

Keyifli Okumalar Dileriz

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

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

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

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

VICTOR TERRAS

Dostoyevski'yi Okumak

2.BASIM

Çeviren: Işıl Özbek Arslan



VICTOR TERRAS • Dostoyevski'yi Okumak



Victor Terras

Henry L. Goddard Üniversitesi'nde Slav Dilleri profesörlüğü yaptı. Illinois, Wisconsin ve Brown üniversitelerinde dersler verdi. *A History of Russian Literature* (Rus Edebiyatı Tarihi) adlı eseriyle dikkatleri çekti. Dostoyevski'nin üç eserini çevirdi. Pek çok makalesi ve farklı dillere çevrilmiş on kadar kitabı bulunmaktadır.

Işıl Özbek Arslan

1982 yılında İzmir'de doğdu. Hacettepe Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi. Yayıncılık ve edebiyat ortamına 2006 yılında katıldı. İlk çevirdiği kitap *Seks Sohbetleri – Sürrealist Görüşmeler*'dir. İngilizceden Türkçeye Lance Olsen'ın *Nietzsche'nin Öpücükleri* ve Jack D. Forbes'ın *Kolomb ve Diğer Yamyamlar – Beyaz Yağmacılığın Gölgesinde Sömürü ve Emperyalizm*'i de dahil olmak üzere sekiz kitap çevirmiştir. Aynı zamanda Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır. Kırmızı Kedi'deki diğer çevirisi: *Mavi Gitar*.



Kırmızı Kedi Yayınevi: 736

Edebiyat-İnceleme: 9

Özgün adı: *Reading Dostoevsky*

Dostoyevski'yi Okumak

Victor Terras

Çeviren: Işıl Özbek Arslan

© The University of Wisconsin Press, 1998

© Kırmızı Kedi Yayınevi, 2009

Yayın Yönetmeni: İlknur Özdemir

Editör: Mehmet Barış Albayrak

Son Okuma: Merve Çay

Kapak Tasarımı ve Grafik: Yeşim Ercan Aydın

Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında, yayıncının yazılı izni alınmaksızın, hiçbir şekilde kopyalanamaz, elektronik veya mekanik yolla çoğaltılamaz, yayımlanamaz ve dağıtılamaz.

Birinci Basım: Nisan 2010, İstanbul

İkinci Basım: Nisan 2017, İstanbul (Yeni çeviri)

ISBN: 978-605-298-076-7

Kırmızı Kedi Sertifika No: 13252

Baskı: Pasifik Ofset

Cihangir Mah. Güvercin Cad. No: 3/1 Baha İş Merkezi A Blok Kat: 2

34310 Haramidere / İSTANBUL

Tel: 0212 412 17 77 Sertifika No: 12027

Kırmızı Kedi Yayınevi

kirmizikedi@kirmizikedi.com / www.kirmizikedi.com

www.facebook.com/kirmizikedikitap / twitter.com/krmzikedikitap

kirmizikediedebiyat.blogspot.com.tr

Ömer Avni Mah. Emektar Sok. No: 18 Gümüşsuyu 34427 İSTANBUL

T: 0212 244 89 82 F: 0212 244 09 48

Victor Terras

DOSTOYEVSKİ'Yİ OKUMAK

Çeviren: Işıl Özbek Arslan



Rita'ya

İçindekiler

Önsöz.....	9
1. Dostoyevski'nin Sanatını Kötüleyenler ve Savunanlar....	15
2. Dostoyevski'nin Erken Dönemi	31
3. Dostoyevski'nin Sanatında Gerçeklik, Kurgu ve Psikoloji	56
4. Suç ve Ceza'nın Sanatı.....	84
5. Budala'daki Anlamlar Hiyerarşisi	116
6. Dostoyevski ve Drama Ecinniler.....	129
7. Delikanlı'nın Biçemi Üzerine.....	155
8. Karamazov Kardeşler'de Alt metin, Metinlerarasılık ve Muğlaklık.....	169
Kaynakça	217

Önsöz

Dostoyevski üzerine bir kitap yazmak için haklı bir sebebiniz olması gerekir. Bence bu sebep yeni bir yaklaşım ya da yorumlama yöntemi keşfetme iddiası olmak zorunda değil. Daha çok, Dostoyevski'nin sanatının büyüklüğünün metinlerinin birbirinden çok farklı, hatta birbiriyle çelişen okumalara açık olmasından kaynaklandığını teslim etmekten kaynaklanıyor. Elinizdeki kitap, Dostoyevski'nin yapıtlarına farklı yaklaşımlar içeren kısa incelemelerin ve yorumların semantik çeşitliliğinin nasıl genişlediğini ve onlara nasıl yepyeni anlamlar yüklediğini ortaya koyuyor.

Dostoyevski kariyerinin başlarında daha çok ilk romanı *İnsancıklar*'ın (1846) yazarı olarak tanınıyor ve bu nedenle (Apollon Grigoryev'in icat ettiği bir terim olan) "duygusal doğalcılık" akımının önde gelen temsilcilerinden biri, toplumdaki ayırıksı insanların ve kurbanların savunucusu olarak anılıyordu. N. A. Dobrolyubov da Dostoyevski'nin *Ezilenler* (1861) romanı üstüne yazdığı "Mazlumlar" (1861) adlı makalesinde onu aynen bu şekilde tasvir ediyordu.

Yeraltından Notlar (1864) yayımlandıktan sonra eleştirilenler, Dostoyevski'nin ezilenlere olan takıntısının merhametten değil insan ruhunun karanlık taraflarına ilişkin (kendisi ifadeleriyle) sağlıksız bir meraktan (böyle düşünenlerden biri de İvan Turgenyev'di), aklın hastalıklı hallerine duyduğu sapkın bir ilgiden (bu fikri *Öteki* romanını incelediği makalesinde ilk kez V. G. Belinski ortaya atmıştı) ya da daha kötüsü insanın acı çekişini gözlemlemekten aldığı sadist bir

hazdan (N. K. Mihaylovski bu suçlamayı 1882 tarihli ünlü makalesi “Zalim Yetenek”te yapmıştı) kaynaklandığından kuşkulananmaya başladılar.

Dostoyevski’nin keskin, içe işleyen psikolojisi henüz hayattayken hem eleştirmenlerin hem de psikiyatrların dikkatini çekmişti.¹ Daha sonraları Freudcu psikologlar ve başkaları onun yapıtlarını temel alan pek çok psikolojik çalışma yaptılar.

Zaman (1861-63) ve *Dönem* (1864-65) dergilerinin editörlüğünü yapan Dostoyevski, süregiden ideolojik çatışmaların bir parçasıydı. Dostoyevski kardeşlerin dergileri, Slavcı Sağ ile Nihilist Sol arasında, Batıcı liberallere pek yüz vermeyen tehlikeli bir alanda yer alıyordu. Bu nedenle her iki taraftan eleştirmenler Dostoyevski’nin romanlarına son derece olumsuz eleştirilerde bulunuyorlardı. 1873’ten sonra *Bir Yazarın Günlüğü* adıyla kitaplaşan makaleleri sayesinde muhafazakâr milliyetçi *pochva* (toprak) hareketinin sesi oldu. Dostoyevski’nin makaleleriyle romanları yakından bağlantılı olsa da kurgusal bir eserle bir gazete makalesinin mantığı birbirinden çok farklıdır. Ancak yine de, Dostoyevski’nin romanlarının 1860’larda ve 1870’lerde çağdaşları tarafından belirlenen değeri –ya da değersizliği– büyük ölçüde okurların ideolojik duruşuna bağlıydı. Bu durum Dostoyevski’nin ölümünden sonra ve bütün yirminci yüzyıl boyunca da böyle devam etti. Günümüz Rusya’sında bile hâlâ düşüncelerinin siyasi bir uzantısı vardır.

Dostoyevski ancak ölümünden sonra önemli bir düşünür olarak görülmeye başlandı. Bunu “Dostoyevski’nin Arından Üç Konuşma”da (1881-83) ilk dile getiren felsefeci

1 Örneğin bkz. Vladimir F. Çij, *Dostoevskii kak psikhopatolog*, Moskova, 1885. Psikiyatri profesörü olan yazar, Dostoyevski’nin romanlarını öğrencilerine önermekteydi.

Vladimir Solovyev'dir. Ondan sonra V. V. Rozanov da F. M. Dostoyevski'nin *Büyük Engizisyoncu Efsanesi* (1894) adlı çalışmasında *Yeraltından Notlar*'ın anti-kahramanının ve *Karamazov Kardeşler*'deki İvan Karamazov'un ortaya attığı soruların gücünü teslim etti. Lev Şestov *Dostoyevski ve Nietzsche: Trajedi-nin Felsefesi* (1903) adlı çalışmasında Dostoyevski'nin düşüncelerini Stirner, Kierkegaard ve Nietzsche'yle ilişkilendirerek onu yirminci yüzyılın önde gelen varoluşçularından biri ilan etti. D. S. Merejkovski'nin (1865-1941) *L. Tolstoy ve Dostoyevski* (1901-1902) ile "Dostoyevski: Rus Devriminin Peygambere" (1906) adlı çalışmaları Dostoyevski'nin fikirlerinin hem Rusya'da hem de Batıda geniş çapta tanınmasını sağladı.

Rus simgeci Vyaçeslav İvanov (1866-1949) Dostoyevski'nin romanlarında mitolojik bir alt metin, kitaplarının kurgusunda ve yarattığı karakterlerde arketipler olduğunu keşfetti. İvanov, Dostoyevski'nin romanlarını "trajik-romanlar" (*roman-tragedii*) olarak adlandırdı ve onları klasik tiyatro oyunlarıymış gibi inceledi.¹

İvanov'dan bu yana sayısız akademisyen Dostoyevski'nin metinlerinin aynı anda birçok anlamsal düzlemde –ampirik, psikolojik ve sembolik– ilerlediğini öne sürdü. "Sembolik" sözcüğü yerine göre siyasi, ahlaki, metafizik, alegorik veya tinsel anlamlarıyla da yorumlanabilir.

Rus bilgin Boris Engelhardt "Dostoyevski'nin İdeolojik Romanı" (1925) adlı çalışmasında Dostoyevski romanlarındaki ana karakterleri, fikirlerin can bulmuş halleri olarak değerlendiriyordu. Bu düşünce hem Rusya'da hem de Batıda oldukça ses getirdi ve o günden bu yana daha da geliştirilerek işlendi.

1 İlk olarak "Dostoevskii i roman-tragediia", *Borozdy i mezhi: apyty estetcheskie i kriticheskie* içinde Moskova: Musaget, 1916, s. 5-60.

1920'lerde Yuri N. Tinyanov, V. V. Vinogradov ve V. L. Komaroviç gibi akademisyenler dikkatlerini Dostoyevski'nin yapıtlarındaki metinlerarası bağlantılara yönelttiler ve bunun karşılığını fazlasıyla aldılar.¹ Dostoyevski'nin romanları birçok Rusça ve yabancı esere yönelik alıntılarla, parodilerle, dokundurmalarla, tartışmalı saldırılarla ve anıştırmalarla doluydu. Eleştirmenler Dostoyevski'nin açık ya da örtük olarak diyaloga girdiği yazarları ve eserleri topladıkları uzun bir liste oluşturdular. Karşılaştırmalı edebiyat uzmanları hâlâ Dostoyevski metinlerinde "başka sesler" bulmayı sürdürüyor.

1929'da M. M. Bahtin, günümüzde herkesçe bilinen *Dostoyevski'nin Sanatına Dair Sorunlar* adlı çalışmasında kendisinden önceki bütün gözlemleri sentezledi. Dostoyevski'nin romanlarının prensip olarak diyalog içerdiğini ve çoksesli olduğunu; diyalogun birçok farklı biçimde gerçekleştiğini; parodi, alıntı, dokundurma, tartışma gibi metinlerarası olabildiği gibi, bir karakterin ya da anlatıcının iç konuşmaları ya da ironi, taklit ve muğlaklık şeklinde de karşımıza çıkabileceğini öne sürüyordu. Bu yüzden Dostoyevski'nin yapıtları farklı okumalara açıktı; herhangi bir pasajın anlamı okuyucunun dikkati, birikimi, düş gücü, dünya görüşü ve duygusal eğilimleriyle belirleniyordu. Bir akademisyen yapıtlarda sayısız gönderme fark edip o "başka ses"i duyabilirken günümüzün ortalama okuyucusu bunların hepsini kaçıracaktır. Bahtin'e göre Dostoyevski'nin sanatı "romansallığın" en saf haliydi, romandan bir "açık biçim" olarak olabildiğince fazla yararlanıyordu.

1 Yuri N. Tinyanov, *Dostoevskii i Gogol': K teorii parodii*, Petrograd, Opoyaz, 1921; V. V. Vinogradov, *Evoliutsiia russkogo naturalizma: Gogol' i Dostoevskii*, Moskova: Academia, 1929; W. Komaroviç, F. M. Dostojewski-Die Urgestalt der Brüder Karamasoff, Münih, R. Piper, 1928.

Ancak öte yandan yapısalcı eleştirmenler, Dostoyevski'nin en önemli yapıtlarında kolayca fark edilen dizgiden yola çıkarak ortada iyi bütünleşmiş ve dolayısıyla "kapalı" bir yapı olduğu savını ortaya attılar. Elbette partizan okurlar –hangi tarafı savunurlarsa savunsunlar– bu dizgiyi hemen çözüyorlardı. Aşırı muhafazakâr K. P. Pobedonostsev, Dostoyevski'nin yapıtlarını hiç tereddütsüz çarın ailesine tavsiye etmişti. Radikal M. E. Saltikov-Şchedrin dinle ilgili en ufak bir cümlemin geçmediği *Yeraltından Notlar*'da bile bir Hıristiyan alt metin fark etmişti. Son dönemde, Yuri. M. Lotman'ın Tartu yapısalcı akımının takipçilerinden Peeter Torop, *Suç ve Ceza*'da pekâlâ Hıristiyanlıktaki ölüm ve diriliş simgeleri –özellikle Lazarus'un yeniden hayata döndürülmesine bir gönderme– olarak okunabilecek birçok ayrıntıya dikkat çekerek son derece ikna edici bir şekilde romanda ayrıntılı ve tutarlı bir "Hıristiyan merkezli" alt metin olduğunu gösterdi.¹

Dostoyevski'nin boyun eğmez kişiliği ve olaylı yaşamı okurları yapıtlarında bunların izlerini aramaya sevk etti. Mektupları ve günümüze ulaşmış not defterleri yazarın niyetini anlamamıza, karakterlerinin prototiplerini ve önemli ayrıntılardaki esas işlevi görmemize yardımcı oluyor. N. N. Strahov'un 1883 tarihli biyografisinde² öne sürülen ve Dostoyevski'nin yapıtlarını kişiliğinin bir uzantısı olarak gören yaklaşım L. P. Grossman, L. M. Rozenblium ve daha sonra S. V. Belov, L. L. Volgin, Robert Belknap ve Joseph Frank tarafından başarıyla pratiğe döküldü.

1 Peeter Torop, "Perevoploshchenie personazhei v romane F. Dostoevskogo *Prestuplenie i nakazanie*", *Dostoevskii: Istoriia i ideologiya*, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1997, s. 104-115.

2 Strahov'un "Fyodor Mihayloviç Dostoyevski'den Hatıralar"ı *Biografiia, pis'ma i zametki iz zapisnoi knizhki F.M. Dostoevskogo* cildinin bir parçasıdır. St. Petersburg: Tipografiia A.S. Suvorina, 1883.

Yukarıda bahsettiğim bütün yaklaşımların Dostoyevski'nin sanatını anlama ve takdir etme açısından çok önemli olduğuna inanıyorum. Ama ayrıca, Dostoyevski'nin sanatına dair yapılabilecek tek genellemenin, metinlerinde akla gelebilecek her türlü araçla ulaşılmış tutarlı bir göstergesel nitelik ve yoğun bir belirginlik¹ olduğunu düşünüyorum.

Kitabın bölümleri kronolojik olarak düzenlendi ve Dostoyevski'nin çoğu eserini içeriyor, ancak her bir bölüm Dostoyevski'nin sanatının tek bir yönüne ve dolayısıyla ona dair özel bir yaklaşıma odaklanıyor.

Geriye bu kitaba doğrudan veya dolaylı olarak katkıda bulunanlara edilecek teşekkür kalıyor. İsimleri kaynakçada ya da dizinde geçmektedir, herhangi birini anmamak haksızlık olurdu. Ama editörüm Jane Barry'e hemen hepsi dikte yoluyla yazılmış bu metni akademik açıdan yeterli olduğunu umduğum şekilde düzyazıya döktüğü için özellikle teşekkür etmek istiyorum.

1 (İng.) *Markedness*: Ayırt edicilik ya da belirtililik olarak da çevrilebilir. Roman Jakobson (1896-1982) tarafından geliştirilen bir göstergebilim terimidir. Bir kavramın ya da ifadenin, diğerine göre ağırlığını vurgulamaktadır. (yay.n.)

Dostoyevski'nin Sanatını Kötüleyenler ve Savunanlar

Dostoyevski yaşarken hiç de övgü dolu eleştiriler almamıştı. Zamanla yapıtlarının sanatsal nitelikleriyle ilgili savunmacı bir tavır geliştirdi ve birçok kitabını çok aceleyle yazdığı, üslup inceliklerine vakit ayıramadığı mazeretini öne sürdü. Dostoyevski'nin defterlerini, taslaklarını ve ilk dizgilerini görmüş olanlar bunun doğru olmadığını bilirler. Ancak nesiller boyu eleştirmenler Dostoyevski'nin bu açıklamalarını sanatına dair yaptıkları olumsuz değerlendirmeleri desteklemek için kullandılar.

Dostoyevski'nin sanatıyla ilgili olumsuz görüşlerin çoğu şu varsayımda birleşiyor: Yapıtlarının psikolojik ve felsefi yönden ilginç yanları olsa da sanatsal değerleri çok düşük. Örneğin N. A. Dobrolyubov *Ezilenler* romanını genelde olumlu anlamda eleştirdiği "Mazlumlar" (*Zabitye liudi*, 1861) adlı makalesinde yapıtın "sanatsal olarak eleştirmeye bile değmeyecek kalitede" olduğunu yazmıştı. İvan Bunin ve Vladimir Nabokov gibi daha çağdaş eleştirmenler de aynı fikirdedir. Kuşkusuz olumsuz eleştirilerin çoğu, eleştirmenlerin Dostoyevski'nin ideolojik duruşu ya da genel dünya görüşü üzerinde anlaşılamamalarından ileri geliyor ("iyi, ama fazla iddialı" demişti Çehov).

Romanlarının yapısıyla ilgili olarak bazı eleştirmenler kurgusunun kaotik ve dağınık olduğunu söylerken

başkaları onları “Gotik” olmakla suçluyor ve ucuz numaralara başvurulduğunu ileri sürüyorlardı. Bazılarıysa Dostoyevski’nin psikolojik analizin dozunu kaçırdığını (rakibi Turgenyev katlanılmaz bulurdu bunu) ve kör gözüm parmağına bir doğalcılıkla yazdığını (“mahkeme kayıtlarını kopyalamış sanki”) iddia ediyorlardı.¹ Birçok eleştirmen Dostoyevski’nin karakterlerinin gerçeklikten uzak, şematik ve zorlama olduğunu düşünüyordu. Çoğunlukla hepsinin aynı şekilde (yazarın sesiyle) konuştukları yorumu yapılıyordu.

Dostoyevski’nin biçimsel becerisine yönelik daha da yoğun eleştiriler yapıldı. En baştan beri eleştirmenler onun lafı çok uzattığını, tekrara düştüğünü, tarzının incelikten yoksun olduğunu düşünüyorlardı. Dostoyevski ayrıca sıklıkla muğlak, yapmacık ve fazla duygusal bulunuyordu. Son olarak da dengeden, itidalden ve zarafetten nasibini almadığı söylenirdi. Kısacası, külliyyatının bütünsel değeri ne olursa olsun estetik anlamda yetersiz, hatta sıfır düzeyinde olduğu kanaatine varılmıştı.

Dostoyevski’nin yapıtlarında büyük ahlaki kusurlar da bulundu. En çok gündeme gelen suçlama kötümserlikti. Aynı şekilde yapıtlarının mübalağlı, isterik ve marazi doğası da eleştirilerin hedefi oldu. N. K. Mihaylovski’nin 1882 yılında yayımlanan aynı adlı makalesinden bu yana (*Zhestokii talant*) üzerine “zalim yetenek” yaftası yapışıp kaldı. Dostoyevski’nin insanın en uç hallerine duyduğu ilgi birçok eleştirmen tarafından kınandı. Daha seyrek olmakla beraber içtenliksizlik, kaypaklık, “ortodoks olmayan, yapmacık bir Hristiyanlık” suçlamalarıyla da karşılaştı.²

1 P. N. Tkaçev, “Bol’nye liudi,” Delo ¾, 1873. F. M. Dostoyevski, *Polnoe sobranie sochineii v tridtsati tomakh*, Leningrad: Nauka, 1972-90, 12:262’den alıntılanmıştır. Bundan böyle PSS olarak kısaltılacaktır.

