog sahneleriyle ortaya çıkan, karakterin söz alarak öne çıktığı, olayların önüne geçtiği bir tür özbilinç tasviridir (2006: 192). Suner'in detaylı bir şekilde açıkladığı bu özellik Bahtin'in Dostoyevski romanlarında olduğunu iddia ettiği karakterin dünyaya ve kendisine yönelik bakışının ürünü olan, bilincinin ve özbilincinin aynı anda işlediğinin kanıtı olan çok bilinçliliğidir. Bir karakterin kendisini çevreleyen gerçekliği ve

kendi benliğini değerlendirip yorumlamasını olanaklı kılan bir konum olarak çok bilinçlilikte önemli olan kahramanın imgesinin dışarıdan nasıl görüldüğü, gündelik çevresinin özellikleri değil kendi konumunu ve durumunu nasıl değerlendirdiğidir.

Masumiyet'te Bekir'in, Uğur'un, nc *Sayfa*'da Meryem'in monologları bu çok bilinçliliğin yansıması olarak düşünülebilir. Karakterler bu monologlarda bir geçmiş anlatısı gerekleştiriyormuş gibi gözükseler de ortaya koydukları şimdileridir; zira şimdilerinin geçmişlerinden bir farkı yoktur. Geçmişteki ruh halleri ve bilinçleri de şimdilerinin bir yansımasıdır ve bu karakterler bir geniş zamana mahkum edilmiş gibi gözükmektedirler.

Benzer bir yapı *Anayurt Oteli*'nde de karşımıza çıkar. Film Zebercet'in kendisini anlattığı bir pasajla açılır. Filmin ilerleyen sahnelerinde de Zebercet seyirci ile monolog halinde, geçmişine aslında şimdisine dair bilgiler vermektedir. Bu monolog Zebercet'in ruh halini, bilincinin ve öz bilincinin bir yansıması olarak kendinin farkında oluşunun altını çizmektedir.

Çok bilinçliliğin bir başka katmanı olan bölünmüş bilinç ise *nc Sayfa*'da karşımıza çıkar. Meryem'in İsa'ya hayatını, acılarını, maruz kaldığı işkence, istismar ve baskıları anlattığı uzun monoloğun geçtiği sahnede, Meryem'in sesi ile görüntüsünün eşliği bozular. Karakterin sesi duyulduğunda ağzının kıpırdamadığı, sustuğunda ise konuştuğunu gördüğümüz bu sahne onun bölünmüş

bilincinin bir ifadesi olarak okunabilir. Zira Meryem bu sahnede, İsa'ya her şeyi olduğu gibi doğrudan anlatmıyor, yalan söylüyor ve bilgi saklıyordur. Karakterin konuşma sırasındaki, bir başka deyişle şimdisindeki bu bölünmenin sinemasal bir ifade biçimi olarak etkili olan bu sahne, Dostoyevskiye bölünmüş biçimle de uyum içindedir. Yazar da yalan söyleyen, bir konuda kararsız ya da çelişkide olan karakterlerini iç ve dış seslerini sık sık keserek, birbirleri ile karıştırarak verip, bölünmüş bilinci yansıtır.

SONUÇ

Nikolay Berdyayev'in "karanlığın çocukları" ve "ışık tutucular" olarak tanımlayıp ikiye ayırdığı Dostoyevski kahramanları yazarın eserlerinde birlikte varolurlar: Çevresindekiler için bir kaygı ve tedirginlik kaynağı olan karanlığın çocukları, ruhlarını okuyup onları anlayan, yardımcı olan ışık tutucularla birlikte dirler (2004: 27-28). Naiflikleri, insan sevgileri ile Mışkin, Alyoşa gibi ışık tutucuların aksine Raskolnikov, yeraltı adamı, İvan Karamazov, Stavrojin ve Versilov'u dahil edebileceğimiz karanlığın çocukları varoluşsal bir kötülükle sarmalanmış, çatışmacı, yıkıcı ve gizemli doğaları ile insan ruhunun kötücül yanlarını görme, bilme isteğini kışkırtırlar. Dostoyevski'nin edebiyatı işte çoğunlukla bu hat üzerinden yansıtmaya çalıştığı insanla ilgilenir.

Türkiye sinemasının Dostoyevski ile olan ilişkisi, giriş bölümünde de anlatıldığı üzere 60'lı yıllara uzanmakta ve Yeşilçam'ın sinema anlayışından farklı bir anlayış geliştiren Metin Erksan, Bilge Olgaç gibi yönetmenlerin filmlerinde görünür olmaktadır. Dostoyevski'nin özellikle Batı'da ve sonrasında da dünya edebiyat çevrelerinde geç kabul görmesinin başat nedeni olan, bireyin iç dünyasına yönelttiği ve bunu bir çeşit sayıklama olarak dışa vurduğu ilgisi, Türkiye de ise kolayca kabul görmesini sağlamıştır. Zira Atilla İlhan'ın da belirttiği gibi, Dostoyevski'nin üzerine eserlerini inşa ettiği duyarlılık evreni, Türkiye'ye yabancı

değildir: Aynı aşırı tutkular, açıklanması güç karşıtlıklar, aynı kendini harcama çabaları Batıyı önce şaşkırtan sonra da çarpan tüm bu özellikler, bizim için oldukça normaldir (2002: 112).

Dostoyevski'nin kendiyile ve toplumla çatışan karakterlerinin bu aşırı özellikleri, Rusya'nın kapitalizm ve modernizmle kurduğu ilişki ve süregiden 'Doğulu muyuz, Batılı mı?' tartışmasından da beslenmektedir. Çarlık Rusya'sının tükenmek bilmeyen Batı sevdası, tüm saray ve entelijansiyayı etkisi altına almışsa da, Batı ile olan tek bağı Hıristiyanlığı olan bu halkın doğulu ruhu Dostoyevski'nin de içlerinde olduğu pek çok edebiyatçının eserlerinden yansımıştır. Ciddi bir Batılı eğitim almış olan Puşkin ve Lermantov'un şiir ve hikayelerini Kafkas deyiş ve sözcükleriyle donatması, Çehov'un dilinin sadeliğini halk hikayelerinden damıtması gibi, gençliği Batılı yazarları okumakla geçen Dostoyevski de eserlerinde son derece Doğulu ruhlar yaratmıştır.

Bir benlik ve kimlik çatışmasının ortasında bulunan bu halk gibi Türkiyeliler de, benzer bir arada kalmışlığı (modernizm ve kapitalizmin de etkisiyle) ve bunun yarattığı içsel çatışmayı deneyimlemişlerdir. Türkiye sinemasında bu çatışmayı görünür kılmayı başaran ilk yönetmenler Metin Erksan, Ömer Kavur ve Başar Sabuncu'dur. Karakterleri, anlatıları, biçimleri göz önüne alındığında son derece Batılı bir estetiğe sahip olan bu yönetmenler, mesele ettikleri konular açısından ise hem doğulu hem de batılı bir

tavır sergilemekte, çatışmayı sadece çektikleri filmler üzerinden değil, üretim tarzlarıyla da (istemsizce de olsa) ortaya koymaktadırlar. Modern bireyin yalnızlıktan, yabancılaşmadan beslenen çatışmalı doğasını ilk kez ortaya koyan bu yönetmenler, 90'lı yıllarda benzer temalarla ortaya çıkan ve bu çalışmanın sınırlarına dahil edilen yönetmenlerin de öncüleridir.

90'lar Türkiye sineması pek çoğu *auteur* sayılabilecek yeni bir yönetmen kuşağının elinde şekillenmiştir. Bireyin psikolojisi ve içsel çatışmalarını yansıtmayı amaç edinen bu kuşak, sinemalarını tanımlar ve meselelerini yansıtırken sıklıkla Rus edebiyatına, özellikle Dostoyevski ve Çehov'a göndermede bulunmuşlardır. Nuri Bilge Ceylan, özellikle diyalog oluştururken Çehov'dan ne denli yararlandığını, Zeki Demirkubuz da karakterlerinin çatışmalarını Dostoyevski karakterleri üzerinden kurduğunu sıklıkla dile getirmişlerdir. Bu kuşağın içinde yer alan Tayfun Pirseliimoğlu ve Semih Kaplanoğlu da pek çok karakterini ve temasını Dostoyevski'den yola çıkarak oluşturduklarını dile getirmişlerdir. Yönetmenlerin bu iddiaları, bu çalışmada tema ve biçim düzeyinde irdelenmiş ve bu kuşak üzerinde bir Dostoyevskiye etkinin olduğu saptanmıştır. Yazarın temalarını kültür ve zaman aşımına maruz bırakmadan, aslına benzer bir şekilde filmlerine yansıtan bu yönetmenler insanın bilinmez, az ortaya konmuş karanlık yönlerine tıpkı Dostoyevski gibi bir ilgiyle eğilmiş, insana onun sorduğu soruları sorup, onun baktığı çerçeveden bakmışlardır. Modernizmin

yaratmayı hedeflediği akıldan beslenen, rasyonel, eğitilebilir özü itibariyle ‘iyi’ olan bireyin karşısına ‘kötü’yü koyarak insanın gerçekliğine dair bir yanılsamayı tersyüz etmeye çalışmışlardır. Bunun ilk adımını atan Dostoyevski’nin bu isimler için çıkış noktası, bir referans olması bu nedenle de anlaşılırdır.