2 K. N. Leontyev, “Nashi novye khristiane,” *Sobranie sochinenii*, 9. cilt, Moskova, 1912, 8:183.

Dostoyevski'nin yapıtlarındaki gerçeklik içeriği, doğruluk payı da sorgulandı. Özellikle sıradan olan yerine istisnai olanın peşine düştüğü söylendi. Çoğu eleştirmen tarafından gerçeği taraflı şekilde çarpıtmakla suçlandı.¹ Gerçekçilik akımının hüküm sürdüğü bir çağda Dostoyevski'nin fantastik, paradoksal, gizemli olana meyletmesi hiç onaylanmadı.²

Saygın eleştirmenlerce seslendirilen bu fikirlerin hatırı sayılır büyüklükte bir okur topluluğunca da onaylandığı varsayılabilir ve yalnızca *yorumlama tarihi* kaydı olarak değil, aynı zamanda Dostoyevski'nin yapıtlarının analizinin bir mecrası olarak da dikkate şayandır.

Dostoyevski'nin romanlarının yapısının eleştirmenlerce tatminkâr bulunmaması son derece anlaşılırdır. İdeal olanın aralıklı ve ekonomik şekilde geliştirilmiş çizgisel bir kurgu olduğu düşünüldüğünde Dostoyevski'nin birçok önemsiz karakterle ve ikincil olaylarla dolu, bol anekdotlu, felsefi diyaloglu, anlatıcının makalemsi ve öykümsü sapmalarına açık romanlarına "iyi kurgulanmış" demek mümkün değildir. Ancak bu çizgisel –ya da dizimsel– yapı görüşünün de yazarın dizisel zenginliğinin metni en az çizgisel bir kurgu kadar iyi bir şekilde toparladığını gözden kaçırdığını da unutmamak gerek. Dostoyevski'nin romanlarında nakaratlar, durumsal uyaklar, tekrarlanan betimlemeler, aynalama ve iki kez yinelemeler, simgesel imalar, paralellikler, edebi yankılar ve doğrudan alıntılar gibi araçlar çok fazla kullanılmıştır. Bu araçlar daha çok bilinçaltına hitap eder ve fark

1 Örneğin N. K. Mihaylovski, "Literaturnye i zhurnal'nye zametki," *Otechestvennyye zapiski*, 1873, no. 2/II'de *Ecinniler*'deki nihilistleri "kuklalar" olarak adlandırır.

2 M. A. Antonoviç'in *Karamazov Kardeşler* üzerine yazdığı makalesi "Gizemli-Çileci Bir Roman" (1881) bu konu üzerine yoğunlaşır.

edilmeleri ancak nesiller boyu edebiyat eleştirmeninin titiz çabaları sonucu mümkün olmuştur.¹

Dostoyevski'nin büyük bir romancı olduğu iddialarını, Bahtin'in, romanın durmadan değişen dünyada hayatın bütünlüğünü, her şeyi içeren, apaçık bir biçimde anlatma çabası olduğu teziyle birlikte ele almak gerek. Bu gevşek yapıda sıkıca örülmüş trajik bir yapı seçilemeyebilir.² Dostoyevski'yi şapkası numaralarla dolu bir "tilki" değil de bütün sanatı tek bir konu üzerine yoğunlaşmış monist (tekçi) bir "kirpi" olmakla suçlayan Isiah Berlin'e katılmıyorum.³ Bahtinci görüşe göre büyük bir romancının çoğulcu olması gerekir. Dostoyevski de birçok açıdan çoğulcu bir yazardır. Son derece yerinde bir deyişle "romantik gerçekçi" olarak adlandırılmıştır.⁴ Özellikle batıda aşırı Rus bir yazar olarak nitelendirilse de en büyük etkiyi batılı okurlar üzerinde bırakmıştır. Dobrolyubov Dostoyevski'yi "mazlumların" sözcüsü ilan etmiş ve sanatının fazlasıyla halkçı olduğunu söylemiştir; ancak onun romanları yirminci yüzyılın entellektüel elitlerinin de, Proust'ların, Gide'lerin, Herman Hesse'lerin de takdirini kazanmıştır.

Bütün bu zıtlıklar ve çelişkiler, Bahtin'in Dostoyevski'nin yapıtlarındaki çok sesli nitelik olarak adlandırdığı özelliklerle iyice artar: Onun metinlerinde ironik anlatıcı –ki genelde

1 Bu konudaki ana kaynaklar: Robert Belknap, *The Structure of The Brothers Karamazov*, Lahey: Mouton, 1967; Ralph E. Matlaw, "Recurrent Imagery in Dostoevskii", *Harvard Slavic Studies*, 3: 201-25; Dimitri Çijevski, "The Theme of the Double in Dostoevsky", *Dostoevsky: A Collection of Critical Essays*, ed. Rene Wellek, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1962; Vyaçeslav İvanov, *Freedom and the Tragic Life: A Study of Dostoevsky*, çev. Norman Cameron, New York: Noonday, 1952; Nina Perlina, *Varieties of Poetic Utterance: Quotation in the Brothers Karamazov*, Lanham, Md.: University Presses of America, 1985.

2 Daha ayrıntılı bir tartışma için bkz. Bölüm 5.

3 Isiah Berlin, *The Hedgehog and the Fox* (London: Weidenfeld&Nicolson, 1953).

4 Donald Fanger, *Dostoevsky and Romantic Realism: A Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens and Gogol* (Cambridge: Harvard University Press, 1965).

yazarın imalı ironisinin alay konusu hiç farkında olmasa da kendisidir–, sıkça görülen iç konuşmalar, çeşitli muğlaklıklar ve durmadan akan edebiyat-gazete alıntıları, yankılar ve dokundurmalarla yaratılan ısrarcı bir “başka ses” vardır.

Dostoyevski’nin metinleri birden çok anlam düzlemine sahiptir. Çok yönlü olan anlatım düzeyinde ahlaki ya da siyasi tartışma iç içe geçer, *Karamazov Kardeşler*’deki dünyevi ve ilahi adalet çatışması, *Ecinniler*’deki kehanetimsi Rus Devrimi beklentisi ve *Suç ve Ceza*’daki diriliş temasına benzeyen metafizik simgecilik gibi. Dostoyevski’nin romanları zıt felsefeler ve değer sistemlerini bir araya getirir. O, “şeytanın avukatlığı”nı mükemmel bir şekilde yapar. Entellektüel okurların Dostoyevski’nin aslında çürütmeye çalıştığı fikirleri onun esas fikirleri sanarak yanıldıkları çok olmuştur.¹ Dostoyevski’nin olumsuz karakterleri, kaybedenleri, alçakları, hainleri ve kötülerini en az trajik kahramanlarındakine kadar empatiyle yazılmıştır. Bahtin, Dostoyevski’nin romanlarındaki karnavalımsı gerginliğe dikkat çeker: Skandal ya da kötü bir şaka olarak başlayan olay kolayca trajik olaylar örgüsüne evrilebilmektedir. Hicivli komedinin üstüne trajik bir eylem serpiştirilir. Ciddi fikirler sicili bozuk kişilerce, şaklabanlarca ya da yazar için çok önemli konularda çok yanlış düşüncelere sahip karakterlerce savunulur. Dostoyevski’nin

1 Bu özellikle *Karamazov Kardeşler*’deki Büyük Engizisyoncu bölümünde gözlemlenir. V. V. Razanov, Dostoyevski’nin Tanrıbilimle ilgili yazma çabalarını gerçek bir dini inancı olmamasına yormuştu: *Dostoevsky and the Legend of the Grand Inquisitor*, çev. Spencer E. Roberts, Ithaca: Cornell University Press, 1972, s. 174-75, 189-90. Nikolay Berdyayev, Dostoyevski’nin Tanrı’nın mı yoksa Şeytan’ın mı tarafında olduğunu belli olmadığını yazmıştı: *Mirosozertsanie Dostoevskogo*, Prag: YMCA, 1923, s. 195. D. H. Lawrence, Büyük Engizisyoncu bölümünde sinir bozucu bir “alaycı-şeytanilik” pozu olduğunu yazmış, Dostoyevski’nin İvan Karamazov’u özellikle o poza soktuğunu fark edememişti: bkz. Edward Wasiolek, *Dostoevsky: the Major Fiction*, Cambridge: MIT Press, 1964, s. 164.

en çok el üstünde tuttuğu düşünceler gülünç bir durumun içinde sunulur okuyucuya: Haysiyetsiz bir karakter olan Lebedev, Kontes Du Barry için dua ederken aslında Keşiş Zosima'nın evrensel suçluluk ve sorumluluk prensibini birbirine yerine getirmiş oluyordu.¹

Dostoyevski'nin romanları "ideolojik" olarak adlandırıldı.² Kahramanları fikirlerin ete kemiğe bürünmüş hali, konuları fikirler çatışması olarak algılanabilir. Ama Dostoyevski Viktor Şklovski'nin deyiimiyle "hayatı boyunca somutluğun peşinde koştu."³ Romanları tesadüfi veya çok önemli somut detaylarla örülüdür. Baştan sona en somut halleriyle dünyevi kaygılara rastlanır. Dostoyevski gerçekçi bir *ayrıntı yaratma* ustasıdır. Sonya'nın ekoseli şalı, Stavrogin'in küçük kırmızı örümceği, Arkadi'nin beyaz mavi kareli mendili, İluşya'nın oyuncak topu, Alyoşa'nın sosisli sandviçi gibi yüzlerce ayrıntı okurların zihninde yer etmiştir.

Dostoyevski'nin romanları yapısal olarak da muğlaktır. Bir yandan birçok farklı yolla "gerçek hayata" açılırlar (yazdıkları dönemin önemli olayları ve konularına, özellikle çağdaş edebiyata yapılan göndermeler de dahil). Öte yandan çeşitli sanatsal araçlarla dokunan soyut fikirlerin varlığı nedeniyle yapay şekilde oluşturulmuş eserlerdir. *Budala* ve *Karamazov Kardeşler*'de olduğu gibi antik mitolojiden temalar, eski tip bir aile romanıyla harmanlanabilir pekâlâ.

- 1 L. P. Grossman, Dostoyevski'nin ilk başta skandal gibi görünen bir olaydan ağır bir trajedi çıkarmaktan hoşlandığına dikkat çekmişti. Keskin uyumsuzlukları da çok sever; bkz. bu konuda yazdığım, *The Structural Analysis of Narrative Texts* (Columbus: Slavica, 1980) kitabında sayfa 82-95 arasında yer alan makale: "Dissonance and False Notes in a Literary Text."
- 2 B. M. Engel'hardt, "Ideologicheskii roman Dostoevskogo," *F.M. Dostoevskii: Stat'i i materialy*, ed. A. S. Dolinin, Moskova ve Leningrad: Academia, 1924, 2:79-109.
- 3 Viktor Şklovski, *Za i protiv: Zametki o Dostoevskom*, Moskova: Sovetskii pisatel', 1957, s. 15.

Dostoyevski'nin romanlarının Gotik izler taşıdığı, sapkın tutkular, entrikalar, cinayet ve intiharlarla dolu olduğu yerinde bir suçlamadır elbette. Dostoyevski'nin ana karakterleri çok uç durumlarda sıkışmış istisnai insanlardır. Ancak onların sıradan hayatlar süren sıradan insanların çoğunlukta olduğu bir dünyada yaşadıkları unutulmamalıdır. Dostoyevski'nin romanlarındaki azizler, fanatikler, katiller ve trajik çilekeşler, bildik şekilde dünyevi telaşların peşine düşmüş diğer erkek ve kadınlarla bir arada yaşarlar. Elbette bu, yapılan suçlamayı geçersiz kılmaz; Dostoyevski'nin bu suçlamaya karşı yanıtı, aşırı uçlardaki durumlar ve kişilerin insanlık haline dair "ortalama" olandan daha çok şey anlattığı olmuştur.¹ Bu, Dostoyevski'nin çağdaşlarıyla ters düştüğü temel meselelerden biriydi. Maximilian Braun akıllıca, Dostoyevski'nin en iyi yazdığı şeyin, insan hayatında ender görülse de gerçek olan krizler olduğunu, flört ve evlilik, aile kurma vs. gibi gündelik hayata pek dikkat etmediğini öne sürmüştü. Hangisinin daha önemli olduğu kişinin dünya görüşüne göre değişebilirdi.²

"Doğalcılık" (naturalizm) suçlaması da yerindedir. Hem Dostoyevski'nin konuları ve ayrıntıları bir gazeteci ilgisiyle yazışı açısından, hem de sıklıkla hayatın kötü yanlarını, dış görünüşün ve davranışların nahoş taraflarını tasvir etmesi bakımından geçerlidir bu durum. Dostoyevski bu bakımdan yalnızca Viktoryen anlayışı gücendirmekle kalmamıştır.³

Dostoyevski'nin karakterlerine bakıldığında çoğunun fark edilir biçimde gerçek hayattan alınmış prototipler

1 Bkz. yazarın *Karamazov Kardeşler* için yazdığı önsöz, PSS 14:5.

2 Maximilian Braun, *Dostojewskij: Das Gesamtwerk als Vielfalt und Einheit*, Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 1976, s. 274-75.

3 Bu nokta K. N. Leontyev'in yalnızca Dostoyevski'yi değil Tolstoy'u da estetikten uzak şekilde bedensel işlevlere çok fazla dalmakla suçlayan "Novye Khristiane"sinde vurgulanmıştır.

olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bunların ve başkalarının ilk bakışta hayal ürünü gibi görüldüğü, kolayca “tip” olarak algılanabilecekleri ve Dostoyevski’nin niyetinin de bu olduğu söylenebilir. Örneğin *Ecinniler*’deki Turgenyev ya da *Karamazov Kardeşler*’deki G. Z. Eliseev betimlemesi bariz ortadadır ve fazlasıyla zalimce çizilmişlerdir. Toplumsal yaşamda karşılaştığımız tipler olarak hicivli biçimde yazılmışlardır. Ancak gerçekçi sanatın gerçekliği çarpıttığı gerekçesiyle hicve hiçbir şekilde yer vermemesi gerektiğini düşünecek kadar dar bir bakış açınız yoksa, bunun estetiğin üstüne sürülmüş bir leke olduğunu filan iddia etmezsiniz.

Yapılan en ciddi suçlama, M. E. Saltıkov-Şcedrin’in *Budala*’da “bir yandan gerçek hayattan alınmış kanlı canlı karakter, öte yandan öfkeden titreyen ellerce yaratılmış, bir rüyada gibi ortalıkta delice koşturan gizemli kuklalar” olduğunu söylemesidir.¹ Dostoyevski’nin siyasi görüşlerini paylaşmayan başka saygın eleştirmenler de aynı türden izlenimlerini dile getirmişlerdir. Onlar Dostoyevski’nin karakterlerini zorlama ve özensizce yaratılmış buluyorlardı. Örneğin Mihaylovski *Ecinniler*’deki aralarında Stavrogin, Piyotr Verhovenski, Şatov ve Kirillov’un da bulunduğu nihilistlerin “kuklalar”dan başka bir şey sayılmadıklarını, “soluk, fazla iddialı ve yapmacık” olduklarını söylüyordu.² Tolstoy da *Karamazov Kardeşler*’in bütününe dair benzer bir suçlamada bulunuyordu.³ Bu fikirler yapmacık ve zorlama

1 M. E. Saltıkov-Şcedrin, Omulevski’nin romanı *Shag za Shagom*’u incelediği *Otechestvennye zapiski* (1871) makalesi, s. 300-308.

2 Bkz. Mihaylovski, “Literatunye i zhurnal’nye Zametki.”

3 A. V. Çiçerin, Tolstoy’un günlüklerindeki şu paragrafa dikkat çekiyor (*Karamazov Kardeşler* üzerine yazılmış): “Diyaloglar asla gerçekleşmeyecek, aşırı yapay şekilde yazılmış... Bu özensizliği, yapaylığı, yapıntı niteliği şaşırttı beni... son derece beceriksizce... sanatsallıktan fersah fersah uzak... herkes aynı şekilde konuşuyor.” “Poeticheskii stro iazyka v romanakh Dostoevskogo”, *Tvorchestvo F. M. Dostoevskogo*’da, Moskova: AN SSSR, 1959, s. 444.

gibi algılanan karakterlerin aslında belli fikirleri dile getirmek için yaratılmış olmalarıyla açıklanabilir. Bu karakterler bütün varlıklarını sahip oldukları fikirlere borçludurlar.¹ Toplumsal ve psikolojik bütünlükleri bu fikirlerin işlevini sürdürmesinden kaynaklanır. Dostoyevski ile fikirlerin karakterin toplumsal kimliğinden gelmesi gerektiğini düşünen eleştirmenler arasındaki fikir ayrılığı çok temel bir meseledir. Bu aslında, pozitivist toplumsal belirlenimcilikle Dostoyevski'nin insan ruhunun özgür olduğuna dair idealist inancı arasındaki ayrılıktır.

Katı gerçekçiliğin dışına çıkan bir başka şey de Dostoyevski'nin birçok karakterine imgelem gücü yüksek bir ifade gücü vermiş olmasıdır. İnandırıcı olamayacak kadar fazla sayıda karakteri iyi düşünmekte ve iyi konuşmaktadır. Homeros, Dante ve Shakespeare gibi büyük yazarlar da aynı riski almışlardır. Böylece etkileyiciliğe ulaşılmıştır. Dostoyevski'nin metinlerini güçlendiren ve onları akılda kalıcı hale getiren şiirsel beceridir, üslubudur.

Ona en çok zarar veren suçlama, yani Dostoyevski'nin bütün karakterlerinin yazarın sesiyle konuştuğu suçlaması, V. G. Belinski'nin bunu ilk kez dile getirmesinden bu yana yapılmaktadır ve Tolstoy gibi otorite sahibi bir okur tarafından da yinelenmiştir.² Bu, Bahtin'in Dostoyevski romanlarındaki çokseslilik algısıyla çelişen bir görüştür.³ Bu açık çelişki nasıl çözümlenebilir? Asla "kitabına göre" (gerçek anlamıyla) yazan bir yazar olmayan Dostoyevski'nin karakterlerini toplumsal, bölgesel, mesleki özelliklere göre konuşma biçimleriyle donatacak kadar özenli bir üslup ustası olmadığı aşikârdır. Bazı karakterlerinin ifade ettiği düşüncelerin "onları katbekat

1 Engel'hardt, "Ideologicheskii roman Dostoevskogo."

2 Bkz. s. 22, dipnot 3.

3 M. M. Bahtin, *Problemy tvorchestva Dostoevskogo*, Leningrad: Priboi, 1929.

aştığı” ve yazarın ideolojik görüşlerini yansıttığı da bilinmektedir. Ayrıca, Dostoyevski yazdığı diyaloglara edebi alt metinler sıkıştırmayı çoğu romancıdan daha çok sever ve bu da okurun zihnini önündeki hikâyeden uzaklaştırıp alıntı yapılan metne ya da gönderme yapılan duruma yönlendirerek kitaplarının gerçekçi dokusuna zarar verir. Bunu yapmasının gerekçesi olarak, Dostoyevski yapıtlarının karakter romanları ya da toplumsal gerçekçi romanlar değil de, Platoncu diyaloglarla başlayan geleneğe yakın kitaplar olması verilebilir. Onun romanları insanlar kadar fikirlerle de ilgilidir.

Dostoyevski’nin metinleri duru, iyi yazılmış ya da zarif değil, canlıdır. Anlatıcının ve karakterlerin konuşmaları bitmiş bir ürün gibi değil, canlı bir akış olarak sunulur. Alttan alta hep bir duygu ve düşünce akışı vardır. Metinler hep etkin bir “içsel biçim”le, yani doğrudan ve sıradan iletişimin ötesine geçen her türden sözsel içerik, başka bir deyişle verilen mesaja ortam vasıtasıyla aktarılan etkin bir içerikle güçlendirilir. *Podpol’e* “yeraltı”, *nadryv* “çatlak”, *besy* “şeytanlar” gibi metaforik ifadeler bunun en iyi örnekleridir. “İçsel biçim” ayrıca ritim, diyaloglarla ulaşılan ifade (ironi, muğlaklık, gönderme, kinaye gibi), abartı veya yumuşatma, dokunaklılık, ciddiyet, tuhaflıkla (acayıplık, komiklik, argo, bireysel dil, sözü yanlış kullanma) da elde edilir; böylece açıktan yapılan partizanlık, kışkırtma, gerilim, yenilik ve hem anlatıcının hem de diğer herkesin olaylarda sürekli çıkarı olması gerçeğiyle okura meydan okunur. “İçsel biçim” şeyleri somutlaştırarak onların okur tarafından görülmelelerini sağlar. Örneğin *Karamazov Kardeşler*’in ilk bölümünün alt başlığı içsel biçime başvurmaksızın sıradan bir iletişim sağlayacak şekilde “Bir Ailenin Hikâyesi” olabilirdi pekâlâ. Ancak onun yerine *Istoriia Odnoi Semeiki*, “Küçük, Tatlı bir Ailenin Tarihi/Hikâyesi” seçilmiştir.