Dostoyevski’yi filmleri hatta tüm bir sinema anlayışları için referans noktası olarak gören yönetmenler zaman zaman, yazarı ve eserlerini anlamamakla ve filmlerinde yansıtamamakla eleştirilmişlerdir. Eleştirilerin haksızlaştığı nokta ise, filmleri tıpkı bir uyarlamayı çözümlermiş gibi ele alıp, yazarın romanları ile başta olay örgüsü, karakter olmak üzere somut benzerlikler kurma çabasından kaynaklanmaktadır. Bu eleştirilerdeki bir başka sorunlu nokta ise, sinema ile edebiyatın bir karakteri, bir dünyayı aynı yöntemle yaratıyormuş, bu iki sanatın dilleri eşmiş gibi bir eleştiri hattı kurarak, biçime dair yapılan sorgulamalardır¹⁸. Oysa, giriş bölümünde de değinildiği üzere eleştirilen bu filmlerin yönetmenleri Dostoyevski’nin bir kahramanını, bir temasını ya da bir sorunsalını çıkış noktası yaparak, tüm bu öğeleri kendi dünya görüşleri, algıları ve sinemasal biçimleriyle yeniden üretmeye çalışmanın dışında bir iddia taşımamaktadırlar.

Bu nedenle, Dostoyevski ile bu filmler arasında yapılabilecek bir okuma ancak Roland Barthes’ın, bir metnin sayısız kültür merkezinden edinilen bir alıntılar silsilesi olarak, yazarın

¹⁸ Celil Civan, “Üçüncü Sayfa: Yenilerek Direnmek” isimli yazısında Dostoyevski’nin kahramanları ile filmin kahramanları arasında birebir benzerlikler bulmaya çalışmaktadır. Bkz. Yönetmen Sineması Zeki Demirkubuz (2009).

yaptığı tek şeyin orijinal olmayan, her zaman eski olan bir hareketi taklit etmek, tek gücünün yazıları karıştırmak olabileceğini (akt. Graham, 2000: 87) belirttiği ve her kültürel yaratıya bu çerçeveden bakılması gerektiğini vurguladığı metinlerarasılık yöntemi ile mümkün olabilir.

Bu çalışma bu nedenle, Türkiye sinemasında filmlerinin metnine Dostoyevski'nin metinlerini eklemeyi tercih eden yönetmenlerin çalışmalarına, temalar ve sinema diline dönüştürülebilecek biçimler açısından yaklaşmaktadır. Çalışmanın analiz etmeye çalıştığı, konu edilen yönetmenlerin, yazarın temaları ve biçimini filmlerine nasıl eklemlediği, Dostoyevski'nin metinlerini kendi anlatıları içinde dolaşıma sokarak yarattıkları yeni anlam ve anlam katmanlarıdır.

Çalışmanın kuramsal çerçevesi yazara ait başat temalar ve biçimsel özellikler olduğu düşünülen *Mimetik Arzu*, *Yeraltı Trajedisi*, *Görülme(me)* ve *Gurur Yarası* ile *Baba Katli*; *Karnavalesklik* ve *Çok Seslilik*, *Çok Biçimlilik* kavramlarıyla oluşturulmuştur. Bu kavramların Dostoyevski'nin metinlerinde nasıl anlamlandırıldığı ve kullanıldığı, yazarın eserlerinden yola çıkılarak ortaya konmuş, yazarın metinleri üzerine özgün çalışmalar yapan eleştirmen, kuramcı ve yazarların düşünceleri eşliğinde açıklanmıştır. Oluşturulan bu kuramsal çerçeveden Ömer Kavur'un *Anayurt Oteli*, Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet*, *Üçüncü Sayfa* ve *Kader*, Tayfun Pirselimoğlu'nun *Rıza* ve Semih Kaplanoğlu'nun

Süt filmleri incelenmiş, bu yönetmenlerin filmlerindeki Dostoyevski etkisi ortaya konmuştur.

Ömer Kavur'un Yusuf Atılgan'ın aynı adlı romanından uyarladığı *Anayurt Oteli*'nde, hiç tanımadığı bir kadına ailesinden özdeşim kurabildiği tek kişi olan dayısının arzusunu taklit ederek bir arzu büyütmüş olan Zebercet'in yeraltı trajedisi ile görülmekten doğan ve en sonunda kendisine yönelen ve intiharla sonuçlanan hıncı mevcuttur. Filmde karnavalesk yapının başat özelliklerinden biri olan, kurulu sistemde yasaları hiçe sayarak gedik açma özelliğinin de olduğu, bunun yanı sıra çok bilinçliliği yaratan monolog kullanımının olduğu görülmüştür.

Dostoyevski ile olan bağıını her fırsatta dile getiren ve yazara çok sık atıfta bulunan ve ondan etkilendiğini belirten Zeki Demirkubuz filmlerinde de yazara ait temaların ve biçimin hemen her şekilde var olduğu ortaya konmuştur. Filmlerinde anlaşılmaz, anlamlandırılmaz bir arzunun peşinden sürüklenen karakterler yaratmış olan yönetmen, Dostoyevski karakterlerinin de kurucu harcı olan mimetik arzuyu filmlerinde etkin bir şekilde kullanmıştır. Bir öykünün iki parçası olarak kurguladığı *Masumiyet* ve *Kader*'de ana karakterlerden biri olan Uğur'un arzusunu annesinden devraldığını, Uğur'la tanışıp ona aşık olan Bekir'in ise Uğur'un arzusunu taklit ettiğini, bu ikilinin hayatlarına sonradan giren Yusuf'un ise Bekir'in arzusunu taklit ettiğini ve Bekir öldüğünde bu arzuya iyice sahip çıktığını anlatan yönetmen, Dostoyevskiye

mimetik arzunun etkili bir temsilini ortaya koymuştur. Yine aynı filmlerde Lukacs'ın ie çöküő olarak tanımladığı, yeraltı trajedisinin görünümlerinden biri olan ve kişinin bir fikrin ya da duygunun saplantısından hayatının yörüngesini deđiőtiriliğine rastlarız. Aşık olduğu insanlar yüzünden hayatlarının yörüngesi yoldan çıkan ve bu duygunun etrafında bir ömrü heba olan karakterleriyle Demirkubuz, yeraltı trajedisini görünür kılmıőtır. Yeraltı trajedisini sosyo-ekonomik boyutlarıyla ise *Üçüncü Sayfa*'da ele alan yönetmen, Meryem ve İsa'nın yoksulluk nedeniyle nasıl kendileri ve kendilerinden güçlü insanlar tarafından alçaltılan ötekiye dönüőtürüldüklerini, büyük şehrin ve kapitalizmin diőlileri arasında nasıl öğütüldüklerini görünür kılar. Dostoyevskiye temalardan biri olan görülmeyen görme isteğini de bıkıp usanmadan televizyon izleyen karakterleri aracılığıyla simgesel bir şekilde ele alan Demirkubuz, karakterlerine neredeyse sadece bu anlarda bahőettiđi huzuru, görülmeyen görmenin içinden sunar.

Demirkubuz filmlerinde güçlü bir şekilde karşımıza çıkan bir başka Dostoyevskiye tema ise baba katlidir. Yazarın eserlerinde yer alan baskın baba ve silik baba figürü *Kader* ve *Üçüncü Sayfa* filmlerinde görünür kılınmıştır. *Kader*'de yatalak ve bakıma muhtaç olan, bir hayalete dönüşen baba tıpkı Dostoyevski'nin *Budala* isimli eserinde olduğu gibi daha en baőtan yazar/yönetmen tarafından katledilmiőtir. Olmayan babanın karakterlerin hayatında nasıl bir sızıya dönüştüğu, Lacancı deyişle çok az olan babanın nasıl bir

boşluk açtığı ortaya konmuştur. *Üçüncü Sayfa*'da ise *Karamazov Kardeşler*'dekine benzer bir baba katli kurgusu, yan hikaye olarak sunulmuştur. Aşık olduğu Meryem'in babası tarafından cinsel açıdan sömürüldüğünü öğrenen oğul, kadın ile işbirliği yaparak babasını ortadan kaldırır. Demirkubuz bu filmde tıpkı *Karamazov Kardeşler*'de olduğu gibi Lacancı 'fazla baba'yı karakterize etmiştir.

Demirkubuz temalar düzleminde pek çok yönüyle ortaya koyduğu Dostoyevski etkisini, biçimsel açıdan da sürdürür. Karnavalesk dünya algılayışı yönetmenin üç filmde de görünürdür. Her üç filmin mekanları tıpkı *menippealarda* olduğu gibi bakımsız otel odalarında, dökük bodrum katlarında, pavyonlarda, gecekondu gibi tekensiz mekanlarda geçer. Aşırılıkları, deliliğe varan çılgınlıkları, engel tanımaz arzularıyla yarılmış benlikleri ve bu nedenle her türlü yasayı ihlal eden, sürekli küfürlü ve argo sözcükler kullanarak konuşan karakterleriyle Demirkubuz, *menippeanın* karakter kurulumunun da dışına düşmemektedir.

Türkiye sinemasının en güzel uzun monologlarını yaratan yönetmeni Dostoyevki biçiminin bir başka özelliği olan çok bilinçliliği de filmlerinde kullanır. *Masumiyet*'te Bekir'in ve Uğur'un, *Kader*'de Bekir'in, *Üçüncü Sayfa*'da Meryem'in bir sayıklamayı anımsatan monologları filmde karakterlerin kendi

bilinçlerinin ve ruhsal durumlarının farkında oldukları bir boş alan yaratarak, seyirciye filmin meselesini doğrudan iletirler.