Dostoyevski ilk yapıtlarının yayımlanmasından bu yana kötü bir üslupçu olarak ünlenmiştir. Eleştirmenlerin bu fikri Bahtin'in içgörüsüyle ortadan kaldırılan bir yanlış anlamadan kaynaklanıyordu. Bahtin, Dostoyevski'nin metinlerinin anlatıcının egemenliğinde ilerleyen tek sesli bir hikâyeden ziyade içlerinden biri de anlatıcınınunki olan (ve pekâlâ diyalog sayılabilecek) yaşayan seslerden oluşan çoksesli bir konser olduğunu gösterdi. Dolayısıyla Dostoyevski kontrollü, ekonomik ve iyi bütünleşmiş bir anlatım tarzının ardında değildi. Ancak söz konusu karakterin o şekilde konuşması gerekiyorsa zarif bir üsluba başvururdu. "Çokseslilik" savı reddedilecek olursa, Dostoyevski'nin fena halde inişli çıkışlı ve olabildiğince gündelik dil kullanan, genelde gazeteci üslubunu benimseyen, bazen çenebaz, bazen lirik, ciddi ya da dokunaklı anlatım tarzının tefrika romana benzediği ve dolayısıyla açıkça bir estetik kusur olarak algılanması gerektiği öne sürülebilir. Bu, bugün sıklıkla bir yenilik diye görülmekte ve Celine, Faulkner, Grass gibi yirminci yüzyılın önde gelen romancıları tarafından benimsenip uygulanmaktadır.

Dostoyevski'nin yapıtlarındaki sözde ahlaki kusurlar eleştirmenlerin dünya görüşlerinden kaynaklanır. Eminim ki Dostoyevski'nin Hristiyanlığa dair fikirlerine yakınlık duyan biri bu kusurları kolaylıkla görmezden gelebilecektir. Aynı şey Dostoyevski'nin sözüm ona kötümserliği için de geçerlidir. *Budala'* da İyi'nin temsilcisi Prens Mışkin'in etkisiz eleman olduğu ve savunduğu idealin gerçek hayatla uyuşmadığı sıkça söylenmiştir. Bu eleştiri Dostoyevski'nin Hristiyanlık algısı düşünüldüğünde geçerliğini kaybeder, çünkü o bir Hristiyan'ın umut ve neşesinin dünyevi bir "sonsuz dek mutlu yaşadılar" düşüncesiyle değil yeniden dirilişe duyulan inançla beslenmesi gerektiğine inanıyordu. Benzer bir savunma Dostoyevski'nin kitaplarında yarattığı

atmosferin hastalıklı, isterik ve kendi ifadesiyle abartılı olduğu eleştirisi için de yapılabilir. Nietzsche bir keresinde İncil'deki dünyanın marazilik, çocuksuluk ve yüceliğin bir karışımı olduğunu yazmıştı. Dostoyevski'nin dünyasına sızan ateşli coşku, bu dini ve siyasi karmaşa havasıyla benzerlik göstermektedir.

Dostoyevski'nin dini fikirleri insanların Tanrı'yla veya Tanrısız nasıl yaşayıp öldükleri temeli üzerinde inşa edilmiştir. *Yeraltından Notlar*'ın tekbenci, nihilist anti-kahramanı, Nietzsche'nin Üst-insan'ına özenen Raskolnikov, *Ecinniler*'deki isyankâr Kirillov, Svidrigaylov ve Stravrogin gibi bitmiş Byronic kahramanlar, Fyodor Pavloviç Karamazov gibi hazcılar, Smerdyakov gibi kaba alaycılar, hatta İvan Karamazov ve *Delikanlı*'daki Versilov gibi Tanrıcular – hepsi insanın Tanrı olmadan ya da Tanrı'yı karşısına alarak tek başına ayakta kalabileceğine inanan hümanistlerdir. Dostoyevski'nin Tanrısız bir varoluşun mümkün olduğuna dair tuhaf yaklaşımı onu varoluşçuluğun öncülerinden biri haline getirdi. O, Tanrı'nın var olup olmadığını değil, Tanrı'yla veya Tanrısız bir varoluşun modern insan için ne anlama geldiğini sorguluyordu.¹ Dostoyevski tanrı-tanımaz hümanizmi kötüleme çabalarına karşın "Tanrının ölümü"nü haber veren bir peygambere dönüştü. Tanrısız insanın durumunu olağanüstü bir güçle tasvir etti, ancak Tanrısız günümüzde bu başarısı o zamanki tahrik edici özelliğini kaybetmiş olabilir.

Dostoyevski'nin inançlı karakterleri, Tihon, Makar Dolgorukiy ya da Zosima gibi kutsal adamlar, Sonya Marmeladov, Prens Mışkin ya da Alyoşa Karamazov gibi saf

1 Bu konudaki bir analiz için bkz. Ina Fuchs, "Homo Apostata" *die Entfremdung des Menschen: Philosophische Analysen zur Geistmetaphysik* F. M. Dostojewskijs, Münih: Otto Sagner, 1987.

ruhlar, Marmeladov ya da Dimitri Karamazov gibi basit günahkârlar da en az diğerleri kadar unutulmazdır. Onların masumiyetleri yaptıkları iyi eylemlerden ya da emeklerinin karşılığını almalarından değil, Tanrı'nın önderliğini sorgusuz sualsiz kabullenmelerinden ileri gelir. Bu durum en açık şekilde Keşiş Zosima tarafından dile getirilen her insanın, tüm insanlığın bütün günahlarının suçunu ve sorumluluğunu üstlenebilmesini sağlayan oğulluk dayanışması öğretisiyle tamamlanır.¹

Dostoyevski bir Hıristiyan için ilerlemenin ancak insan doğasına karşı mücadele etmesiyle mümkün olabileceğine inanıyordu.² İnsan bu mücadelesini Tanrı'nın inayetinin tezahürleri yardımıyla sürdürebiliyordu; Keşiş Zosima'nın "öteki dünyalarla münasebeti" insanın dünyevi varlığını hafifletiyordu. Bu durum ve Dostoyevski'nin ahlaki rasyonalizmi reddetmesi yalnızca Ortodoks öğretisine değil, aynı zamanda romantik idealizmin bazı gerilimleriyle de uyumludur. Dostoyevski'nin dinle ilgili felsefesi genel olarak Rus Slavcı düşünceyle aynı doğrultudadır. Dostoyevski'nin dini fikirleri ve kültürel eleştirileri çok önemli olsa da, onun büyüklüğünü yalnızca bunlarla değerlendirmek bizi dehasını görmekten alıkoyacaktır, çünkü onun zamanında olduğu gibi bugün de pek çok okur bu fikirleri kesin biçimde reddedecektir.

Dostoyevski'nin yeteneğinin, Mihaylovski'nin ünlü makalesinden de önce V. P. Burenin tarafından öne sürülen³ ve Nabokov tarafından "insan onurunun trajik felaketleri içinde çamurda yuvarlanır gibi yuvarlanıyor" şeklinde yeniden dile getirilen zalim tarafı da esasında eleştirmenin

1 PSS 14:290-92.

2 En açık haliyle *Masha lezhit na stole* (Maşa masada uzanıyor) başlıklı defter pasajında görülebilir; 1864, PSS 20:172-74.

3 V. P. Burenin'in *Sank-Peterburskie vedomosti*, no. 250, Ekim 11, 1871'deki PSS 12: 260'da alıntılanan *Ecinniler* eleştirisi.

bakış açısına bağlıdır. Saltıkov-Şchedrin'in yaptığı benzer bir gözlem bunu doğru şekilde yorumlamamıza yardımcı olacaktır. Saltıkov-Şchedrin *Yeraltından Notlar*'dan bahsederken bu yapıtın amacının her insanın özünde değersiz olduğunu ve bu değersizliğini kabul edene kadar iyi birine dönüşemeyeceğini göstermek olduğunu yazmış ve şöyle demişti: "En sonunda düşüncelerinin esas konusuna varır. Fikirlerini çoğunlukla Aquinalı Aziz Thomas'a dayandırır da açık belirtmediği için okurları, bunların yazarın kendisine ait olduğunu sanabilirler."¹ Bu Ezopçu yorumun anlamı, Dostoyevski'nin kahramanlarını yalnızca inanç ve kurtuluşa ulaşabilmeleri için en dipsiz sefalet kuyularına attığıdır. Hristiyan bakış açısından bunda herhangi bir sorun yoktur. Ancak Dostoyevski'nin Hristiyanlığa dair görüşlerini paylaşmayan okurların bunu böyle algılamaları ya da örneğin tam bir sefalet ve yozlaşma örneği olan Marmeladov'u örnek bir karakter, hatta tam bir azize olan Sonya hariç belki de *Suç ve Ceza*'nın en olumlu karakteri olarak görmeleri çok zordur.

Dostoyevski'nin yapıtlarındaki ahlaki yönle ilgili diğer eleştiriler de temelde ideolojiktir. Bunlara kaypaklık ve "ortodoks olmayan, yapmacık bir Hristiyanlık" anlayışı eleştirileri de dahildir. İlki bir inanç meselesidir: Nabokov gibi inançsız bir kişi "katil ve fahişeyi" bir araya getiren bir İncil okumasından hoşlanmayacaktır. İnançlılarsa bunu son derece dokunaklı bulacak ve iyi bir örnek olduğunu düşüneceklerdir. Leontyev'in "ortodoks olmayan, yapmacık bir Hristiyanlık" suçlaması bazı muhafazakar Ortodoks kilise insanlarınca da onaylanmıştır ve Dostoyevski'nin külliyatı için olmasa bile bazı yapıtları için geçerli olabilir.

Dostoyevski'nin yapıtlarının doğruluk içeriğine bakarsak ya-

1 M. E. Saltıkov-Şchedrin'in "Strizhi" kitapçığından alıntılanmıştır; 1864, PSS 5:312.

pılan en büyük eleştirinin onun sıradan olandan ziyade istisnai olanla uğraştığıdır. Dostoyevski'nin kendini ısrarla "gerçekçi" ama "daha yüksek anlamda bir gerçekçi" diye tanımladığını düşünürsek çok ciddi bir suçlamadır bu. V. G. Belinski delilerin –burada *Öteki*'nin kahramanı Golyadkin'den söz ediyordu– sıradışı olduğunu ve "romanlara değil akıl hastanelerine yakıştığını" yazmıştı.¹ Dostoyevski yıllar sonra romanlarıyla ilgili yorumda bulunurken özellikle bu karakter aracılığıyla önemli ve yeni bir toplumsal tipi tanıttığını söylemişti. Yani Golyadkin'in deliliği son derece sıradandı. Yazar ve eleştirmenler arasında benzer tartışmalar hemen her yapıtla ilgili tekrarlandı. Dostoyevski geleceğin onu haklı çıkaracağına inanıyordu: "İstisnai" karakterleri bir gün Rusya'nın geleceğine ilişkin öngörüler diye okunacak, Gonçarov, Turgenyev ve Tolstoy'un kiler ise görünüşte neyse o diye, yani Rusya'nın geçmişi olarak kalacaklardı.² Peygamber Dostoyevski ve dini düşünür Dostoyevski'ye dair son söz henüz söylenmemiş olabilir. Rus Devrimi'ne yol açan zihniyeti çok doğru biçimde analiz etmişti, ancak bugünden baktığımızda Rusların ruhaniliğinin Tanrıtanımaz hümanizm ve nihilizmin üstesinden geleceğine dair varsayımında yanlışlığı açıktır.

Gerçeği çarpıttığına dair eleştiriler çoğunlukla Dostoyevski'nin genç nesil Rus aydınlarının haletiruhiyesi ve hayata karşı duruşlarını algılayışıyla ilgilidir. Kolya, Krasotkin'in Rakitin'in değil Alyoşa Karamazov'un peşinden gideceğini umarak aşırı iyimser düşünüyordu.

1840'lardan bu yana Dostoyevski keskin gözlemlere sahip bir psikolog olarak ün kazandı. Ama o zamanlar bile bazı eleştirmenler yaptığı psikolojik analizleri abartılı

1 V. G. Belinski, *Polnoe sobranie sochinenii*, cilt 13, Moskova: AN SSSR, 1953-59, 10:41.

2 Bkz. *Ecinniler*'le ilgili defterler, PSS 16:329.

buluyorlardı. 1860'larda ve 1870'lerde bu türden suçlamalar iyice arttı ve dehşetengiz biçimde kendinin farkında ve iddialı Dostoyevski karakterlerinin Rus toplumunu hiç temsil etmediği, tamamen yazarın hastalıklı zihninin yansımaları olduğu söylenmeye başladı. Kuşkusuz Dostoyevski arzu, acı, hayal kırıklığı, reddedilme ve umutsuzluk içinde kıvranan insanların içinde bulunduğu durumu son derece derinden kavrayabiliyordu. Yoksulluğun, aşağılanmanın, öfkenin, kıskançlığın, alaycılığın ve zalimliğin psikolojisini çoğu kişiden daha iyi anlıyordu. Döneminin Rus erkek ve kadınlarıyla ilgili doğru düşüncelere sahip olup olmadığı ayrı bir konu. Ancak müthiş bir psikolog oluşu büyüklüğünün bir ölçütü değildir, çünkü "bilimsel" psikoloji hakkındaki fikirleri son derece olumsuzdu.¹

Dostoyevski'nin doğal ve toplumsal bir arka plan yaratmaksızın psikolojik dramları bir vakum içerisinde sunduğu eleştirisinin temelden yoksun olduğunu düşünüyorum. Dikkatli bir okur, Dostoyevski romanlarının her bir sahnesinin gerekli arka planı sağlayan ve özenle seçilmiş birçok ayrıntıyla örülü olduğunu fark edecektir. Bazı eleştirmenler Dostoyevski'nin yapıtlarında yiyecek içecekler, giysiler, şehir veya kır manzaraları gibi dünyevi detayların eksik kaldığını söylüyorlar. Bu doğru değil. Tam tersine, "*Karamazov Kardeşler*"deki Yiyecek ve İçecekler" ya da "*Suç ve Ceza*"daki St. Petersburg Betimlemeleri" gibi makalelerin yazılabilmesine olanak sağlayacak kadar çok ayrıntı var.

1 Ayrıntılar için bkz. Bölüm 3.

Dostoyevski'nin Erken Dönemi

Üslup, genç Dostoyevski'nin en güçlü yanıydı. Kitaplarının konuları oldukça müphemdi, Rus ve yabancı yazarlardan esinlenmelerle doluydu. Bazı çağdaşları onu intihalle suçluyordu.¹ Genç Dostoyevski, Charles Passage'ın deyişiyle büyük ölçüde bir "uyarlamacı"ydı.²

1920'lerde Komaroviç, Vinogradov, A. L. Bem³ ve diğerleri, Puşkin, Gogol, E. T. A. Hoffmann ve başka yazarların sıkça Dostoyevski'nin metinlerine sızdıklarını göstermiş, Tinyanov ve Bahtin ise "etkilenmelerin" peşinde koşmayı bırakıp alıntıları, araştırmaları, yankıları ve göndermeleri bu metinlere içkin öğeler olarak ele almamızı sağlayacak bir model

- 1 Birçok eleştirmen Dostoyevski'nin özellikle *Öteki*'de Gogol'den etkilendiğine dikkat çekti. Bkz. V. V. Vinogradov, *Evoliutsiia russkogo naturalizma: Gogol i Dostoevskii*, Moskova: Academia, 1929, s. 207-9. P. V. Annenkov, "Zametki o russkoi literature proshlogo goda," da (*Sovremennik*, Ocak 1849) Dostoyevski'nin "Dürüst Hırsız" hikâyesinin George Sand'ın *François le champi*'sinin birebir taklidi olduğunu yazdı. Başka eleştirmenlerse *Netočka Nezvanova*'daki çocukların Charles Dickens'ın *Dombey ve Oğlu*'ndakilere çok benzediğini söylediler.
- 2 Charles E. Passage, *Dostoevski the Adapter*, University of North Carolina Studies in Comparative Literature, cilt 10, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1954.
- 3 Vinogradov için bkz. *Evoliutsiia*; Bem için bkz. A. L. Bem, "Skupoi rytsar' 'v tvorchestve Dostoevskogo," *O Dostoevskom: Sbornik statei*, ed. A. L. Bem, cilt 3, Prag: Petropolis, 1929-36, 3:82-123'de ve bu koleksiyondaki diğer makalelerde yer alır. Komaroviç için bkz. F. M. Dostojewski-Die Urgestalt der Brüder Karamasoff, Münih: R. Piper, 1928, s. 177-81. Komaroviç *İnsancıklar*'la J.-J. Rousseau'nun *Julie*'si arasında bir dizi benzerlikler bulmuştur.

geliştirmişlerdir.¹ Tinyanov'un parodi kuramına ilişkin gözlemleri Bahtin'in "yabancı ses" kavramını önceler, burada parodi, bu kavramın türlerinden yalnızca biridir. Daha yakın bir zamanda, D. D. Blagoi, V. S. Neçayeva, Gary Rosenshield ve bazı başka eleştirmenler, Dostoyevski'nin erken dönem yapıtlarıyla 1840'lar Rusyası'ndaki edebi atmosfer arasındaki bağlantıları öne sürerek, onun sanatının, romantik edebiyatın idealist ve metafizik temalarını toplumsal gerçekçi bir bağlama oturttuğu önermesini daha akla yakın hale getirmişlerdi.² Blagoi *İnsancıklar*'da Devuşkin'in "İstasyon Şefi"ni³ okuyuşunu Dostoyevski'nin yansıması olarak ele alır, "Bay Proharcin'i "Cimri Şövalye"ye⁴ verilmiş bir yanıt olarak görür ve "Bir Yufka Yürek" metninin sonundaki Arkadi'nin tezahürü ile "Bakır Atlı"daki Evgeni'nin dokunaklı açıklaması arasında doğrudan bir benzerlik bulur.⁵ Rosenshield *Öteki*'yi "Petersburg mitinin şiirsellikten çıkarılması" olarak yorumlar. W. J. Leatherbarow Dostoyevski'nin erken dönem yapıtlarını Blagoi'ye çok benzer biçimde ele alır. Puşkin'in Dostoyevski için, "Gogol'ün etkisini üzerinden atmak" ve "döneminin insanlarına küskün bir bakış açısıyla yaklaşan Gogol'ün keskin yüzeyselliğinden kurtulmaya uğraşan bir model olduğunu söyler.⁶ O halde Dostoyevski'nin Devuşkin'inin, Gogol'ün

1 Bkz. Yuri N. Tinyanov, *Dostoevskii i Gogol': K teorii parodii*, Petrograd: Opoiaz, 1921; M. M. Bahtin, *problemy tvorchestva Dostoevskogo*, Leningrad: Priboi, 1929.

2 D. D. Blagoi, "Dostoevskii i Pushkin," *Dusha v zavetnoi lire: Ocherki zhizni i tvorchestva Pushkina*, Moskova: Sov. Pis., 1977, s. 453-525; V. S. Nechaeva, *Ran-nii Dostoevskii, 1821-1849*, Moskova: Nauka, 1979. Gary Rosenshield, "The Bronze Horseman and the Double: The Depoeticization of the Myth of Petersburg in the Young Dostoevskii," *Slavic Review*, 55, 1996, s. 399-428.

3 Puşkin'in *İvan Petroviç Bêlkin'in Hikâyesi* kitabındaki bölümlerden biri. (yay.n.)

4 Puşkin'in *Küçük Tragedyalar*'ından biri. (yay.n.)

5 Blagoi, "Dostoevskii i Pushkin," s. 481-87, 472-73.

6 W. J. Leatherbarrow, "Idealism and Utopian Socialism in Dostoevsky's *Gospodin Prokharchin* and *Slaboe serdtse*," *Slavonic and East European Review*, 58, 1980, s. 524-40.