Tayfun Pirselimoglu'nun Dostoyevski'nin vicdan probleminden yola çıkarak kurduğunu öne sürdüğü filmi, *Rıza*'da suç, ceza ve vicdan temaları üzerinden yer altı trajedisinin sosyo-kültürel şartlar tarafından oluşturulmuş hali görünür kılınır. Para bulmak için kendisinden daha güçsüz birini öldüren şoför Rıza'nın vicdan azabıyla örülen yer altı trajedisi yönetmen tarafından gerçekçi bir şekilde aktarılır. Pirselimoglu tıpkı Demirkubuz gibi görülmeden görme huzurunu televizyon izlerken görüntülediği karakterleri aracılığıyla simgesel bir şekilde ele alır. Yönetmen tema düzeyinde yakaladığı Dostoyevskiye etkiyi biçimsel açıdan ise kısmen yakalar. *Menippea* özelliklerinin mekan kullanımını, gecekondu, kamyon kasalarına, izbe otellere yönelttiği kamerasıyla mekanın tekinsizliğini yaratmayı başaran, karakterine bir cinayeti işleterek var olan sistemde bir gedik açan Pirselimoglu, neredeyse hiç konuşmadığı karakterleriyle monologla yaratılan çok bilinçliliği *Rıza*'da görünür kılmamıştır.

Çok bilinçlilik ve menippea özelliklerinin görünür olmadığı *Süt*'te ise Kaplanoğlu, annesi dolayısıyla şiire arzu duyan Yusuf üzerinden tıpkı yer altı adamının kendisini aşağılayan subaya duyduğu bir mimetik arzu yaratmıştır. *Süt*'te annesini kaybetme korkusuyla sara krizi geçiren Yusuf'un Freudyen deyişle bu 'ölüm nöbeti'ni babasından devraldığı, bununsa altında babasına duyduğu

sevgiden kaynaklanan bir öldürme isteğinin yattığını filmin alt metnine yerleştiren Kaplanoğlu, Dostoyevski'nin *Budala*'sında olduğu gibi babadan devralınan sara krizini işlemiş, bunun da baba katliyle bağı kurmuştur.

Tüm bu örnekler, Türkiye sinemasında tema ve biçimsel düzlemde bir Dostoyevskiye etkinin olduğunu kanıtlar niteliktedir. Giriş bölümünde de değinildiği üzere etkisi hemen her çağda ve sanatsal-kültürel her alanda hissedilen Dostoyevski, Türkiye sinemasının yönetmenlerini de etkisi altına almıştır. Yazarın temalarını kültür ve zaman aşımına maruz bırakmadan, aslına benzer bir şekilde filmlerine yansıtan yönetmenler insanın bilinmez, az ortaya konmuş karanlık yönlerine tıpkı Dostoyevski gibi bir ilgiyle eğilmiş, insana onun sorduğu soruları sorup, onun baktığı çerçeveden bakmışlardır.

KAYNAKÇA

Abrevaya, Elda (2000), Anneden Kıza Kadınsılığın İletimi, *Psikanaliz Yazıları / Psikanaliz ve Kadınlık* (2001): 43-53, İstanbul: Bağlam.

Allen, Graham (2000), *Intertextuality*, Londra: Routledge.

Andrew, Dudley (1984), *Concepts in Film Theory*, New York: Oxford University Press.

Bahtin, M. Mihail (2004), *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis.

Barthes, Roland (2005), *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Metis.

Bataille, Georges (2004), *Edebiyat ve Kötülük*, çev. Ayşegül Sönmezay, İstanbul: Ayrıntı.

Bauman, Zygmunt (2009), *Akışkan Aşk*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Versus.

Bazin, Andre (1995), *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, çev. Nijat Özön, Ankara: Bilgi.

Beckman, Frida (1987), *Dostoyevsky's Poetics*, London: Duke.

Berry, Chris (2006), Zeki Demirkubuz: Karanlığın Işığında, *Kader: Zeki Demirkubuz*, (19-25), haz. S. Ruken Öztürk, Ankara: Dost.

Berdyayev, Nikolay (2004), *Ruh Sürgünü*, çev. Ender Gürol, İstanbul: Dünya.

Best Steven, Kellner Douglas (1998), *Post-Modern Teori, Eleştirel Soruşturmalar*, çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı.

Bilgin, Nuri (2007), *Kimlik İnşası*, İzmir: Aşina.

Booth, C. Wayne (2004), *Sunuş*, içinde Dostoyevski Poetikasının Sorunları, M. Bahtin, İstanbul: Metis.

Büker, Seçil (1996), *Film Dili, Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler*, İstanbul: Kavram.

Carr, H. Edward (1990), *Dostoyevski*, çev. Ayhan Gerçekler, İstanbul: İletişim.

Civan, Celil (2010), Bal'ın Katmanları: Zaman, Deneyim ve Şiir, *Yönetmen Sineması*, Semih Kaplıanoğlu, haz. Ayşe Pay, 61-72, Küre: İstanbul.

Civan, Celil (2009), Üçüncü Sayfa: Yenilerek Direnmek, *Yönetmen Sineması*, Zeki Demirkubuz, haz. Ayşe Pay, 27-40, Küre: İstanbul.

Dunlop, B. John (1998), *Religious Themes in Recent Soviet Cinema*, State and Society, 14: 210-226.

Dinçer, Yeşim (2009), *Ecinnilerin Gölgesinde*, İstanbul: Yordam

Dostoyevski, F. Mihailoviç (2011), *Yeraltından Notlar*, çev. Mehmet Özgül, İstanbul: İletişim.

Dostoyevski, F. Mihailoviç (1992), *Budala*, çev. Ahmet Ekeş, İstanbul: Engin.

Dostoyevski, F. Mihailoviç (1982), *Ezilenler*, çev. Nihal Yalaza Taluy, İstanbul: Adam.

Dostoyevski, F. Mihailoviç (1995), *Delikanlı*, çev. Metin İlkin, İstanbul: Oda.

Dostoyevski, F. Mihailoviç (2004), *İnsancıklar*, çev. Nihal Yalaza Taluy, İstanbul: Varlık.

Dostoyevski, F. Mihailoviç (2010), *Beyaz Geceler*, çev. Mehmet Özgül, İstanbul: İletişim.

Dostoyevski, F. Mihailoviç (1999), *Ebedi Koca*, çev. Serpil Demirci, İstanbul: Öteki.

Dostoyevski, F. Mihailoviç (2010), *Suç ve Ceza*, çev. Ergin Altay, İstanbul: İletişim.

Dostoyevski, F. Mihailoviç (2011), *Karamazov Kardeşler*, çev. Ergin Altay, İstanbul: İletişim.

Dostoyevski, F. Mihailoviç (2011), *Öteki*, çev. Ergin Altay, İstanbul: İletişim.

Eagleton, Terry (1990), *Edebiyat Kuramı*, çev. Esen Tarım, İstanbul: Ayrıntı.

Ekiz, Tevfik (2007), Alımlama Estetiği mi Metinlerarasılık mı?, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* 47 / 2: 119-127.

Er, Fuat (2009), Aşk'ın Taşrası: Masumiyet, Kader, *Yönetmen Sineması*, Zeki Demirkubuz, (71-83), haz. Ayşe Pay, İstanbul: Küre.

Er, Fuat ve Civan, Celil (2010), Semih Kaplanoğlu ile Taşra ve Zaman ve Sinema, *Yönetmen Sineması*, Semih Kaplanoğlu (73-83), haz. Ayşe Pay, İstanbul: Küre.

Erkılıç, Gökhan (2005), Bir Gizli Yüz: Ömer Kavur, *Sekans Sinema Kültürü Dergisi*, (133-135), Ankara: Paragraf.

- Evren, Burçak (1990), *Türk Sinemasında Yeni Konumlar*, İstanbul: Broy.
- Freud, Sigmund (2007), *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, çev. Kamuran Şipal, İstanbul: YKY.
- Gençtan, Engin (2008), *Psikanaliz ve Sonrası*, İstanbul:Metis.
- Gide, Andre (1998), *Dostoyevski*, çev. Bertan Onaran, İstanbul: Payel.
- Girard, Rene (2007), *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, çev. Arzu Etensel İdem, İstanbul: Metis.
- Gürbilek, Nurdan (2004), *Kötü Çocuk Türk*, İstanbul: Metis.
- Gürbilek, Nurdan (2008), *Mağdurun Dili*, İstanbul: Metis.
- Jameson, Fredric (2006), Yeni Türk Sineması Üzerine Kısa Notlar, *Kader: Zeki Demirkubuz*, (15-18), haz. S. Ruken, Öztürk, Ankara: Dost.
- Hall, Stuart (1998), Eski ve Yeni Kimlikler, Eski ve Yeni Etniklikler, *Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi*, haz. Anthony D. King, çev. Gülcan Seçkin, Ümit Hüsrev Yolsal, Ankara: Bilim ve Sanat.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1977), *Phenomenology of Spirit*, Oxford: Oxford University Press.
- Horney, Karen (1980), *Çağımızın Tedirgin İnsanı*, çev. Ayda Yörükan, İstanbul: Tur.
- İlhan, Attila (2002), *Hangi Edebiyat*, İstanbul: İş Bankası.

İnam, Ahmet (2002), *Şiirden Doğan, Şiirle Taşınan Bir Etkinlik Olarak Bilim*, Cogito sayı 31, bahar 2002/ syf. 312-317.

İnam, Ahmet (2009), *Şairane Yurt Tutan İnsandan Yurt Tutamayan Şaire: Bir Kısa Heidegger Yolculuğu*, Felsefe Yazın sayı:15, Kasım/Aralık, 32-39.

Kellner, Douglas (2001), *Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası*, çev. Gülcan Seçkin, Doğu Batı, 15: 186-219.

Kılınç, Barış (2008), *Albert Camus ve Fyodor M. Dostoyevski Arasındaki Düşünsel Farklılıklar ve Bu Farklılıkların Zeki Demirkubuz Filmlerindeki Etkileri*, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kıraç, Rıza (2008), *Film İcabı / Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış*, Ankara: De ki.

Koçak, Orhan (1996), *Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme*, *Toplum ve Bilim*, Güz/70: 94-152.

Koçak, Orhan (2007), *Sunu, Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, 9-19, çev. Arzu Etensel İdem, İstanbul: Metis.