Akakiy Akakiyeviç'inin¹ "düzeltilmiş" hali olduğunu, Golyadkin ve Proharçin'in de aynı şekilde Gogol'ün karakterlerinin gözden geçirilmiş ve bireysel bir boyut katılmış uyarlamaları olduğunu söyleyebiliriz.

"Dâhi bir okur"² olan Dostoyevski hayatı boyunca edebiyat eleştirmenliği de yaptı. Gençlik yıllarında kendi yaratıcı yeteneklerinden çok da emin olmadığını, ancak eleştirel yargılarının doğruluğuna sıkı sıkıya inandığını söylemek mümkündür.³ Erken dönem yapıtları bir bakıma özgün yaratılardan çok edebi temalara getirdiği eleştirel yorumlardan ibaretti. Özellikle Gogol'ün "yabancı ses"i sıkça Dostoyevski'nin metinlerine sızarak onları Gogol'le parodi ve tartışma dolu diyaloglara dönüştürmüştü. Bu durum özellikle *İnsancıklar*'da fazlasıyla belirgindi.

İnsancıklar'da Rus ve yabancı, ünlü ve ünsüz birçok yapıtın yankıları hissedilir.⁴ Ancak yapıt en çok Gogol'ün "*Palto*"sunun bir uyarlamasıdır. Kahramanı Makar Alekseyeviç Devuşkin'in dış görünümü, Gogol'ün anti-kahramanı Akakiy Akakiyeviç Başmaçkin'in karşı-parodisidir.

8 Temmuz tarihli mektubunda Devuşkin "*Palto*"yu okuduğunu ve tıpkı kendisine benzeyen zavallı memur kahramanın gerçeğe uygun şekilde tasvir edildiğini yazar ve öfkeli bir tonla bunun "son derece kötü niyetli bir kitapçık" olduğunu düşündüğünü açıklar. Devuşkin'in tepkisinin ne kadarı Dostoyevski'nin kendi görüşünü yansıtıyordu? Devuşkin'in bu naif yargısının ardında Dostoyevski'nin pek de safiyane olmayan fikirlerinin gizli olduğu aşikârdır.

1 Blagoi, "Dostoevskii i Pushkin," s. 466-67.

2 A. L. Bem tarafından yazılmış "Dostoevskii, genial'nyi chitatel," adlı makale.

3 Bölümün ilerleyen sayfalarında daha ayrıntılı olarak işlenecektir.

4 Puşkin'in yanı sıra Gogol, Lermontov, J.-J. Rousseau, Francois-Guillaume Ducray-Duminil, Nicolas Leonard, Samuel Richardson ve daha sayamadığım nice başka yazarın etkileri görülmektedir.

Devuşkin zavallı memurun hayatına dair birtakım ayrıntıların “doğru bir şekilde aktarıldığını” kabul eder: Ayakkabılarının topukları eskimesin diye parmak uçlarında yürümesi, tasarruf amacıyla yemeklerde çay içmekten feragat etmesi, yeni bir kumaş parçası karşında neredeyse “şehvetli” bir haz duyması gibi. Devuşkin ayrıca Gogol’ün “önemli kişiliğinde hâlâ genç, mevki sahibi ve arada bir kendisine bağarmaktan zevk alan” kendi amiri Fyodor Fyodoroviç’i görür. Bu türden dışsal ayrıntılarda Dostoyevski kahramanı ile aynı fikirdedir. Devuşkin Gogol’ün yazdığı gerçeklerin hiçbirine karşı çıkmaz. Tam tersine, o Gogol’ün öyküsünde “mütevazî bir gündelik yaşamın sıradan bir örneği”ni bulur.

Ancak birinin bir “taşlama yaratarak” kendi mahrem hayatını alaycı bir okur topluluğunun önüne sermesi kızdırmıştır onu. Bu suçlama tam da gündelik yaşamın sıradan örnekleriyle ilgilenen bütün doğalcı akıma yöneltilmiştir aslında. Kendisi de bu akımın bir savunucusu olan Dostoyevski, Gogol’ü aşırı doğalcılığı yüzünden eleştiremezdi. Onun yerine kahramanının öfkesini aslında kendisine ait olduğunu belli bir ironiyle göstermişti. Yani, Gogol’e katılıyordu. Ayrıca Devuşkin, “önemli kişiliğin” konumunu göz önünde bulunduruyor ve amirlerin “astlarını kıdemlerine göre azarlamakta” haklı olduklarını savunuyordu. Elbette burada da yazara ait bir ironi vardır ve Dostoyevski hâlâ Gogol’le aynı fikirdedir. Geriye Devuşkin’in “Palto”nun acıklı sonundan hiç tatmin olmamasından kaynaklanan son itirazı kalıyor:

Neden en azından sonunda kendini affettirmedi, örneğin en azından başına küçük kâğıt parçaları dikmelerinden sonra yapabiliirdi bunu, sonuçta her şeye karşın erdemli bir adam, iyi bir vatandaş olduğu, iş arkadaşlarının ona böy-

le davranmalarını hak etmediği, kendinden yaşça büyük-
lere saygıda kusur etmediği (burada bir örnek verilebilir),
kimseye karşı kin beslemediği, inançlı bir insan olduğu ve
öldüğüne (ille ölmesi gerekiyorsa) herkesin üzüldüğü gös-
terilebilirdi. Ama o zavallının ölmesine izin vermemek en
doğrusu olurdu, bunun yerine paltosu bulunabilir, erdem-
li davranışını öğrenen general onu odasına çağırarak terfi
ettirip maaşına zam yapabilirdi, böylece nasıl olacağını gö-
rürdük hepimiz: Kötüler cezalandırılır, erdem kazanır, ofis
arkadaşları elde sıfır öylece kalakalırdı. (PSS 1:63)

Devuşkin öykü için mutlu bir son öneriyor, Dostoyevski
de onunla aynı fikirdeymiş gibi görünüyor ve kendi öykü-
sünü istihzalı bir akıbetle mutlu şekilde bitiriyor: *İnsancık-
lar'*daki "önemli kişiliğin" aslında son derece insancıl, cö-
mert, bahtsız ve yıldırılmış astlarına elini uzatan bir amir
olduğu ortaya çıkıyor, üstelik yalnızca yüz rublelik (Akakiy
Akakiyeviç'in paltosunun fiyatından daha yüksek bir rakam
bu) hatasını telafi etmekle kalmıyor, bir de memurun elini
sıkıyor. Burada yazarın ironisi, en azından metnin yalnız-
ca bu hali göz önüne alındığında çok da açık değil. Ancak
*Peterburg-skii Sbornik'*te yayımlanan haliyle okunduğun-
da bu pasajın da ironik bir alt metne sahip olduğu açıkça
görülüyor.¹

1 Devuşkin'in "majesteleri"ne dair sözleri özgün metinde şu şekilde yer alı-
yor: "Kendileri de zengin değiller. Bana bizzat itiraf ettiler. Elbette küçük
bir evleri, daha doğrusu iki küçük evleri ve taşrada bir-iki köyleri var, ama
ne yaparsın canım benim, sonuçta bizimkinden farklı bir hayat tarzları ol-
malıdır onların." (PSS 1:450). Amirine üçüncü çoğul kişi kipiyle hitap etti-
ğine ve "küçük bir evi (domik) var" gibi sözleriyle servetini olduğundan az
göstermeye çalıştığına dikkat edin. "bir-iki köy" (*dereven'ka drugaia*) demek,
yüzlerce serfe sahip olmak demektir. Bütün alıntılar Dostoyevski'nin otuz
ciltlik Akademi basımı *Bütün Eserleri'*den yapılmıştır (Leningrad, 1972-90).
Çeviriler aksi belirtilmedikçe bana aittir.

O zaman Devuşkin'in şikâyetinde Dostoyevski'nin Gogol'ü eleştirmesi diye anlaşılabilecek herhangi bir şey yoktu. Devuşkin'in itirazlarının hepsi yazarın ironisiyle hafifletilmiş ve böylece Gogol'ün zavallı memur imajı onaylanmıştır. Dostoyevski'nin "Palto"ya yönelik eleştirisi burada değil, *İnsancıklar*'ın genel örgüsünde aranmalıdır. Devuşkin Gogol'ün dilsiz ve akılsız kahramanına aslında kendisine ait birçok düşünce ve duygu atfeder. Ve bunlar yazar tarafından çürütülmez: Romanın hiçbir yerinde o konuda bir ironiye rastlanmaz. Devuşkin –ve tabii yaratıcısı Dostoyevski– özellikle "başına küçük kâğıt parçaları diktikleri ân"a yoğunlaşır.¹ Gogol tam da bu anda Akakiy Akayieviç'i duygulu bir insan gibi yansıtır ve şöyle dedirtir ona: "Bırakın beni! Neden canımı yakıyorsunuz?" Kısacası, Dostoyevski kendi kahramanının sözleri ve eylemleri aracılığıyla Gogol'ün kahramanını "Palto"da bulunmayan bir psikolojik derinlikle donatır. Dostoyevski "psikolojisi olan" zavallı memuru defalarca yazmıştır. Ona Devuşkin dışında Bay Proharçin'de (1846 tarihli aynı adlı öykü), Bay Golyadkin'de (*Öteki*, 1846) ve birçok başka karakterinde de rastlarız. Bu anlamda insan Gogol'ün eleştirildiği, hatta –ilkesel anlamda– pozisyonunun yeniden değerlendirildiği izlenimine kapılıyor. "Palto"da insanı bir kopyalama makinesine çeviren ölümcül bürokratik sistem yüzünden öznenin insan yanını kaybetmesi çarpar yüzümüze. İnsanlar piramitlerin ve diğer uzun binaların çizimlerinde kullanılan "ölçekli maketlere" dönüştürülmüş² ve gölgelerle dolu bir hiçlik dünyasına atılmışlardır.³ Ölümünden sonra yerine hemen bir başka sevk

1 Bu, "Palto"daki sözde insancıl kısımdır.

2 "*Masshtabnaia figurka*" Şklovski'nin nüktedan deyişi.

3 Vladimir Nabokov'un Gogol okumalarını takip ediyorum. Bkz. *Gogol*, Norfolk, Conn.: New Directions, 1944, s. 145.

memurunun getirildiği Akakiy Akakiyeviç ancak ve ancak öldükten sonra “bir yer edinir”, insanileşir, amirlerinin dikkatini çeker –aynı *Vita*’sındaki koruyucu Aziz Akakiy gibi.¹

“Palto”nun rüyamsı atmosferi önemsiz, göze çarpmayan kişilerle dolu bir dünyanın hayali gerçekliğini ve hiçliğini anlatır. Dostoyevski zavallı memura psikolojik derinlik vererek Gogol’ün metafiziksel temasını yok eder. Onun Gogol’ün metafizik groteskine verdiği yanıt, psikolojik temelli bir gerçek dünya hikâyesi anlatmaktır. *İnsancık*’lardaki her şey en az Gogol’ün öyküsündekiler kadar hüznü ve komik, karakterler de ne daha iyi ne de daha kötüdürler, ama onlar gerçek, yaşayan insanlardır; Gogol’ünküler gibi “ölçekli maketler” ya da kuklalar değildir. Dostoyevski hiç kuşkusuz kendi görüşüyle Gogol’ünki arasındaki ayrımın farkındaydı. “Şiir ve Düzyazıya Dökülmüş Petersburg Hayalleri”nde (1861) bunu açıkça söyler:

Yalnızken birdenbire bunu düşünmeye başladım. Daha yakından baktım ve tuhaf karakterler olduğunu fark ettim. Hepsi acayip, garip tiplerdi, tamamen yavan, asla Don Carloslar ya da Posalar gibi değil ama, tamamen alt kademe memurlar, bir anlamda hayal ürünü olan alt kademe memurlar. Birisi o hayali kalabalığın arkasına saklanmış, yüzünü tuhaf şekillere sokarak alay ediyordu benimle. Birtakım ipleri çekiştirerek bu kuklaları hareket ettiriyor, bir yandan da durmadan kahkahalar savuruyordu! Sonra başka bir hikâye sardı zihnimi, kasvetli bir pansiyonda geçen, en alt kademede, dürüst, saf, düzgün, amirlerine saygılı bir memur ve kandırılmış, hüznü bir kızın hikâyesi, ruhumu delip geçen bir hikâye. (PSS 19:71)

1 Bkz. John Schillenger, “Gogol’s ‘The Overcoat’ as a Travesy of Hagiography,” *Slavic and East European Journal*, 16, 1972, 36-41.

Elbette Dostoyevski *İnsancıklar*'da "ruhunu delip geçen" aşırı duygusal bir hikâyeden çok daha önemli bir şey yaratmıştı. Bu paragrafın en önemli yeri "yüzünü tuhaf şekillere sokan biri"nin –Gogol tabii ki– kukla tiyatrosunda ipleri oynatması kısmıdır. Aynı "Hayaller"de "Palto" ile ilgili doğrudan yorumlar da vardır. Öyle anlaşıyor ki Dostoyevski Gogol'ün öyküsünü neredeyse yıllar sonra Boris Eichenbaum'um okuyacağı gibi okumuş.¹

Dostoyevski'nin erken dönemlerinin, aynı Gogol'ünki gibi kukla tiyatrosunu modern insanlığı tehdit eder hale gelmiş mekanikleşmenin ve insanın makineye dönüşmesinin simgesi olarak sıkça kullanan Romantizm akımının şairlerine yakın durduğunu unutmamak gerekiyor.² Bu tema özellikle genç Dostoyevski'nin coşkuyla okuduğu Hoffmann'ın öykülerinde sıkça karşımıza çıkıyor. Kukla imgesi Dostoyevski'nin yapıtlarında da vardır ve aynı uğursuz anlamı taşır. "Bay Proharçin"deki zavallı isyankâr memur her gösteriden sonra "laternacı tarafından kutusuna geri konulan" Pulcinella'ya benzetilir. Benzer şekilde *Öteki*'deki Bay Golyadkin'in hareketleri baştan beri bir kuklanın sarsak zikzaklarına benzer. Golyadkin artık hareketlerini kontrol edememekte, "birisi içindeki zembereği boşaltmış" gibi davranmaktadır. (PSS 1:133)

Golyadkin ve Proharçin Petersburg'un öldürücü bürokratik atmosferinde yok olan ya da çoktan yok olmuş insanlardır. Özgür iradelerini, onurlarını ve yüreklerini kaybetmişlerdir. Dostoyevski'nin ilk kahramanı Devuşkin onlar gibi değildir. O, Gogol'ün Dostoyevski'nin cansız bir kukla diye gördüğü Akakiy Akakiyeviç'ine bir tepki olarak yaratılmıştır. Gogol'ün Basmaçkin'inin (*başmak*, "ayakkabı" sözcüğünden türetilmiştir) karşısına Dostoyevski, Makar

1 B. M. Eichenbaum, "Kak sdelana *Shinel*' Gogolia" (1919).

2 Bkz. Heinrich von Kleist'in ünlü makalesi "Über das Marionettentheater", 1811.

Alekseyeviç Devuşkin'i –adı üçlü şekilde insanlığı simgeler, *Makar* "kutsanmış", *Aleksey* "Tanrı'nın adamı" ve *Devuşkin* "Meryem'in oğlu" demektir– çıkarmıştır.

Devuşkin, Akakiy Akakiyeviç'in "Tanrıya inanan ve ölümüne herkesin üzüldüğü" biri diye tasvir edilmesi gerektiğini söyler. Bu da Dostoyevski'nin ilk yapıtında ilahi adalet temasının karşımıza çıkması demektir, çünkü bu paragrafta şöyle bir ironi bulunabilir: Tanrı'nın erdemli ve inançlı birine verdiği ödül ölümdür! Dostoyevski'nin bu dini meseleye Devuşkin'in ağzından olumsuz bir tepki verdiğini görürüz:

Elbette her şey Tanrı'nın istediği gibi olur, bu böyledir, böyle olmalıdır, herhangi bir kuşukumuz yok bu konuda; Yüce Yaratıcı elbette lütufkârdır ve onun yaptıklarına bizim aklımız ermez, Kader de öyledir, zaten o Yaratıcı'yla aynı şeydir. (PSS 1:101-2)

Devuşkin'in inancı ruh haline göre değişiklik gösterir. Onun iyi ve rahatken "gözleri yaşlarla dolu biçimde Yüce Tanrı'nın huzurunda tövbe ettiğini, kötü günlerinde işlediği bütün günahları, yakınmaları, özgürlükçü düşünceleri, hovar dalığı ve gözü karalığı için af dilediğini" duyurur (PSS 1:96).

"Palto"nun dünyası Devuşkin'ininkine hiç benzemez. Orada ilahi adalet sorunu uzak bir yankı olarak Akakiy Akakiyeviç'in dokunaklı "Neden canımı yakıyorsunuz?" haykırışında hissedilir ancak. Gogol'ün dünyasında insanlar Tanrı'yı değil, Tanrı insanları unutmuştur. Tam da bu nedenle Gogol'ün dünyası Dostoyevski'nin herhangi bir yapıtındakinden çok daha korkunçtur. Tanrı'nın unuttuğu bir dünya Dostoyevski'ye öylesine yabancısıdır ki yapıtlarındaki en kuşku ve isyan dolu anlarda bile, varlığını reddetmek için bile olsa Tanrı öyle ya da böyle görünecektir.

Kuşkusuz birçok okur Varenka'nın Bayan Bikov olarak geçireceği üzücü hayatı için gözyaşı dökmüştür. Dostoyevski'nin kendisi de böylesi bir okumayı açıkça onaylar.¹ Bazı okurlarsa olaya bir şans daha vermeyi yeğler ve "İstasyon Şefi"ndeki, mutlu bir evliliği bulunan Dünya'yı örnek gösterirler. Varenka'nın son mektuplarının satır aralarında, hatta satırlarında, duruma çok duygusal yaklaşmayan okura her şeyin yolunda olduğunu düşündürtecek birçok emare var.

İnsancıklar üslup olarak Dostoyevski'nin muğlaklığının harika bir örneğidir. Dostoyevski mektuplaşan iki kişinin farklı seslerini kullanarak ihtiyatsız okurun baştaki yüzey-sel izlenimini tepetaklak edecek birçok alt metin yaratmıştır. Toplumdaki düşük statüsünü uysallıkla kabullenen Devuşkin, kendinden daha aşağıda biriyle karşılaşınca anında üstünlük taslamaya başlar. Daha önce bir dizi parodiyi soluksuz bir hayranlıkla önümüze sunan taze yazar Devuşkin, ansızın "öksürükleri çoktan başlamış...kokuşmuş bir köşede, yardımsız, çaresizce ölümü bekleyen ve bütün hayatı bundan ibaret olacak bir dilenci çocuğun yürek parçalayan hikâyesiyle çıkıverir karşımıza (PSS 1:87-88). Utangaç ve namuslu âşık Devuşkin zaman zaman tıpkı Varenka'nın genç kız utancını yoksul bir adamın utancıyla karşılaştırdığı andaki gibi kabalaşır: "Giysilerini herkesin önünde çıkaramaz-

1 Yukarıda "Şiir ve Düzyazı olarak Petersburg Hayalleri"nden yaptığım alıntıya bakınız. Dostoyevski orada "kandırılmış, hüznü bir kız"dan, "ruhumu delip geçen bir hikâye"den söz eder (PSS 19:71). A. E. Wrangell'e yazdığı 23 Mart 1856 tarihli mektupta flört ettiği kızın orta yaşlı, zengin bir beyefendiyle evlenmeyi düşündüğünü söyledikten sonra şöyle devam eder: "Ah zavallım! Çok acı çekecek. O yürek ve akılla bütün hayatını Kuznetzk'te geçirmek zorunda mı gerçekten? Üstelik Tanrı bilir kiminle! *İnsancık*'lardaki Bikov'la evlenen karakterimin durumuna benziyor yaşadıkları (kendimle ilgili kehanette bulunmuşum sanırım onu yazarken)" (PSS: 28/I: 218). Dostoyevski kendi yapıtlarını çok iyi eleştiremezdi. 1860'larda erken dönem yapıtlarını yeniden yazarken oldukça mantıklı bölümleri çıkarıp atmıştı. Bkz. s. 35, dipnot 1.

sın, değil mi?” (PSS 1:69). Saf mümin Devuşkin Tanrı’nın yarattığı dünyaya kuvvetle karşı çıkar; sadık ast Devuşkin ofiste gördüğü utanç verici sahneleri neşe içinde aktarır.