Kurtar, Senem (2009), *Heidegger'in Trakl Yorumu: Melankolinin Dili Olarak Poetik Sessizlik*, *Felsefe Yazın* sayı:15, Kasım/Aralık: 20-24.

Lacan, Jacques (2003), *The Signification of Phallus*, London: Routledge.

Lukacs, George (2001), *Dostoyevski*, çev. İsmail İzgü, İstanbul: Kaknüs.

Moran, Berna (1994), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış II*, İstanbul: İletişim.

Monaco, James (2000), *Bir Film Nasıl Okunur?*, çev. Ertan Yılmaz, İstanbul: Oğlak.

Möller, Olaf (2006), Türk Yönetmenin Sert ve Edebi Ufkuna Yol Gösteren Işık: Bir Metafor Olarak Hapishane, *Kader: Zeki Demirkubuz*, (26-30), haz. S. Ruken Öztürk, Ankara: Dost.

Rose, Jacqueline (2010), *Görme ve Cinsellik*, çev. Ayşe Deniz Temiz, İstanbul: Metis

Özer, K (1973), *Sinema-Edebiyat İlişkisi*, Yedinci Sanat Aylık Sinema Dergisi, 3: 11-13.

Özhan, Göksun N. (2011), *Zeki Demirkubuz Sinemasında Melodramatik İmgelem*, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Pamuk, Orhan (2011), Aşağılanmanın Zevkleri, *Yeraltından Notlar*, 5-13, İstanbul: İletişim.

Perouse, Jean-François (2008), İstanbul Varoşları, *Sinematografik Kentler*, 305-315, İstanbul: Agora.

Petkova, Sonya (2005), *A Justification of Literature*, The Standford's Student Journal of Russian, East European and Eurasian Studies, Vol: 1, Spring 2005.

Pike, L. David (2005), *Subterranean Cities, The World Beneath Paris and London, 1800-1945*, New York: Cornell University Press.

Sartre, J..P. (1985), *Varoluşçuluk*, çev. Asım Bezirci, İstanbul: Onur Basımevi.

Sartre, J..P. (1966), *Being and Nothingness*, New York: Square Press.

- Sartre, J..P. (1983), *Bulantı*, çev. Samih Tiryakioğlu, İstanbul: Kurtiş.
- Savaş, Hakan (2003), *Sinema ve Varoluşçuluk*, İstanbul: Altıkırkbeş.
- Savaş, Hakan (2007), Bütün Sanatlar şiire Dayanır, Hatta şiirin Kendisi Bile, *Sekans Sinema Kùltürü Dergisi*, Sayı 8: 90-97.
- Scheler, Max (1994), *Ressentiment*, Milwaukee: Maquette University Press.
- Suner, Asuman (2006), *Hayalet Ev*, İstanbul: Metis.
- Sùalp, Akbal Tùl Z. (2004), *ZamanMekan*, İstanbul: Bağlam.
- Tarkovski, Andrey (2006), *Zaman Zaman İçinde*, çev. Seda Kervanoğlu, İstanbul: +1 Kitap.
- Terras, Victor (2010), *Dostoyevski'yi Okumak*, çev. Zeynep Alpar, İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Türkçe Sözlük (1998), Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Yula, Özen (1995), *Underground'ı Tanımlama Denemesi*, Birikim, 74: 66-70.
- Yüce, Tuncay (2005), *Sinema ve Edebiyat Türleri Arasında Görùlen Etkileřimler*, ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 1, Sayı 2: 68-74.
- Ünsel, Orhan (2004), *Kelimelerden Görüntüye*, İstanbul: Es.
- Vogler, Rich (1998), *Dostoyevsky's Desire*, London: Duke.
- Zizek, Slavoj (1996), *Mùstehcen Efendi*, çev. Mustafa Yılmaz, Toplum ve Bilim, Güz/70: 63-76.

Zizek, Slavoj (2010), *Yevgeni Onegin: Gay Bir Rus Centilmenin Portresi, Ya Da İkinci Perdenin Yüzeysel Olmasının Esrarı*, çev. Sabri Gürses, Haşhaşi 02: 22-33, İstanbul: Siyahbeyaz Yayınları.

Zweig, Stefan (2004), *Üç Büyük Usta / Balzac, Dickens, Dostoyevski*, çev. Nafer Ermiş, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Welldon, Estela (2001), *Anne: Melek mi, Yosma mı?*, çev. Semra Kunt Akbaş, Can Kurultay, İstanbul: Ayrıntı.

İnternet Kaynakları

Özgüven, Fatih (2010), *Tabiat baba, şiir anne...*
<http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php#>

Akkoç, Aydın Derviş (2009), *Dostoyevski: "Yeraltı Adamı" Üzerine Kısa Bir Deneme*, Birikim Dergisi Web Sitesi, Güncel Makaleler Bölümü.

www.birikimdergisi.com/birikim/makale.aspx?mid=530&makale=Dostoyevski:%200%22Yeralt%FD%20Adam%FD%22%20%DCzerine%20K%FDsa%20Bir%20Deneme

Aytaç, Çiftçi, "Ânın içine bir an daha açmak..."
<http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=1&s=0#>

Baker, Ulus, *Dostoyevski ve Tarkovski*, krotonomedia web sitesi
(<http://www.krotonomedia.net/kor/index.php?id=21,215,0,0,1,0>)

Demirkubuz, Zeki (2006), Sinemanın nesine tutulacağım aslında ben sinemayı sevmem, Hürriyet Pazar Eki,
<http://www.hurriyet.com.tr/pazar/5175839.asp?gid=59>

Özyurt, Olkan (2007), *Meselem Dostoyevski'yle Aynı* (Tayfun Pirselimoglu ile Söyleşi), Radikal.

<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=224336>

Siu, Carmen (2005), *Diabolic Dialogic: Les Possedes, from Dostoevsky to Wajda*, Toronto Slavic Quarterly, Academic Electronic Journal in Slavic Studies, Summer/13, University of Toronto. <http://www.utoronto.ca/tsq/13/siu13.shtml>

ÖZET

Bu tezin temel sorunsalı Rus yazar Fyodor Mikhailoviç Dostoyevski'ye ait başat temaların ve biçimin Türkiye sinemasının *Anayurt Oteli* (1997), *Masumiyet* (1997), *3. Sayfa* (1999), *Kader* (2006), *Rıza* (2007) ve *Süt* (2008) filmleri üzerinden izinin sürülmesi, nasıl kullanıldığı ve yaratıldığının analiz edilmesidir. Çalışmada, yazarın eserlerindeki başat temalar olduğu düşünülen *mimetik arzu*, *yeraltı trajedisi*, *görülme(me)* ve *gurur yarası* ile *baba katli* ve yine başat biçimsel özellikler olduğu düşünülen *karnavalesklik* ve *çok seslilik*, *çok bilinçlilik* çerçevesinden analiz edilmesiyle, bu filmlerin barındırdığı Dostoyevskiye anlamlar ortaya konmaktadır.

Çalışma, Dostoyevski'den etkilendiğini belirten yönetmenlerin bu filmlerinde yazarın başat temalarının ve biçimsel özelliklerinin kimi noktalarda açık kimi noktalarda örtük bir şekilde var olduğunu, bu temaların ve biçimin sinemanın anlatım olanakları içinden nasıl şekillendirildiğini de ortaya koymaktadır. Filmlerin analizi sonucunda Türkiye sinemasında Dostoyevskiye bir etki olduğu, bu etkinin filmlerin söylemini ve anlatısını belirlediği sonucuna varılmıştır.

ABSTRACT

The core problem addressed in this thesis is to follow up principal themes and form of Russian writer Fyodor Mikhailovich Dostoyevsky over *Motherland Hotel* (1997), *Innocence* (1997), *Third Page* (1999), *Destiny* (2006), *Rıza* (2007) and *Milk* (2008) movies of Turkish cinema and analyze how the same were used and created. Dostoyevskian meanings covered by the said movies are revealed through analyzing *mimetic desire*, *underground tragedy*, *(in)visibility* and *pride hurt*, *parricide* and *carnivalistic*, *polyphony* and *poly-consciousness* framework considered to be principal formal characteristics.

The study reveals that the writer's principal themes and formal characteristics are sometimes implicit and sometimes explicit in these movies of the directors who declared to be inspired by Dostoyevsky; and how such themes and forms take shape through narrative possibilities of cinema. Having analyzed the movies, it was concluded that there was a Dostoyevskian effect on Turkish cinema and such effects determined the discourse and narration of the movies.

EK: İNCELENEN FİLMLERİN KÜNYELERİ

ANAYURT OTELİ

Yıl: 1987

Yönetmen: Ömer Kavur

Senaryo yazarı: Ömer Kavur (Yusuf Atılgan Romanından)

Oyuncular: Macit Koper, Sahika Tekand, Orhan Çağman

KADER

Yıl: 2006

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Senaryo yazarı : Zeki Demirkubuz

Oyuncular: Vidan Atasever, Ufuk Bayraktar, Engin Akyürek

MASUMİYET

Yıl: 1997

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Senaryo yazarı : Zeki Demirkubuz

Oyuncular: Vidan Atasever, Ufuk Bayraktar, Engin Akyürek

ÜÇÜNCÜ SAYFA

Yıl: 1999

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Senaryo yazarı: : Zeki Demirkubuz

Oyuncular: Basak Köklükaya, Ruhi Sarı, Erol Babaoğlu

SÜT

Yıl: 2008

Yönetmen: Semih Kaplanoğlu

Senaryo yazarı: Semih Kaplanoğlu

Oyuncular: Başak Köklükaya, Melih Selçuk

RIZA

Yıl: 2007

Yönetmen: Tayfun Pirselimoglu

Senaryo yazarı: Tayfun Pirselimoglu

Oyuncular: Rıza Akın, Emin Baş