Sonuçta genç Dostoyevski “Palto”yu belki biraz da bilinçaltı düzeyinde etraflica kavramıştı. Görünüşe bakılırsa Gogol’ün groteskliği onu huzursuz etmişti. Gogol’ün kullandığı temel aracın insanı kuklaya, “canlı hayatı” bir hiçlik cehennemine çevirmek olduğunu fark etmişti. Böylesi bir dönüşüme itiraz etmeden duramayacağı için Basmaçkin’in Devuşkin’e, paltoyu Varenka Dobroselova’ya ve Gogol’ün metafizik groteskini “ilk Rus toplumsal romanı”na (Belinski) dönüştürmüştü. Bu değişikliğin bedeli metafizik derinliğin yerini toplumsal gerçekçiliğin, Gogol’ün şeytani mizahının yerini sık bir ironinin alması olacaktı.

Yine de Dostoyevski’nin ironisi, *İnsancıklar*’ı ne niyetle yazdığını açıklarken duyurduğundan daha derin olabilir. Joseph Frank’ın yazdığı gibi Dostoyevski’nin kahramanına “zenginlerin ve yoksulların birbirine zıt yaşamlarını keskin bir bakışla gözlemlettiği” doğrudur,¹ ancak aynı zamanda yoksulların toplumsal adaletsizliğin bir sonucu olarak değil, doğuştan kaybetmeye mahkûm oldukları için o halde yaşadıklarını da açıkça dile getirir. Devuşkin’in yoksulluğa dair açıklamaları (PSS 1:68’de ve başka yerlerde) bu konuda şüpheye yer bırakmayacak niteliktedir. Dostoyevski, Devuşkin’in ekmeğini alınının teriyle kazanan yoksula duyduğu saygıyı açıkça dile getirdiğinden emin olur evet, ama aynı zamanda bu dürüst insanların örneği olarak bir laternacıyı vererek –muhtemelen dostu Dimitri Grigoroviç’in skeci “St. Petersburg’un Laternacılar”ına (1845) bir dokundurmadır bu– temelden çürütür bu argümanı.

1 Joseph Frank, *Dostoevsky: The Seeds of Revolt, 1821-1849*, Princeton: Princeton University Press, 1976, s. 145.

Öteki romanı, özellikle Batı'da, sanatsal niteliğinin hak ettiği kadar fazla dikkat çekmiştir. Dostoyevski'nin kendisi de 1860'larda kitabı yeniden yazarken bu konuyu gündeme getirmiş ve ifade etmeye çalıştığı fikri doğru düzgün sunamadığını açıkça itiraf etmiştir. Bu fikrin ne olduğunu hiçbir zaman söylemediği için başkaları bu konuda değişik düşünceler ortaya atmışlardır.¹

A. L. Bem, *Öteki*'de Gogol'ün "Burun" öyküsünden esinler bulunduğunu, hatta romanın öykünün bir eleştirisi, "daha iyi hale getirilmiş" olduğunu yazdı.² Bu varsayım doğruysa *Öteki*'nin Gogol'ün alegorisine psikolojik bir temel yaratma, Gogol'ün metaforunu gerçekleştirme çabası olduğu söylenebilir. Viktor Şklovski *Öteki*'ne dair, bençe yapılmış en ikna edici yorumlamada³ yapıtın romantik *Doppelgänger* temasının açıkça hicvedilmesi olduğu gözleminde bulunur. Küçük ve Büyük Golyadkinler eşit derecede önemsiz "yok kişiler"dir, Küçük Golyadkin'in "şeytaniliği" Büyük Golyadkin'in "iyiliği" kadar değersizdir. Hangisinin "bölümde" bir masasının, Şestilavoçnaya Caddesi'nde bir dairesinin olduğunun ne önemi vardır?

Şklovski'nin yorumu Dimitri Çijevski'ninkiyle aynı doğrultudadır.⁴ O da *Öteki*'nin ana temasının varoluşun gerçekliği olduğunu söyler: İnsan doğasının zıt uçları arasındaki

1 Dostoyevski, kardeşi Mihail'e 1 Ekim 1859'da yazdığı bir mektupta Golyadkin'in "kendi toplumsal gerçekliği içinde muhteşem bir karakter" olduğunu söylemiştir. *Öteki*'yle ilgiliyse şöyle yazmıştır: "Bu roman bir başarısızlık örneği benim için, ama çok parlak bir fikirle yola çıkmıştım, ondan daha ciddi bir fikir hiçbir eserimde yoktur. Ne yazık ki bu romana (uygun) bir biçim veremedim." *A Writer's Diary*, November 1877, Bölüm 1 (PSS 26:65).

2 A. L. Bem, "Nos' i 'Dvoynik," in Bem, *O Dostoevskom*, 3:139-63.

3 Viktor Şklovski, *Za i protiv: Zametki o Dostoevskom*, Moskova: Sovetskii pisatel', 1957, s. 60-61.

4 Dimitri Çijevski, "K probleme dvoynika (Iz knigi o formalizme v etike)", Bem, *O Dostoevskom*, 1:39-64.

fark sıfıra yaklaştıkça, varoluş var olmayışa dönüşür. Gogol bunun alegorisini bir burunu St. Petersburg caddelerinde yüksek rütbeli bir üniformayla dolaştırarak yazmıştı. Dostoyevski bu alegoriyi “gerçekliğe” dönüştürür.

Anlatının tonu ironiktir ve bu, bazı eleştirmenlerin kafasını karıştırmıştır, çünkü anlatıcının zavallı kahramanla neden dalga geçtiği açık değildir.¹ Eğer öykü gerçekten romantik ikiz temasının hicvi ise ironi çok yerinde bir karardır. İki Golyadkin’in yaşadığı korku, acı ve delice koşuşturma aslında komik derecede saçma ve önemsiz olaylar etrafında döner. Anlatıcı Golyadkin’in sanrılarını son derece normal deneyimlermiş gibi, ipe sapa gelmez konuşmalarını muhteşem akıl yürütmeler gibi, delirmişçesine boşluğu yumruklayışlarını iyi planlanmış, mantıklı eylemler gibi anlatır.

Çar Muhteşem Petro’nun yarattığı Rus erkeğinin bir temsilcisi olan Golyadkin (soyadı Petroviç’tir!) varoluşunun gerçekliğinden emindir ve öteki Golyadkin tarafından geçici bir süre için el konmuş olsa da “kendi evine”² sahip olduğuna ve eninde sonunda orayı geri alıp yeniden tek ve gerçek Bay Golyadkin olacağına inanır. Ancak aslında ortada geri alınacak bir şey yoktur, çünkü tıpkı “esas” Golyadkin gibi öteki Golyadkin’in de “kendi evi” yoktur. Golyadkin Muhteşem Petro’nun emperyal bürokrasisinin yarattığı cahil ve kültürsüz insanın, Hoffmann’ın hayaletimsi varoluş halinin simgesidir.

Öteki’nin hicivsel doğası ilk kez V. V. Vinogradov tarafından ifade edilen biçimsel bir özellikle iyice vurgulanır. Ana konunun dışında bir de kahramanın daha çok hareket ifade

1 Anlatıcının zavallı kahramanın başına gelen talihsizlikleri aktarışındaki ironik dil N. K. Mihaylovski’nin ünlü makalesi “A Cruel Talent”da açıkça saldırıya uğramıştır (1882), tekrar basımı: N. K. Mihaylovski, *Literaturno-kriticheskie stat’i*, Moskova: Gosizdat, 1957, s. 181-263.

2 *Svoe mesto’nun* gerçek anlamı Çijevski’nin “K probleme dvoynika”sında açıklanmıştır.

eden eylemlerinden oluşan, gerçek bir cümbüş niteliğindeki ve çoğu grotesk bilinçakışı konuşmalarıyla ilerleyen bir “motor konu” vardır kitapta. Burada Golyadkinler Charlie Chaplin ya da Buster Keaton’ın sessiz filmlerindeki gibi sinematik kesitlerden oluşan sahneler boyunca sarsak zigzaglar çizen ikiz kukla gibi sunulurlar. Aslında bu sahnelerin bazıları gerçekten sessizdir, iki Golyadkin’in de tek kelime etmediği mükemmel pandomimlerdir. İki Golyadkin’in de tuhaflıkları Hoffmannsı *Doppelgänger*’lerin¹ delirmişçesine kendi gölgeleleriyle savaşmalarına yönelik bir taşlama olarak ele alınabilir.

Yine Vinogradov tarafından dile getirilen bir başka biçimsel öge de motor konunun groteskliği ve anlatının ironikliğiyle uyumludur. Bolca kullanılan ve *haddi zatında* komik olan (Rusça’da *slovechi* denen) bazı deyişler, bazıları istemedi kahramanın kendisince yapılan birtakım önemsiz espriler ilk bakışta acıklı görünen bir hikâyeye komedi, hatta kaba güldürü atmosferi katar.

Dostoyevski belki de içten içe kendindeki gizli “Golyadkin”in bir itirafı olarak yazdığı “toplumsal olarak önemli bir tip” suçlamasını gerçeğe dökerken tam olarak nerede hata yapmıştı?² Çihevski, Dostoyevski’nin vermek istediği mesajı kahramanını doğalcılık akımına uygun klişe bir tipllemeye dönüştürerek bulandırdığını öne sürer. Bense Golyadkin’in durumuyla ilgili fazlaca sayıda verilen psikolojik ve tıbbi ayrıntının okurun dikkatini öykünün varoluşsal

1 Hoffmann’ın yapıtlarında *Doppelgänger*’ler son derece orijinal ve çok önemli (muhteşem romanı *Die Elixire des Teufels* benzeri) olabilecekleri gibi “Signor Formica”, “Die Brautwahl” ve “Die Abenteuer der Sylvesternacht”taki gibi yalnızca hiciv amacıyla da kullanılabilirler.

2 Kardeşi Mihail’e yazdığı bir mektupta (1845’te yazılmış, tam tarih atılmamış) kendisinden “hakiki Golyadkin” (*nastoiashchii Goliadkin*) olarak söz eder. Ocak ya da Şubat 1847’de yazdığı başka bir mektuptaysa *Netočka Nezvanova*’yla ilgili olarak: “Bu da tıpkı Golyadkin gibi, ama farklı bir tonda bir itiraf olacak,” diye yazmıştır. (PSS 28/I: 139).

özünden uzaklaştırdığını düşünüyorum. Okur Golyadkin'in dünyasının deli olduğu için anlamsız olduğunu düşünmeye meyleder. Suç gerçekte okurundur. Ancak eleştirmenlerce yanlış ve eksik yorumlanmak Dostoyevski'nin kaderiydi.

"Ev Sahibesi" belki de Dostoyevski'nin en doğrudan başarısızlığıdır. Belinski öyküye dair şu olumsuz eleştirilerinde bu kez haklıydı; Dostoyevski, "Marlinski ile Hoffmann'ı bir araya getirmeye çalışmış, öte yandan bir tutam son moda mizah ekleyip hepsinin üstüne de kalınca bir Rus *narodnost* (halkçı) cilasını çekmiş."¹ Gerçekten de insan Dostoyevski'nin *İnsancıklar*'da ateşlice dalga geçip hicvettiği dili benimsemiş olması karşısında hayrete düşer.

Hoffman bağlantısı Belinski'nin öne sürdüğünden daha belirgindir. "Ev Sahibesi"nin önemli öğeleri Hoffmann'ın pek bilinmeyen hikâyelerinden *Erscheinungen*'dan alınmıştır. Hikâyede tıpkı Ordinov gibi bir hayalperest olan kahraman, bir noktada, kendisini öldürmeye kalkışacak yaşlı ve şeytani bir adam ve meleksi bir güzelliğe sahip ama kaçık, Dorotea adında bir köylü kızla tanışır. Dorotea kendini Rus prensesi Agafya sanmaktadır. Dorotea-Agafya, kendisi ve yaşlı adamın güvenle geçtiği geniş ve derince bir ırmakta boğulduğunu anladığımız nişanlısı Aleksey'in geri dönmesini beklemektedir. Bu öyküdeki sanrılar da en az kahramanın nişanlısı Aleksey'in Murin adında yaşlı ve şeytani bir adam tarafından Volga Nehri'nde boğulduğu (ayrı adam daha sonra Ordinov'u da öldürmeye çalışacaktır) "Ev Sahibesi"ndeki kadar rüyamsı ve kopuk kopuktur. Hoffmann'ın öyküsüne aşırı derecede benzeyen bir yığın biçimsel ve mecazi ayrıntılar da vardır.²

1 V. G. Belinski, "Vzgliad na russkuiu literaturu 1847 goda," PSS 10: 351 içinde.

2 Bkz. Victor Terras, *The Young Dostoevsky* (1846-1849), Lahey: Mouton, 1969, s. 90-91 ve başka bölümler.

“Ev Sahibesi”ne alegorik bir anlam yüklemek için çok uğraşmıştır. Kitap öncelikle Gogol’ün “Korkunç İntikam” öyküsündeki romantik temanın “gerçeğe yakınlaştırılmış” bir uyarlaması olarak ele alınabilir.¹ Vyaçeslav İvanov kitaptaki baş kahraman Katerina’nın *Ecinniler*’deki Mariya Timofevna Lebyadkina’nın ilk hali, dolayısıyla Rusya’nın ruhu olabileceğini söyler.² Ayrıca Ordinov’un İvan Karamazov’la bazı benzer özellikler taşıdığına da dikkat çekilmiştir. İkisi de kilise tarihine ilgi duyar, aynen İvan Karamazov gibi Ordinov da bu konuda önemli bir fikir bulmuştur. O zaman “yufka yürekli” Katerina da kurumsal dinin pençesine düşmüş saf insanı, bu kurumsal dini ise, Büyük Engizisyoncu’yu önceleyecek şekilde kötü Murin temsil ediyordu. Daha yakın bir zamanda Rudolf Neuhauser, Ordinov’un “fikrinin” ütöpik sosyalizm ve “kilise tarihi” üzerine yaptığı planlı araştırmalarının *De la célébration du dimanche* ya da *Das Wesen des Christentums* aya- rında bir şeyler olduğuna yönelik bir çözümleme yaptı.³ Buna göre, Rusya’daki ilerici ve eğitilmiş sınıfın bir temsilcisi olan Ordinov, Rus halkını temsil eden Katerina’yı gerici kocasının zorbalığından kurtarmaya çalışmaktadır.⁴

Neuhauser’in “Ev Sahibesi” ve diğer erken dönem yapıtlarla ilgili gözlemleri, genç Dostoyevski’nin Hristiyan öğretisine kuşkuyla yaklaştığını ve onun yerine toplumsal bir

1 Bkz. A. L. Bem, “Dramatizatsiia bredda (khoziaika Dostoevskogo)”, Bem, *O Dostoevskom*, 1:77-124.

2 Vyaçeslav İvanov, *Freedom and the Tragic Life: A Study in Dostoevsky*, çev. Norman Cameron (New York: Noonday, 1952), s. 59.

3 Pierre Joseph Proudhon’un *La célébration du dimanche*’ı tutuklanması esnasında Dostoyevski’nin evinde bulunan iki yasak kitaptan biriydi. Ludwig Feuerbach’ın *Das Wesen des Christentums*’u (*Hristiyanlığın Özü*, Ankara: Öteki, 2004, çev. Devrim Bulut) dini kültürel bir ürüne indirgeyip tarihsel bağlam içinde ele alarak açıklamaya çalışan birçok yapıttan biriydi. Rusya’da geniş kitlelerce okunmuştu.

4 Bkz. Rudolf Neuhauser, *Das Frühwerk Dostoevskijs: Literarische Tradition und gesellschaftlicher Anspruch*, Heidelberg: Kış, 1979, s. 136-47.

ütopya koyduğunu ileri sürer. Muhtemelen doğrudur bu, çünkü olgun Dostoyevski bile muhafazakâr kilise insanlarının benzer suçlamalarına maruz kalacaktır. Öykünün sorunu biçimsel anlatıdadır.

Öykü ürkek, kırılğan bir dengesi olan, ironik veya belirgin üsluplu değil de gergin ve asabi bir tarzda başlar. Ancak daha sonra, kırsal kilisede geçen ikinci sahneden itibaren utanmaz bir romantik *colportage*, kaba saba renk efektleri, abartılı duygusal kösnüllükle dolup taşmaya başlar. Metni giderek gereksiz bir sıfat bolluğu, bayat metaforlar, beylik benzetmeler kaplar. İnsan tekrar tekrar yapılan açıklama ve dram ya da açıklama ve imge arasındaki yarığı fark eder, üstelik üsluplu ya da ironik bir ifade biçimi de yoktur karşımızda. Anlatıcı meçhuldür, bu yüzden yazardan ya da okurdan başka bir kafada olduğuna dair herhangi bir emare yoktur. Bem'in yazdığı gibi, Dostoyevski kahramanın hummalı zırvalarını dramatize etmeye çalışmış, ama başarılı olmamış gibi görünmektedir.

“Beyaz Geceler” tam bir fiyasko olan “Ev Sahibesi”nden sonra hoş bir süpriz olmuştur. Dostoyevski bu öyküde Alman Romantizmi’nin ruhunu yakalamayı başarmıştır. Öyküde zengin doğa ve müzik imgeleri, genelde birinci tekil şahıs anlatıcının kendisine yönelttiği yumuşak bir ironi taşıyan ifadeler ve her an kendiyle dalga geçmeye dönebilecek sıcak bir dokunaklılık vardır. Diyaloglar da nefistir: Hoş bir şekilde kendinden emin, çekici bencilliği ve cilveli muzipliği olan 17 yaşındaki Nastenka’nın, tatlı saflığı ve sağ duyusu; Nastenka’nın “kitaptan okur gibi konuşuyor,” dediği ve Serapion Birliği’nin hiç düşünmeden aralarına kabul edeceği kadar güzel konuşan genç ve romantik hayalperestin ateşli tiradları. Bu arada Serapion Birliği’ne girmek gencin hayallerinden biridir.

Bütün bunların altındaki esas ciddi tema ise romantik hayalperestin gerçeklikten duyduğu korkuya karşı mücadelesini kaybediştir. Bu korkunun uzun süredir onu içten içe tükettiğini öğreniriz; aşk heyecanıyla kısa bir süre gerilemiş, ardından öncekinden daha da güçlü şekilde çökmüştür üzerine. Öykü şu sözlerle dile getirilen, yitirilmiş bir aşka dair tutkulu yakarıyla sonlanır: “Tanrım! Bir dakika olsun mutlu olayım ne olur! Koca bir ömre yetecek kadar acı çekmedim mi?” Ama daha önce şu sözleri okumuşuzdur:

ya da belki de kibrit çakımı kadar kısa bir anda geleceğim bütün itici ve üzücü haliyle belirivermişti gözlerimin önünde, kendimin tam on beş yıl sonraki halini gördüm, aynen şimdiki gibi aynı odada, aynı yalnızlık içinde, zamanla hiç akıllanmamış aynı Matryona’yla beraberdim (PSS 2:141).

Hiç kuşkusuz hayalperestin on beş yıl sonraki hali *Yeraltından Notlar*’daki kırk yaşındaki küskün romantiğinden başkası değildi.

Rosenshield –özellikle çok anlamlı son kısımda olmak üzere– *Beyaz Geceler*’de yazarın sesinin çok baskın olduğuna ve hayalperest ile anlatıcının ki de dahil (öyküde on beş yıl öncesine dönüldüğü için ikisi aynı kişi değildir) bütün diğer sesleri bastırdığına ilişkin sağlam görüşler geliştirmişti. Rosenshield kahramanın hayallerinin sözde yavanlığı ile yarattıkları aşikâr güzellik arasındaki zıtlığın yazar tarafından, düşler dünyasına Hoffmannvari bir kaçışla hayatın gündelik gerçekleri arasındaki çatışmanın, her zaman muğlaklıkla sonuçlanacağını göstermek için özellikle yaratıldığını öne sürer.¹

* * *

1 Gary Rosenshield, “Point of View and the Imagination in Dostoevskij’s ‘White Nights,’” *Slavic and East European Journal*, 21, 1977, s. 191-203.

Dostoyevski'nin 1849 Nisanı'nda tutuklanması nedeniyle yarım kalan ilk gerçek bir roman uzunluğundaki kitabı *Netoçka Nezvanova*'da iki çağdaş Fransız romancı George Sand ve Eugène Sue'nun izleri çok açık şekilde hissedilir. İlkinin etkisi hemen göze çarpar: *Netoçka Nezvanova*'daki hayat öyküsünü aktaran ve az çok ünlü bir şarkıcı olduğu anlaşılan olgun yaştaki kadın anlatıcı, fena halde Sand'ın *Consuelo* kitabındaki aynı adlı karaktere benzer. Dostoyevski'nin biçimsel ve psikolojik esinlenmelerinin boyutu tam olarak bilinmese de Dostoyevski ve Sand arasındaki ilişkiyi inceleyen sayısız çalışma yapılmıştır.¹ Romanın ikinci kısmındaki iki küçük kızın aşk hikâyesi ise Malcolm Jones'un gösterdiği gibi² büyük ölçüde Sue'nun romanı *Mathilde ou Confessions d'une Jeune fille*'den alınmıştır.

Netoçka Nezvanova'nın toplumsal ve psikolojik çatışmalarla ilgili gerçekçi bir roman gibi tasarlandığı açıktır. Ancak *Netoçka*'nın üvey babası kemancı Yefimov'un anlatıldığı ilk üç bölümün teması sanatçıyla çevresi arasındaki mücadele ve sanatçının kaybederek trajik bir sonla karşılaşmasıdır, dolayısıyla fazlasıyla romantiktir. Bu tema son derece özgün biçimde işlenmiştir: Yefimov dâhi bir sanatçı değil, daha çok "doğuştan sağlam bir sanat eleştirmeni" olan ortalama bir icracıdır.³ Çatışma Yefimov'la toplum arasında değil,

1 Bkz. Terras, *Young Dostoevsky*, s. 88-90, 101-103; Komarowitsch, *Urgestalt der "Brüder Karamasoff"*, s. 167-235; Sigurd Fasting, "Dostoevsky and George Sand," *Russian Literature*, N. S. 4, 1976, s. 309-21. Dostoyevski, Sand'i çok beğeniyor, ancak bir "kadın yazar" olduğunu düşünmeden de edemiyordu. Kardeşine yazdığı 18 Ocak 1856 tarihli mektupta şöyle demişti: "Kuşkusuz çok büyük bir yazar olan George Sand bile 'kadınsı' özellikleri yüzünden kendine çok zarar verdi." (PSS 28: I: 210).

2 Malcolm V. Jones, "An Aspect of Romanticism in Dostoevsky: Netochka Nezvanova and Eugène Sue's Mathilde," *Renaissance and Modern Studies*, University of Nottingham, 17, 1973, s. 38-61.

3 "Sanatı öyle güçlü hissetmiş ve kavramıştı ki kendisine dair düşüncelerinde fazlasıyla ileriye gitmesi, kendini doğuştan sağlam bir eleştirmen yerine sanat rahibi, dâhi olarak görmesi kaçınılmazdı."

Yefimov'un kendi içinde cereyan eder. İkinci sınıf bir sanatçı olmaktan öteye geçemediğini, ama kemanıyla dürüstçe para kazanacak ve etrafındaki büyük müzisyenleri takdir edecek kadar da iyi olduğunu söyleyebilirdi. Ama öyle yapmıyor ve hayatı, gerçeklikle yüzleşmekten kaçtığı kâbus gibi bir kovalamacaya dönüşüyor. İkinci keman olmaktansa hiç çalmamayı yeğleyerek ailesini aç bırakıyor. Yakın arkadaşlarından uzaklaşıp yanlarında kendini üstün hissettiği ve öyle davranabildiği ayaktakımıyla takılmaya başlıyor ve bunların hepsini müzisyenliğini bir sınava sokmaktan kaçındığı için yapıyor. Gerçeklerle yüzleşme ânı büyük Z___tz'in çalışını dinlemesiyle geliyor. Konserden içinde hâlâ büyük kemancının performansını taklit edebileceği yönünde bir umut kırıntısıyla çıkıyor. Evde intihar etmiş karısı ve yanındaki korkmuş çocuğuyla karşılaşması hiçbir şeyi değiştirmiyor; aklında keman çalmaktan başka bir şey yok. Çalışıyor da. Daha vasat bir yazar Yefimov'a o kemanı, Z___tz ile girdiği rekabet kadar karısının ölümüne bir ağıt olarak da çaldırtırdı. Ama Dostoyevski öyle yapmıyor: Yefimov odadaki ölü bedene karşı son derece kayıtsız, üstelik iyi de çalmıyor. En sonunda gerçeği itiraf etmesi gerekiyor ve o bunu kaldıramıyor. Çocuğunu tek başına bırakarak gözü hiçbir şeyi görmeden çıkıyor evden, yere yıkılıyor ve birkaç gün içinde ölüyor. Yani öykünün gerçek teması tutkusunu gerçekleştirecek kalibrede olmayan bir sanatçıdır: Yefimov için şöhret hayali müzikten kat kat daha önemli.

Dostoyevski *İnsancıklar*'dan sonraki öykülerinin başarısızlığı karşısında duygusal bir bunalıma sürüklendi ve görüldüğü kadarıyla bu deneyimini *Netoçka Nezvanova*'ya yansıttı.¹ Kendini "büyük bir sanatçı değil, doğuştan sağlam bir sanat eleştirmeni" olarak görüyordu, çünkü yarattığı başarılı tek yapıt özgün bir edebi metin değil, kavrayışı yüksek

1 Bkz. sayfa 44, dipnot 2.

bir edebiyat eleştirisiydi. Dostoyevski “dâhi bir okur” olduğunun farkındaydı. 19. yüzyılın büyük romancıları arasında en “edebisi” oydu, en iyi sayfaları geçmişte ve yaşadığı dönemde yazılmış yapıtlara bir yanıt niteliğindeydi.

Dostoyevski çok bitkin düştüğü anlarda kendinde Yefimov’un nahoş yönlerini görmüş olmalı. Sonuçta onun da aşırı hassas olmasına karşın insanları can yakıcı sözlerle karşısına almak gibi bir alışkanlığı yok muydu? O da tıpkı Yefimov gibi fena halde kibirli ve sürekli kendini gözetleyen biri değil miydi? Yefimov’un Dostoyevski’ye benzemeyen, onu apayrı bir karakter yapan özelliklerinden biri konuşmalarındaki ustalıktı. Yefimov bencil bir alçak, son derece sığ ve yüksek egolu bir zavallı, duygusuz bencilliğiyle son derece itici bir adamdır; bu özelliklerin hepsinde bir kabalık, vurdumduymazlık ve yarı cahillere özgü bir edepsizlik var. Dalkavuk bir karakter Yefimov, ancak isyankâr bir dalkavuk. Dostoyevski’nin hiçbir zaman olmadığı bir şey bu.

Yefimov’un bu yorumu doğru da olsa yanlış da, *Netočka Nezvanova*’nın ilk bölümü yine romantik bir temanın “gerçekçi hale getirilmesi” ya da “hicvedilmesi”dir. Bölümdeki çeşitli ayrıntılar da *Passage*’ın açıkça gösterdiği gibi romantik edebiyattan alınmıştır.

Netočka Nezvanova’nın ilk bölümü, anlatıcının kadın olduğunu çok nadiren açığa vuran kısa ve öz, gerçekçi, kısmen gündelik bir dilde yazılmıştır. 11-12 yaşlarındaki iki kız arasında yaşanan şok edici cinsel aşkın konu edildiği çocuk psikolojisine dair bir çalışma olan ikinci bölümün daha öznel ve duygusal bir tonu vardır, özellikle arzu nesnesinin küçük güzel prenses Katya olduğu şehvetli erotik sahnelerde. Herhangi bir kalıba sokulması pek mümkün olmayan (yazarın tutuklanmasından sonra yayımlandığından belki de henüz bitmemiş, son rötuşları yapılmamış) üçüncü bölüm hem

üslup hem de tema açısından fazlasıyla George Sand'ı andırır. Bu bölümde ukala bir despotla evli, ancak toplumda önemli bir yeri olmayan delikanlıya –platonik– aşk besleyen genç ve güzel kadının hikâyesi anlatılır. Öykü tam Sand'ın ilk dönemlerine benzer şekilde duygu yüklü klişelerle, içli ahlak dersleriyle, tutkulu ama erdemli genç kadının manevi yaşantısına dair özensizce ifade edilen ifşalarla doludur. Bütün bunların bir “kadın yazar”ı taklit etmek için girilen özel bir çaba mı, yoksa Sand'ın naif canlandırması mı olduğunu belirlemek olanaksızdır.

Geri kalan öykülerle ilgili birkaç cümle yeterli olacaktır. “Bir Yufka Yürekli”¹ ve “Dürüst Hırsız” doğalcılık akımının tipik örneklerindendir. Hafif sıcakkanlı, ama gerçekçi bir üçüncü tekil kişi anlatımıyla yazılmış “Bir Yufka Yürekli” çoğunlukla gündelik konuşmalardan oluşur. “Dürüst Hırsız” ise yarı cahil bir eski asker tarafından ve tam da öyle bir tipe uygun bir dille anlatılır. “Bir Noel Ağacı ve Düğün” toplumsal taşlamadır ve biçim olarak kısa öyküden çok gazete yazısı gibidir. Bu öykülerin ve yukarıda daha ayrıntılı olarak tartışılanların hepsi Dostoyevski'nin olgunluk dönemi yapıtlarında dahi bulunabilecek karakteristik özellikler taşımaktadır.

Genç Dostoyevski'nin sanatının ayırt edici özellikleri nedir peki? Öncelikle yapıtları birçok açıdan oldukça edebidir. Rusça ve yabancı yapıtlara yapılan açık veya örtük göndermeler birçoğunda önemli rol oynar. Rus yazarların-

1 Katharine Strelsky, “Dostoevsky's Early Tale ‘A Faint Heart,’” *Russian Review*, 30, 1971, s. 146-53'te öyküde eşcinsellik alt metni bulduğuna inandığını söyledi. Renate Lachmann metnin içinde, satır aralarında birçok bilinçaltı emare olduğunu ileri sürerek bu fikri daha da ileriye götürdü. Ancak beni ikna etmeyi başaramadı. Bkz. Renate Lachmann, *Memory and Literature: Intertextuality in Russian Modernism*, çev. Roy Sellars ve Anthony Wall, Minnesota Press, 1997, s. 262-82.

dan en çok Puşkin ve Gogol'den yararlanmıştır. *Karamazov Kardeşler'*de olduğu gibi son yapıtlarına kadar esin kaynağı olarak kalmıştır bu yazarlar. Metinlerinin birçoğu Puşkin'e ya da Gogol'e bir yanıt niteliğindedir. Yabancı yazarlardan Hoffmann, Sand, Sue, Fransız sosyalistler, Rousseau ve belki Balzac'ın izlerine rastlanır.

Neuhauser son derece mantıklı bir tez öne sürerek genç Dostoyevski'nin karakterlerinden bazılarını Fourier'in psikolojik terimleri çerçevesinde geliştirdiğini, onun doğal olmayan bir toplumsal düzende normal insan tutkularının sapkın bir hale geleceğine dair şemasını kullandığını söyler. "Dürüst Hırsız"ın (dergideki versiyonun) sonundaki kıssadan hissenin olgun döneminin görüşlerinden ziyade Fourier'in fikirlerine yakın olduğu açıktır:

Bir insan zehirden ölebileceği gibi günden da ölebilir, günah içten gelen bir şey değil, sonradan, yapay yollardan geçen bir şeydir, gelip gider; öyle olmasaydı, yani sonsuza kadar ilk günahın acısını çekmemiz istenseydi, İsa bize gelmezdi. (PSS 2:42)

Frank, Dostoyevski'nin bu pasajda ahlaki özgürlüğü irdelediğini öne sürüyor (s. 328). Ancak biz Dostoyevski'nin olgunluk döneminde insan doğasında iyinin de kötünün de eşit derecede bulunduğu inandığını biliyoruz.

W. J. Leatherbarrow'un "Bay Proharçın" analizi dikkatle okunmayı hak ediyor. Ustinya Fedorovna'nın kiracılarının Fourierci topluluğun karikatürize edilmiş hali, onların Proharçın'ın "direngen bireyselliği"ni bastırmaya çalışmalarını da toplumsal retoriğin parodisi olarak yorumluyor. Leatherbarrow ayrıca "Bir Yufka Yürekli"de Prevost'un *Manon Lescaut*'una göndermeler olduğunu söyleyerek her iki yapıtın

temalarının aynı olduğunu öne sürüyor: “Yufka yürekli-lerin” hayatla baş etmekteki yetersizlikleri. Leatherbarrow zavallı Vasya’nın Bayan Leroux’nun şapka dükkânına yaptığı ziyarete, kadının ütöpik sosyalist Pierre Leroux’nun adaşı oluşundan da yola çıkarak simgesel bir anlam yükler. Orada onu büyüleyen “muhteşem ve güzel” ne varsa kriz vurduğunda anlamını yitirecektir. Leatherbarrow’un yorumuna göre Dostoyevski bu öyküyü yazarken artık Fourierciliği ciddiye almıyordu.

Dostoyevski’nin ait olduğu Rus yazarlar kuşağı romantik edebiyat ve Alman idealist felsefesiyle yetiştirilmişti. Her ikisiyle de ilişkide olması açısından Hoffmann’ın etkisi büyük bir anlam kazanıyor. Bu ilişki Dostoyevski’nin yazarlık hayatının sonuna kadar sürecektir.

Genç Dostoyevski varoluşsal sorunları sık sık toplumsal anlamda somut, ama psikolojik anlamda çelişkili biçimlerde işler. Genç bir kıza tutulan orta yaşlı memur, *Doppelgänger* kompleksi yaşayan alt kademe bir memur, “dürüst hırsız” gibi “fikir” üreten pis bir paragöz – hepsi temsil ettikleri tipleri hicvetme amacıyla yazılmış karakterlerdi.¹ Dostoyevski bu örüntüyü daha sonra kaleme aldığı yapıtlarında da sürdürecektir.

Neredeyse bütün öykülerinin farklı bir tarzda yazılmış olması Dostoyevski’nin fikirlerini ifade edecek uygun bir üslup arayışı içinde olduğuna işaret ediyor. Çoğu kez içerikle biçimi doğru şekilde birleştiremediği için öyküleri ya “Ev Sahibesi” gibi tam bir fiyasko oluyor, ya da “Öteki” ve “Bay Proharçin” de olduğu gibi ironik dil ve mizahi ayrıntılar

1 Aynı şekilde *İnsancıklar* da bütün olarak vıcık vıcık mektup aşklarına dönük bir taşlamaydı: Ayakkabıları delik ve nefesi alkol kokan orta yaşlı, yarı cahil âşık; iffetsizliğiyle bilinen kadın; bir öpücükten yalnızca bir defa –ilk mektupta– söz edilen ihtirash aşk hikâyesi.

yazarın asıl amacının önüne geçtiğinden yanlış anlaşılıyor. Yalnızca *Beyaz Geceler*'de içerik ve biçim arasındaki mükemmel uyum yakalanmış. Çağdaşları tarafından Dostoyevski'nin en iyi yapıtı olarak görülen ve mektuplaşmalardan oluşan kısa romanı *İnsancıklar*'ın başarısı okurların kitabı tamamen yanlış yorumlamalarından kaynaklanıyor: Onlar romanda Apollon Grigoryev'in deyimiyle "duygulu bir insancılık" görmüşlerdi, oysa aslında tam da insancıl görüşün yoksulluk yorumunun temel aldığı fikirler hicvediliyordu. Makar Alekseyeviç Devuşkin yoksuldu ve öyle ölecekti, çünkü yalnızca toplumsal anlamda değil, yaradılıştan fakir bir insandı o.

Bir şeyin açıkça ortaya konulması gerekiyor: Genç Dostoyevski'nin yapıtlarında ona ait belirgin bir tarza rastlamak çok zor. Gösterenle gösterilen arasında hep bir üçüncü şey var: Bir üslup, hiciv, ironi, parodi, dokunaklılık – her neyse. Hep on ikiden vuramıyor, ama çok uğraşıyor. Böyle yaparak da olgunluk döneminin ustalığını sezdiriyor.

Dostoyevski'nin Sanatında Gerçeklik, Kurgu ve Psikoloji

Dostoyevski Sibirya'dan döndükten sonra kendini bulmakta zorlandı. "Amcanın Rüyası" ve "Stephançikovo Köyü ve Sakinleri" kısa öyküye dönüştürülmüş komedi oyunlarıydı. İlki hiç akılda kalmayan bir metinken ikincisi sahnede başarı yakalamıştı, ama bu başarıyı, Gogol'ü talihsiz *Dostlarla Mektuplaşmalar*'daki halini –özellikle de Belinski'nin "Gogol'e Mektup"u düşünüldüğünde– son derece zalimce karikatürize etmesine borçluydu. Foma Opiskin ("kalem sürçmesi" anlamına gelen *opiska*'dan türetilmiş) Gogol'ün bir yanını, ama yalnızca tek bir yanını yansıtıyordu ve Dostoyevski bunun pekâlâ farkındaydı.¹

Ezilmiş ve Aşağılanmışlar ise Dickens tarzında para için yazılmış bir yapıttı (Dickens'a olan borcunu gariban kahramanına Nelli adını vererek ve büyükbabasını bir İngiliz yaparak ödemişti). Dobrolyubov çoğunlukla olumlu değerlendirmesinin bir yerinde haklı olarak, romanın sanatsal bir eleştiriyi kaldıramayacak kadar kötü olduğunu yazmıştı. Bunun üstüne Dostoyevski hayatı boyunca zaman zaman yaptığı şeyi yaparak düştüğü yerden büyük bir çabayla kalkan sanatını yeni bir düzeye taşıdı, üstelik daha önce hiç girmediği sulara yüzmeye başladı. Bilindik karakterlerinden

1 Bkz. Yuri Tinyanov, "Dostoevskii i Gogol' (K teorii parodii)", *Arkhaisty i novatory*, Leningrad: Priboi, 1929, s. 412-55.

ve doğalcılık akımının dikte ettiği mekânlardan kurtularak iki yöne doğru esnedi: *Ölü Bir Evden Hatıralar*'daki ayaktakımını yazmak için aşağıya ve *Yeraltından Notlar*'daki modern entelektüellerin dünyasına girmek üzere yukarıya.

Ölü Bir Evden Hatıralar 1840'larda çok rağbet gören, 1850'lerde ve 1860'larda da popülerliğini sürdüren bir tarzda, doğalcılık akımının insanı fizyolojik özellikleriyle ele alma düsturuna uygun biçimde yazılmıştı. Dostoyevski bu yapıtında Rus romanının diğer iki devi Turgenyev (*Bir Sporcunun Kısa Hikâyeleri*) ve Tolstoy'a (*Kafkas Masalları* ve *Sivastapol eskizleri*) katıldı. Dostoyevski ancak kariyerinin ortalarında gerçekçi bir edebi yapıtla başarıyı yakalamış, Turgenyev ve Tolstoy ise yazarlık serüvenlerinin başında bu hazzı tatmışlardı.

Üç yazar da yapıtlarında toplumsal, psikolojik ve ahlaki gerçeği irdeliyor, kişisel gözlem ve deneyimlerinden edindikleri doğruları betimliyorlardı. Geriye bakıldığında Turgenyev'in eskizlerinin önyargıdan kurtulamadığını görmek mümkün. Tolstoy da sonradan *Sivastapol*'un temel anlamda hatalı olduğunu söyleyerek kendini eleştirecekti. Dostoyevski'nin yapıtı böyle kötü bir yargıyla karşılaşmadı. İhtiyar Tolstoy'un sert muhakemesinden bile geçer not almayı başardı.

Ölü Bir Evden Hatıralar çağdaş okurlarca gerçekçi edebiyat olarak benimsendi. En önemli eleştiri Dimitri Pisarev'in "Mahvolmakta olanlar ve Mahvolmuşlar" (1866) başlıklı makalesiydi ve onun ardından gelen bir dizi başka inceleme de Pisarev'in makalesine karşılık ve neredeyse hep bir ağızdan Dostoyevski'nin *Vremia* dergisindeki ideolojik eğilimlerine olan tepkilerini dile getirdiler. Saltıkov *Ölü Bir Evden Hatıralar*'la son derece yavan bir biçimde kafa bulmaya kalkışınca normalde Dostoyevski'nin düşmanı olan Varfolomei Zaitsev *Russkoe Slovo*'da şöyle yazacaktı:

Vremia her türden eleştiriye sonuna kadar hak ediyor, gerçekten korkunç bir şey; ama *Ölü Bir Evden Hatıralar*’a gülmek beraberinde böylesi yapıtların vali yardımcısının hokkasındaki mürekkepten ziyade gülen kişinin kanıyla yazılmış olduğuna dikkat çekme tehlikesini getiriyor. (PSS 4:296)

İlk incelemelerde olduğu gibi (örneğin Dobroliyobov’un “Ezilenler” makalesinde *Ölü Bir Evden Hatıralar*’ın aldığı övgünün çoğu Dostoyevski’nin “ezilenlere” karşı duyduğu yakınlıktan ve ezenlerin kibrini, zalimliğini ve aptallığını ortaya dökmesinden kaynaklanıyordu. Radikal ve özgürlükçü okurlar *Ölü Bir Evden Hatıralar*’daki mahkûmları korkunç derecede adaletsiz bir toplumun kurbanları olarak gördüler – Tolstoy’un *Diriliş*’te yansıttığı gibi. Ancak Dostoyevski’nin öne sürdüğü gerçekler böyle bir okumayı desteklemiyordu. Bunlar çok karmaşık gerçeklerdi ve birçoğunda mahkûmların çoğunun kendi seçimleri nedeniyle suç işledikleri ve ayrıca suçlu zihniyeti diye bir şey olduğu öne sürülüyordu. Aşağıdaki pasaj, karakterlerin fizyolojik niteliklerle betimlenmesi düsturuna uygun şekilde yazılmıştır:

Saf ve alık olanlar, daha önce de söylediğim gibi, aleni biçimde aptallıkla damgalanarak küçümseniyor ve hakir görülüyordu. Hepsi o kadar aksi ve bencildi ki nazik ve diğerkâm kişileri adam yerine koymazlardı. Saf ve alık gevezeler dışındakiler, yani sessizler, *kibarlar* ve *kabalar* ya da *aksiler* ve *uysallar* olarak ikiye ayrılabilirdi. Aksi ve kabaların sayısı ötekilerden kat kat fazlaydı. (PSS 4:196)

Bu, Tolstoy’un “Orman Kesimi”nde fizyolojik niteliklerini öne çıkararak anlattığı Rus askerini anımsatıyor. Ancak

belki de aklında Tolstoy'un taslağıyla işe başlayan Dostoyevski daha da ileri gitmekten çekinmiyor:

Ama burada durmuş hapishanemizi sınıflandırmaya (*podvesti pod razriady*) çalışıyorum, peki böyle bir şey mümkün mü? Gerçeklik, soyut düşüncenin en kurnazcasıyla bile karşılaştırıldığında sonsuz çeşitli, ve keskin ya da büyük boyutlu ayırımları kaldıracak bir şey değil. Gerçeklik farklılığı amaçlar. Bizim de öyle ya da böyle kendimize mahsus bir hayatımız oldu, sadece resmi değil, içsel, özel bir hayatımız da vardı. (PSS 4:197)

Bu bizi Dostoyevski'nin bütün sanatsal düşüncesinde baskın olan bir karşıtlığa götürüyor. Bir yanda gerçeklere sonsuz bir inancı var. Bayan Dostoyevski eşinin ne zaman bir şey ilgisini çekse, "Gerçekleri dinleyelim, gerçekleri, gerçekleri," diye haykırdığını yazmıştı. Dostoyevski'nin yazdığı birçok pasaj tam bir gerçeklik kültüne işaret ediyor. Sven Linnér bu pasajların çoğunu *Dostoevsky on Realism*'de bir araya getirdi.¹ Dostoyevski de salt kurama karşı olduğunu birçok kez bizzat açıkladı.²

Ancak öte yandan Dostoyevski her normal yaradılışlı ve eğitilmiş insanın gerçekleri algılamak konusunda aynı yeteneğe sahip olmadığına inanır:

Bir gerçeği bilebilir, yüzlerce kez görmüş olabilirsiniz, ama yine de özel yetenekleri olan biri yanınızda durup kendine özgü tarzıyla aynı gerçeğe işaret ettiğinde ve onu

1 Sven Linnér, *Dostoevsky on Realism*, Stockholm: Almqvist and Wiksell, 1967. Ayrıca bkz. G. M. Fridlender, *Realizm Dostoevskogo*, Leningrad: Nauka, 1964.

2 "Hayır sizin yok! Gerçeklik duygunuz sizin yok. İdealizminiz sizi aptallaştırıp körletiyor, çok iyi anlamakla övündüğünüz şeyin yanından bile geçemiyorsunuz." "Poslednie literaturnye iavleniia; gazeta *Den*", 1861 (PSS 19: 63-64).

kendi sözcükleriyle açıklayıp sizi kendi gözlerinden bakmaya zorladığında aynı etkiyi hissedemeyebilirsiniz. Gerçek bir yetenek yarattığı etkiyle belli olur.¹

Dostoyevski'nin estetik algısında bir hiyerarşi vardır: "Kuram" yani hayata dair soyut görüşlerin gerçeklik değeri en düşüktür, basit gerçekler ondan daha yüksekte, bir sanatçının içgüdüsel olarak sahici bir güçle algıladığı aynı gerçekler ise en yüksek değerdedir.

Ölü Bir Evden Hatıralar'ın bu şemada durduğu yer Dostoyevski'nin diğer yapıtlarınıninkinden farklıdır. Bu yapıtta aktarılan düz "gerçekler" in bazılarının bir süre sonra bir sanatçının içgörüsüne dönüştüğünü biliyoruz. Babasını öldürdüğü için yirmi yıl hapis cezasına çarptırılmış mahkûm (adı İlinski'dir) daha sonra Dimitri Karamazov olmuş, A__v (Aristov) adlı mahkûm Svidrigaylov'a, Petrov adlı mahkûm Fedka'ya dönüşmüştür vesaire. Dostoyevski'nin düş gücünün ürünlerinin *Ölü Bir Evden Hatıralar*'daki prototiplerden daha üstün olduğunu inkâr etmek çok güçtür, Dimitri Karamazov'un burada betimlenen karakterden çok daha "gerçek" olduğunu öne sürmek de saçma olmayacaktır. Dostoyevski'nin büyük yapıtlarından daha fazla "basit gerçeklik" ve daha az "yaratıcı kurgu" içeren *Ölü Bir Evden Hatıralar* bütünsel olarak her biri Dostoyevski'nin kendi mahkûmiyet deneyiminden izler taşıyan *Suç ve Ceza*, *Ecinniler* ve *Karamazov Kardeşler*'den daha alt bir düzeydedir.

Bu anlamda bir istisnadan söz edilebilir: "Akulkina'nın Kocas" bölümü Dostoyevski'nin sanatının en yüksek düzeyde olduğunu hissettiği bir öyküdür. Ancak Dostoyevski "Akulkina'nın Kocas" bölümünde basit gerçeklik diyarından kurmaca diyarına geçmiştir. Bu müthiş öyküde Eros'un

1 Linnér, *Dostoevsky on Realism*, s. 143-144.

çılgınlıkları anlatılır: Hükümranlığı altına girenler onu sorgusuz sualsiz takip ederken onun gücünden etkilenmeyenler anlayışı kıt kurbanlar haline gelir.

İnsan, gerçeğin bayağı olduğunu söyleyen Turgenyev'e ya da "tarihteki bazı dönemlerde, basit, yalın gerçeği dile getirmek düş gücünün en büyük yaratımından daha önemlidir," diyen Belinski'ye hak vermeden edemiyor. *Ölü Bir Evden Hatıralar*'ın yarattığı etkinin ve yakaladığı başarının büyük kısmı aktardığı dehşet verici gerçeklerle ilgili. Her koşulda fazlasıyla merak uyandıran toplumsal bir belge niteliğinde. Dostoyevski'nin Viktoryen dönemin titizliğinden kurtulma becerisi ve gözlemlenebilir gerçeğin sağlam zeminini terk etmeyi reddedişi takdire şayan gerçekten. Örneğin mahkûmların cinsel hayatını son derece dürüst, gerçekçi ve dindarlıktan uzak anlatıyor. On beş kadar adamın diğer mahkûmlara cinsel olarak hizmet ettiğini yazarak açık eşcinsel ilişkileri anlatmanın bir yolunu buluyor: "İçlerinden yalnızca iki-üç tanesinin eli yüzü düzgündü. Diğerleri kesik kulaklı, çirkin ve pasaklı tiplerdi, hatta bazılarının saçları ağarmıştı" (PSS 4:40).

Bugün o dönem okurlarına kıyasla *Ölü Bir Evden Hatıralar*'daki gerçek ve kurmacanın göreceli rolünü daha iyi değerlendirebilecek durumdayız. Elimizde basılı yapıt haricinde Dostoyevski'nin 484 adet kayıttan oluşan Sibiryâ defterleri, mektupları, Szymon Tokarzewski gibi Dostoyevski'yle aynı dönemde Sibiryâ'da bulunmuş diğer mahkûmların anıları ve bolca araştırma var. Dostoyevski'nin daha sonra yazdığı "Köylü Marey" (1876) gibi metinler de hapishane deneyimine ışık tutuyor.

Bugünün bakış açısından *Ölü Bir Evden Hatıralar*'da "gerçek" ve "kurgu"nun en az Dostoyevski'nin diğer çalışmalarındaki kadar "gerçeklik tasviri" ve "kurgu tasviri"ne dönüştürüldüğünü görebiliyoruz. Bir başka deyişle, bütün

hayatı boyunca yanında bir not defteriyle dolaşan Dostoyevski “doğrudan defterden yazan” bir yazar olmayı istemiş, her gerçek kırıntısının yaratıcı düş gücünün süzgecinden geçmesi konusunda ısrarcı davranmıştı.

Ölü Bir Evden Hatıralar’ın yapısının Çin kutularına (ya da Matruşka bebeklere) benzediğini, her kurgu tasvirinin gerçeklik, her gerçeklik tasvirinin de kurgu içerdiğini düşünüyorum. Dürüstlük damarı önemli bir rol oynuyor yapıtta; örneğin Sibiry’a da ilkbahara dair şiirsel bir betimlemenin hemen ardından anlatıcı şöyle diyor: “Şu anda gördüklerimi şiirselleştirmiyorum, gözlemlerimin doğruluğundan yüzde yüz eminim” (PSS 4:173). Öte yandan “Akulkina’nın Kocası”ndaki giriş kısmı tamamen kurgu:

Uzun bir kış gecesinde bir hikâye duyduğumu hatırlıyorum. İlk bakışta hastayken görülen rüyalar gibi gelmişti bana, sanki ateşler içinde yatıyordum ve her şey hummalı saçmalıklardan ibaretti. (PSS 4:165)

Ya da Tolstoy’un hayranlıkla okuduğu o müthiş “hastanede ölüm” sahnesinden sonraki şu ifade: “Ama esas konudan uzaklaştım” (PSS 4:141). Kitabın adı da bir başka açıklamadır aslında: “Notlar” bir gerçeklik tasviridir (aslında sözde notlardır elbette bunlar), “Ölü Bir Ev” ise kurgusal bir tasvirdir (aslında son derece gerçek bir şeyi ifade etmek için kullanılmış olsa da bir Gotik edebiyat yapıtı adı gibi gelir kulağa). Giriş bölümü gerçeklik tasviri gibi başlar, Sibiry’daki hayatın iyi yönleriyle ilgili bir yazı dizisi okumaktayızdır sanki. Ancak hiç ummadığımız bir anda Goryançikov karakteriyle (açıkça kurgu ürünü bir karakter) kurgusal tasvire geçiş yapılır. Ama o aslında yazarın otoportresi değil midir?

Ardından bariz kurgu olan “el yazması” öyküsü gelir.

Ancak biz tam içeriğine vakıf olmaya başlamışken kurgunun içinde bir gerçekliğin gizli durduğunu fark ederiz:

Hâlâ hakkında hiçbir şey bilinmeyen tamamen yepyeni bir dünyadaki bazı gerçeklerin tuhaflığı, o kayıp insanlara dair yapılmış garip gözlemler beni büyüledi, bunların bazı- larını büyük bir merakla okudum. Elbette yanılıyor olabili- rim. Denemek için iki-üç bölüm seçtim. Bırakalım okurlar karar versin. (PSS 4:8)

“Bazı gerçeklerin tuhaflığı” gibi bir gerçeklik tasvirinden hemen sonra nasıl kurgusal tasvire geçildiğine bakın: “Bıra- kalım okurlar karar versin.”

Ölü Bir Evden Hatıralar’daki gerçekliğin de tıpkı Dosto- yevski’nin öteki yapıtlarındaki gibi yakalanması zor oldu- ğu söylenebilir. Bazıları nihai gerçekliği, Dostoyevski’nin hapisten çıktıktan sonra kardeşine yazdığı ilk mektuplarda da onaylandığı gibi kitaptaki gerçekçi sahnelerde bulacak- tır. Bazılarıysa “hastanede ölüm” gibi ahlaki olarak üstün sahnelerde ve “Köylü Marey”’in atmosferinde ya da Birinci Bölüm’in beşinci kısmındaki özgürlükle ilgili söylevde bula- caktır (PSS 4:66-67).

Ölü Bir Evden Hatıralar gerçekçi bir edebi yapıt olarak fiz- yolojik özellikleri öne çıkaran betimlemelerle bağlantılı olsa da kurgusal doğası gereği romantik edebiyattaki, özellikle Gotik romandaki hapishane anlatılarına da yakın bulunabi- lir. Yinelenen özgürlük motifi ve özellikle kartal bölümü *Ölü Bir Evden Hatıralar*’ı bu geleneğe yakınlaştırır.

Dostoyevski’nin gerçeği bulma uğraşı, insanın varoluşu- nun incelenmesine ya da onun deyimiyle “insanın içindeki insanı” (*cheloveka v cheloveke*) bulmaya odaklanır. Gerçekleri

anlamakla ilgili hiyerarşi insan varoluşunun kavranmasında da geçerlidir. Dostoyevski'yle Tolstoy'un konuya yaklaşımlarını karşılaştırmak daha iyi bir fikir edinmemizi sağlayacaktır.

Tolstoy'un geleneksel ilişkiler içindeki kadın ve erkek kahramanları genellikle sıradan insanlardır. Onları harekete geçiren güçler herkesin çok iyi bildiği şeylerdir – örneğin belki de en çıplak haliyle “Peder Sergey”de görülen düz ve basit cinsellik dürtüsü gibi. Aynı dürtünün toplumsallaşmış hali neslini devam ettirme güdüsüdür. Elbette bunun aşırıya kaçmış, gayrimeşru, evlilik dışı tutkulara dönüşmüş hallerine de sıkça rastlarız. Ama bunlar gene de yaşandıkları toplum için sıradan şeylerdir.

Dostoyevski'nin yapıtlarında geleneksel ilişkiler ve sıradan karakterler ancak kenarda köşede bulunur. Dünya ve Razumihin'in mutlu ilişkisi Sonya ve Raskolnikov'a odaklanmış bir öyküde fazlasıyla marjinaldir. Yepançin'lerin mutlu evliliği *Budala*'daki çarpık ilişkiler sarmalının içinde oldukça sıradışı kalır. Dostoyevski bunu derin gerçeğin ancak istisnai karakterler ve ilişkilerde bulunabildiğini öne sürerek açıklar:

Tuhaf ve alışılmadık olan her zaman olağandışılık ya da farklı bir öge demek değildir, tam tersine bazen bir insan içinde bütünün özünü taşıyabilirken onunla aynı dönemde yaşayan diğer insanlar, bir nedenle, sanki ani bir rüzgarla o bütünlükten geçici olarak kopmuş olabilirler. (*Karamazov Kardeşler*, “Yazardan” bölümü, PSS 14:5)

Dostoyevski'nin romanlarındaki ana karakterlerin hepsi, sıradan insanlarla dolu bir dünyada yaşayan istisnai tiplerdir. Bu romanların konuları sıradışı koşulların yarattığı büyük suçlar etrafında biçimlenmiştir. Tamamen hayal ürünü

olaylara ve tuhaf karakterlere inandırıcılık katan, bu kurgusal dünyaya gerçekliğini veren Dostoyevski'nin sanatıdır, bu, Dostoyevski'nin inandığı "daha yüce bir gerçekçilik" tir.

Sıradan aşklar Dostoyevski'nin ilgisini çekmez. Basit aldatmaları bile yazmaya değer bulmaz. Dostoyevski'yi mutlaklığa ulaşmak için yanıp tutuşulduğunun göstergesi olan tutkular, mantığa başkaldıran şeyler büyüler – kısacası Plato'nun *Sempozyum*'undaki Eros. Eros birçok biçimde ortaya çıkar: Gruşenka'yı arzulayarak ölen Fyodor Pavloviç Karamazov'un bedensel şehveti, Dimitri'nin kösnül, ama daha soylu "estetik" aşkı, İvan'ın soğuk, entellektüel tutkusunu, Alyoşa'nın ruhani sevgisi.

Bu türden tutkular Tolstoy'un yapıtlarında da vardır, ancak genelde marjinaldirler. Tıpkı Dolohov, Yaşvin gibi diğer "Dostoyevski tarzı" karakterlerin de marjinal oluşu gibi.

Dostoyevski'deki Platoncu Eros eşcinsel bir tutku olarak da görülebilir. *Netoçka Nezvanova*'daki Prenses Katya gibi halefleri de erkek âşıklerini geri çevirerek kadın rakiplerine karşı yakıcı tutkular geliştirirler: Nastasya Filippovna'nın Aglaya'sı, Katerina İvanovna'nın Gruşenka'sı gibi. Aldatılan koca Trusotski ile çapkın Velçaninov arasındaki tuhaf ilişkiyi de unutmamak gerek. Sonra bir de Piyotr Stepanoviç Verhovenski'nin Stavrogin'e tutulması var.

İçinde gerçek bir Hristiyan sevgisi ve merhameti taşıyan karakterler de Dostoyevski sanatının önemli öğelerindendir. Rozanov'un gözlemlediği gibi Hristiyanlığın asıl sınavı bedensel aşktan vazgeçebilmektir: Evlenmemek ve bekâret ancak öteki dünyaya ve diğer Hristiyan öğretilerine inanç duyulduğunda bir anlam ifade eder. Dostoyevski büyük romanlarının başarısını Sonya Marmeladov, Prens Mışkin, Mariya Timofevna ve *Karamazov Kardeşler*'in altıncı kitabındaki "Bir Rus Keşişi"nin inandırıcı oluşuna bağlar.

Dostoyevski'nin bu karakterlerinin başarısı tartışmalı olsa da, çabası övgüye değerdir.

Bu noktada Dostoyevski saf aşkı kutsayan yaşlı Tolstoy'a yakınlaşır. Ancak Dostoyevski'nin hislerinin dayanağı farklıdır. Onun yapıtlarının hiçbir yerinde güçlü tanrı Eros'a meydan okunmaz, o hiçbir şekilde aşağılanmaz. Tolstoy'un cinselliğe karşı duyduğu tiksintiyi ne Alyoşa'nın aşırı iffetliliğinde ne de Mışkin'in bekâretinde bulabilirsiniz. Mışkin de Alyoşa da damattır. Dostoyevski'nin azizleri çok az değil, çok fazla Eros'a sahip oldukları için bakirdirler.

Tolstoy'un külliyatı romantik aşka karşı olumsuz yaklaşımlarla doludur. Dünyevi aşk kirli bir şey, yıkıcı doğal cinsellik dürtüsünün "medenileştirilmiş" hali olarak görülür. Tolstoy bir aydınlanmacı (*prosvetitel*) ve rasyonalist olarak konumlandırır kendini bu konuda. Dostoyevski'nin külliyatıysa romantik aşkın her türüne karşı olumlu yaklaşımlarla doludur. Dostoyevski aşkı metafizik bir mutlağa dönüştüren Erosçu romantik tapınmayı benimser.

Dostoyevski'nin meselesi temel olarak insan ruhunun ya da daha doğrusu insan ruhunun yolculuğunun fenomenolojisi. İnsan ruhunu, düşüşünü ve acı çekerek inayete erişimini inceler. Hristiyan *kurtuluş tarihine* yakın, romantik bir konudur bu. Tolstoy'un karakterleriyse temel olarak toplum, adalet ve adaletsizlik, gerçeklik ve yalanla ilgilenirler.

Dostoyevski'nin öznesi kendinin bilincindedir, bu da merkezkaç bir psikolojiye yol açar. Dostoyevski'nin kahramanları, çoğu romantik kahraman gibi bizi sürekli şaşırtır. Romantik kahramanların kendilerinin bilincinde oluşları bir yabancılaşmaya, bölünmeye, kişiliğin dağılmasına neden olabilir – ki bunların hepsi Dostoyevski'nin uzmanlık alanlarıdır. Tolstoy'un psikolojisi merkezcidir: Karakterleri gelişip zenginleşirler, ama asla kendilerini aşmazlar.

Romantik sezgicilik Aydınlanma akılcılığına ters düşer.

Yüreğin bilgeliği serin mantık karşısında her zaman kazanır. Çocuklara duyulan ilgiyle saygı romantiktir ve Dostoyevski tarzıdır. Tolstoy'un bir yetişkinler dünyasıdır. Dostoyevski'nin Tolstoy'un eğitici üçlemesinin kahramanı karşısında hayal kırıklığına uğraması da bunun göstergesidir. *Ecinniler*'le ilgili defterlerde şöyle bir pasaj vardır: "Tolstoy'un *Çocukluk ve İlkgençlik*'inde tasvir ettiği soylu, bir kont ailesinin oğluna hiç yakışmayacak şekilde ve hayvanlık derecesinde yozlaşmış (*izmel'chavshiisia*, "sığlaşmış" anlamında) bir tip" (PSS 9:28). *Delikanlı*'yla ilgili defterlerde ise şöyle yazar: "*Çocukluk ve İlkgençlik*. Önemsiz ve beyhude şeylerin şairi" (PSS 16:67).

Zamanın romantik algısında kronolojik zaman (*kronos*) değil, can alıcı anlar (*kairos*) baskındır. Zaman, değerlerin yaratıcısı olarak görülür, amaçsal bir akışı vardır, duygusal ve estetik anlamda yüklüdür. Dostoyevski'nin zaman algısı tamamen romantiktir. Çürüme ve bozulma onu ilgilendirmez. Yaşlanma ve ölüm korkusu çok kıyıda köşede bir meseledir. Tolstoy'un dünyasında ölüm ve yaşlanma hayatın temel gerçekleridir. Kötü zamanlama Tolstoy kitaplarındaki en önemli temalardan biridir. Dostoyevski'nin kitapları çok fazla sayıda şanslı tesadüfle doludur. Dostoyevski'nin tarih algısı güçlüdür, bir dönemin ruhunu mükemmel kavrar. *Savaş ve Barış* eleştirmenlerinin işaret ettiği gibi Tolstoy'da böyle bir yetenek yoktur.

Tolstoy kelimenin tam anlamıyla gerçekçiydi. Dostoyevski'nin romanları ise hayatı yansıtmaz ya da açıklamazlar. Onlar daha ziyade simgesel bir suret (*Schelling*'in *Gegenbild*'i) yaratma çabasındadırlar.¹

1 "Gerçeği olduğu gibi tasvir etmelisin," diyorlar, ama böyle bir gerçeklik yok, hiçbir zaman da olmadı, çünkü şeylerin özü insana kapalıdır ve insan doğayı ancak duyularının süzgecinden geçip zihninde yansıdığı biçimiyle algılayabilir. Sonuç olarak fikirler serbest bırakılmalı ve ideal olandan korkulmamalıdır." *Bir Yazarın Günlüğü*, 1873 (PSS 21:75). Dostoyevski'nin "fikir" ve "ideal"le kuramsal bir yapıyı değil, canlı sezgiyi kastettiğini söylemeye gerek yok sanırım.

Hayal ürünü ve hatta doğaüstü şeyler tıpkı psikolojik öğeler gibi romantik sanatın bir parçasıdır. Dostoyevski bunların hepsini üst düzey bir somutluk ifadesiyle bir araya getirmenin yolunu bulmuştur. Somutluğu amaçlaması da –bireysellik, özenle seçilmiş ayrıntılar, açıklıkta ısrar etmesi, dramatik sunuları– romantik bir özelliktir. Gerçekçi sanatın normal ve sıradan olanı amaçlamasının tam tersidir. Tolstoy’un dünyasında ne devasa ve korkunç örümcekler ne de Dostoyevski’nin duygusal deneyimin simgesi olarak son derece etkili biçimde kullandığı küçük, kırmızı örümcekler vardır.

Bütün bunlar bizi Dostoyevski’nin sanatında psikolojinin yeri konusuna yöneltiyor. Yapıtlarının insan zihninin nasıl işlediğine dair sayısız betimlemeyle dolu olduğu, romanlarının kurgusunun içsel hayata doğru genişlediği ve karakterlerinin temel motivasyonlarının psikolojik olduğu göz önünde bulundurulursa Dostoyevski’nin kendisi psikolojik içgörü ve yorumlamaya nasıl bir değer ve rol biçiyordu? Onun temel meselesinin insana dair sorunları psikolojik kavramlarla çözmek olduğunu söylemek doğru mudur? O nasıl ki toplumsal konulara açıklık getirmeye ve okurlarının bu alandaki farkındalığını artırmaya uğraşan bir romancı, toplumcu bir yazar diye adlandırılıyorsa, aynı şekilde psikolojik bir yazar olduğunu da söylemek mümkün müdür? Dostoyevski romanlarının temelinde psikoloji mi vardır?

Eleştirmen Valeryan Maykov daha 1847 yılında Dostoyevski’nin psikolojik bir yazar olduğunu ve tıpkı toplumcu romancı Gogol’ün¹ bireyle ancak toplumdan etkilenişi ölçüsünde ilgilenmesi gibi onun da topluma yalnızca insan ruhunun hareketleriyle canlanan bir alan olarak ilgi duyduğu-

1 Bkz. Vladimir Seduro, *Dostoyevski in Russian Literary Criticism 1846-1956*, New York: Columbia University Press, 1957, s. 11.

nu öne sürüyordu. Maykov dostu Dostoyevski'yi esasen insan zihninin kâşifi gibi görüyordu. Görünüşe bakılırsa genç Dostoyevski de kendisini öyle hissediyordu. İlk yapıtı *İnsancıklar* (1846) dert edindiği meseleyi sosyolojik açıdan ele alan bir kitaptan çok "yoksulluk psikolojisi" çalışması olarak tanımlanabilir. Hâlâ üstünde çalışırken tutuklandığı için tamamlanmadan kalmış ilk büyük romanı *Netočka Nezvanova* (1849) da muhtemelen George Sand'ın *Consuelo*'sundan esinlenmiş psikolojik bir *Bildungsroman*'dır. Dostoyevski'nin tamamlayabildiği üç bölümde yazarın ilgisi bir ya da birden çok psikolojik keşif üstünde yoğunlaşmıştır. Her birinde içgörülerinden tatmin olduğu aşikârdır ve psikolojik içgörü dışında elle tutulur bir meselesi yok gibi görünmektedir.

İlk bölümde yazar kırklarında, yarı deli ve alkolik kemancı Yefimov'la onu hâlâ öz babası sanan dokuz-on yaşlarındaki üvey kızı Netočka arasında erotik bir ilişki olabileceğini fark eder. Netočka'nın çocukluğuna dair hatırladığı en eski anı annesiyle babası arasındaki bir kavgadır. Bir nedenle çocuk babasının haksızlığa uğradığını düşünerek onun tarafında yer alır. Sonraki sahnede Netočka'nın annesi kazara çocuğa zarar verir ve Netočka kendini babasının kucağında bulur. Aşkları burada başlar ve Dostoyevski'nin daha sonra aşk temasını ele alışının ilk izlerini taşır. Âşıklar güçleri ve aşklarının niteliği bakımından eşit olmayan bir pozisyonadırlar. Yefimov küçük kızın sevgisini hak etmemekte, onu yok etmek için akla gelen her şeyi yapmakta, ama karşılığında daha da fazla sevilmektedir. Onun aşkı, eğer varsa, bütünüyle bencilcedir: Netočka'ya ihtiyacı vardır, çünkü çocuksu ün ve servet hayallerine yalnızca o inanmaktadır. Netočka'nın aşkıysa fazlasıyla karmaşıktır. İçinde acıma gölgeleri vardır:

Böylesi bir tanım çocuk yaştaki biri için kullanıldığında kulağa saçma gelecek olsa da onun duyumsadığı şeyin biraz merhametli, *anaç* bir his olduğunu söyleyebilirim. (PSS 2:164)

Adamın acınası zayıflığını sezgisel olarak kavrayan çocuk ona yardım etmeye çalışır: Kötü esprilerine güler, tek kelimesini anlamasa da bitmek bilmeyen tiradlarını dinler. Baba kız ortak hayalleriyle olduğu kadar suçluluk duygusuyla da bağılırlar birbirlerine, çünkü hayallerinin gerçekleşmesi için Netoçka'nın annesinin ölmesi gerekmektedir. Bir sahiplenme de vardır işin içinde:

Yavaş yavaş onun üzerinde üstünlük kurmaya başladığımı fark ettim, giderek metres rolüne giriyordum, bensiz yapamıyordu artık. Gizliden gizliye gurur veriyordu bu bana, beni ne kadar çok gereksindiğini fark ediyordum. Öyle ki, bazen fettan kadını oynuyordum ona. (PSS 2:173)

Netoçka'nın babasına duyduğu yakınlığın kesinlikle erotik olduğu açıktır. Küçük kız âşık olmuştur. Eve döndüğünde onu okşayacağı umuduyla saatlerce soğuk merdivenlerde oturup babasını bekler. Fiziksel erotizm de aşkının bir parçasıdır, ama ruhani yön, maşuk için bir şey yapma arzusu daha önemlidir. Tek kelimeyle tam bir aşk serüvenidir (anlatıcı *romans* sözcüğünü kullanır). Çok ilginç şekilde Dostoyevski baba-kız ilişkisini es geçerek Yefimov ve üvey kızının iki birey olarak karşı karşıya gelmelerine izin verir. Başka bir vurucu yön de ilişkinin erotik yanının fazlasıyla cesur bir şekilde gösterilmesi ve vurgulanmasıdır.

Netoçka Nezvanova'nın ikinci bölümünde romanın kahramanına dönüşecek on bir yaşlarında Larya adlı kimsesiz bir

çocukla tanışırız. Yoksul bir memurun hastalıklı, çirkin, kızıl saçlı oğlu olan Larya küçüklüğünden beri problemli bir çocuktur. Okul arkadaşları tarafından itilip kakılmasının acısını zayıf ebeveynleri üstünde tahakküm kurarak çıkarmaya çalışmaktadır. Nevrotik, sado-mazoşistik bir kişilik geliştirmiştir. Bir Noel arifesinde ebeveynlerini pahalı hediye istekleriyle bunalmasının ardından babası kalp krizi geçirerek ölür. Onun acısına dayanamayan annesi de bir hafta sonra ölür. Netoçka'nın üvey babası çocuğu eve getirir. Netoçka'nın aksine Larya adamın iyiliğine karşılık vermez. Karanlık köşelere çekilip somurtur, sürekli ağlar, ders çalışmayı reddeder ve acı veren gündüz düşlerine kapılır. Bunalımlı bir nevroz geliştirmiştir: Babasının ölümünün tek sorumlusunun kendisi olduğuna inanmakta, kısa süre sonra ebeveynlerinin yanına gideceğine dönük yazgıcı bir düşünceden sapkınca bir haz duymaktadır. Hatta Netoçka'ya ölmüş annesinin her gece onu ziyaret ettiğini anlatır. Kaçıp annesinin mezarına gitmeyi ve orada ölmeyi koymuştur kafasına. Larya'nın öyküsünün psikolojik vurgusu ailesiyle olan tuhaf ilişkisidir. Çocuğun anlatımından onları çok sevdiği, ancak ne kadar acı verdiğini bile bile kaprisli ve bencilce davranışlarıyla onlara işkence ettiği açıkça anlaşılmaktadır. Bütün öykü şaşırtıcı ve son derece ikna edici bir çocukluk nevrozu incelemesidir.

Bunun ardından, Netoçka ve Netoçka'nın babalığı Prens H___'nin kızı Katya arasındaki tutkulu bir eşcinsel aşk ilişkisi gelir. Burada Netoçka zayıf, feminen taraftır. Şen şakrak, esmer güzeli partneri ise melankolik sarışın oyuncuğuna aşırı bir ilgi duymamaktadır. Bir süre Netoçka'nın hayranlığının karşılıksız olduğunu görerek mum gibi eriyişini izleriz. İlişkileri mirasçı kadın ve yoksul yetim arasında yaşanabilecek türden çatışmalara sahne olur. Katya mağrur, kaba ve küçümseyicidir, ancak arada sırada yüce gönüllü

davranışlar sergiler. Netočka ise uysal, sabırlı ve her türlü ilgiye minnettardır.

Yavaş yavaş Katya'nın ilgisi artar ve Netočka'yı zekâsı ve cesaretiyle etkilemeye çalışır. İyice kendini kaybetmiş olan Netočka zincirlerini koparır. Heyecan ve endişe içinde Katya'nın dolabından öpüp okşamak için giysiler aşırır – rezil bir erotik fetişizm örneğidir bu. Ardından ihtiraslı bir erotizm gösterisine tanıklık ederiz:

Arada sırada yatağının kenarına oturur, yüzüne doğru eğilip sıcak nefesini içime çekerdim. Sonra usulca, korkudan titreyerek küçük ellerini, omuzlarını, saçlarını, battaniyeden taşmış minik ayaklarını öperdim. (PSS 2:210)

Sonradan öğrendiğimize göre Katya bu ziyaretler esnasında uyuyormuş numarası yapmakta ve olanlardan aşırı derecede zevk almaktadır. Bu aşkı tamamına erdirecek rastlantısal bir olay gerçekleşir (Netočka sevdiği kızın işlediği bir suçu üstlenerek kahramanca ceza çeker). Hiçbir şeyden şüphelenmeyen mürebbiyenin önünde biraz oynadıktan sonra esas aşk sahnesi başlar. Netočka ve Katya nihayet yalnız kalmışlardır:

Oturduğu yerden sıçrayarak kıpkırmızı bir yüz ve gözlerinde yaşlarla beni kucklamaya koştı. Yanakları nemli, dudakları kiraz gibi dolgun, bukleleri darmadağınaktı. Deli gibi öpmeye başladı beni, yüzümü, gözlerimi, boynumu, ellerimi öptü; histeri krizi geçiriyormuş gibi ağlıyordu bir yandan, vücudumu onunkine bastırdım ve uzun süreli bir ayrılığın ardından kavuşmuş dostlar, sevgililer gibi tatlılıkla, neşeyle sarıldık birbirimize. Katya'nın kalbi o kadar şiddetle çarpıyordu ki, kalp atışlarını duyabiliyordum. (PSS 2:217)

O gece iki küçük kız geceyi beraber geçirir ve çok tutkulu bir sevişme yaşarlar. “Dudakları öpücüklerden şişene kadar” yüzlerce kez öpüşür ve birbirlerini okşarlar. “Ah, ne utanmaz sürtükleriz biz!” diye haykırır Katya, bu da bize kızların da, elbette anlatıcı gibi, olup bitenin yasak doğasının farkında olduklarını gösterir. Bütün bölümün anlamı bir kez daha tasvir edilen deneyimlerin psikolojik yeniliğindedir.

Bu türden psikolojik keşifler Dostoyevski’nin Sibirya’dan dönmesinden sonra da devam eder. *Ölü Bir Evden Hatıralar*, anlatıcının beraber hapis yattığı mahkûmların anlattığı ve şaşırtıcı psikolojik tepkilerin hiçbir şekilde kuramsallaştırılmadan çok doğal gerçeklermiş gibi ele alındığı öykülerle doludur. *Yeraltından Notlar* (1864) esas dönüm noktasıdır. Bu yapıtta ayrıntılı, çok canlı şekilde anlatılan belirtileriyle nevrotik davranışların kavrayışı yüksek, neredeyse soğuk ve mesafeli bir incelemesini buluruz. Dostoyevski’nin deyişiyle anti-kahramanın Freudcu analizi açıkça belirtilir. Örneğin burada Freudcu psikanalist için mükemmel bir başlangıç olacak pasaj vardır:

Başlı başına aşağılanmaktan zevk almaya çalışan bir adama en ufak saygı beslemek mümkün müdür? İç bayılıcı bir pişmanlıktan söylemiyorum bunu. Oldum olası, “Özür dilerim baba, bir daha yapmayacağım,” laflarına katlanamam. Söylemeyi beceremediğim için de değildi bu. Tam tersine belki de öyle söylemeye aşırı teşne oluşumdan kaynaklıydı.” (PSS 5:107)

Ancak bu noktada Dostoyevski’de ilk defa ne kadar doğru ve zekice yapılmış olsa da insanın durumunu tanımlayan şeyin psikolojik analiz olmadığı düşüncesine rastlanır. *Yeraltından Notlar*’da şöyle bir bölüm vardır:

İki kere ikinin dört ettiği gibi bilmez miyim ben yeraltı-
nın işe yaramaz olduğunu, ama susuzluğunu çektiğim ve
bir türlü bulamadığım bir şey var, tamamen farklı bir şey.
(PSS 5:121)

Bu “tamamen farklı şey” metinde hiçbir zaman ortaya
çıkamaz, ama Dostoyevski kardeşi Mihail’e yazdığı bir mek-
tupta şöyle der:

O sondan bir önceki bölümü (ki bence fikrimin gerçek
anlamda ifade edildiği en önemli bölümdür o) “olduğu
gibi”, yani bazı ifadeler çıkarılmış ve dolayısıyla çelişkiler
oluşmuş halde yayımlamaktansa hiç yayımlamamak daha
iyi olurdu. Ama elden ne gelir? O domuz sansürcüler gö-
rünüşte dalga geçtiğim ve hatta bazen dine karşı saygısız-
lık yaptığım pasajları sakıncalı bulmazken bütün bunların
sonucunda inanca ve İsa’ya duyulan ihtiyaçtan bahsettiğim
bölümleri sansürlediler. (PSS 28/II:73)

Suç ve Ceza (1866) psikolojik analizin en büyük zaferle-
rinden biridir, ancak bu roman da boyunun ölçüsünü alıyor,
ne olduğu ortaya döküldükten sonra, daha yüksek bir insan
kavrayışının bekleme odasında bırakılıyor. *Suç ve Ceza* kati-
li aramanın yerini, katilin cinayet işleme nedenini aramanın
aldığı bir polisiye romandır. Dostoyevski defterlerinde şöyle
yazar: “Gerekçeyi açıkça ortaya koy!” Ama bunu yapmamış-
tır. Katil cinayeti neden işlediğini bulmak için kendi kendini
yiyip bitirir, ancak ne kendisi ne yaratıcısı, ne de kitabın ola-
ğanüstü eleştirmenleri bu soruya kesin bir yanıt bulabilirler.
Pozitivist Pisarev nedenin temelde para olduğunu söyler.
Muhafazakâr idealist N. N. Strahov bunun yanlış yöne sap-
mış bir ideoloji, bir anlamda “politik” bir cinayet olduğunu

söyler. Başka eleştirmenler heyecan, üst-insana ulaşma çabası, kendini cezalandırma, hatta Freudcu Ödipal kompleks gibi nedenler ileri sürmektedirler. Sonuçta sorunun önemsiz olduğu anlaşılır. İyilik perisi Sonya nedenle hiç ilgilenmez: Raskolnikov bir insanı öldürmüş, bir günah işlemiştir ve kurtarılması gerekir. Sonuç bölümünde Raskolnikov gizli düşüncelerinden kurtulup Sonya gibi hissetmeye başlayarak kurtuluşa nasıl ereceğini bulur. Düşünür ve psikolog Raskolnikov ölmüş, onun yerine inançlı Raskolnikov doğmuştur.

Bu sona birdenbire ulaşılmamıştır. Psikolojiden mükemmel şekilde yararlanan usta dedektif Porfiry Petroviç psikolojinin doğası gereği çift taraflı olduğunu teslim eder. Ona güvenmez. Raskolnikov'u iyi tanır, onun "ciğerini bilir." Onun kendisini öldürmeyeceğini tahmin etmesine rağmen her ihtimale karşın parayı nereye sakladığını söyleyen bir not bırakmasını ister. Katil Raskolnikov dedektifin salonuna neşeli bir kahkaha nöbetine tutulmuş halde girdiğinde bunun son derece zekice sahnelenmiş bir hareket olduğunu anında gören Porfiry Petroviç'tir.

Peki görünürdeki bu çelişkinin nedeni nedir? İşin aslı başka bir insanı sezgisel olarak, "derisinin altına nüfuz edecek kadar" anlamakla, o insanın ne yapacağını tahmin etmek çok farklı şeylerdir. Porfiry, bir insanın gelecekteki eylemlerini bir makinenin mekanizması kadar iyi bir şekilde öngörebildiğini iddia eden kişinin, Napolyon'u ve ordusunu nasıl ele geçireceklerini çözen General von Mack ve Avusturya savaş konseyinin durumuna düşebileceğinin farkındaydı. Sonuçta Napolyon "kendisinden beklenen şekilde" davranmamış ve ele geçirilen o değil von Mack olmuştu. En basit ifadesiyle insanın özgür iradesi vardır. Kendini öldürüp öldürmeyeceğine karar verebilecek tek kişi Raskolnikov'dur. Akıllı Porfiry bu gerçeği kabullenmiştir.

Raskolnikov'un en büyük hatası psikolojiye güvenmek olmuştur. Suç psikolojisi ve özellikle suçun işlenmesi sırasında ve sonrasında suçlunun zihninde olup bitenler üzerine öğrenim görmüş olduğu için bir suçlunun "sorunlarını" kolayca halledebileceğinden emindi. Ancak kısa zamanda psikolojik sorunların, yüzleşmesi gereken meselelerin en hafifi olduğunu ve varoluşun psikolojisinin hiç bilmediği bambaşka boyutları bulunduğunu keşfetti.

Ve son olarak *Suç ve Ceza*'daki psikolojiyle ilgili en önemli nokta: Sonuç bölümünün son sahnesinin kitabın genel yapısına aykırı durduğu sıkça dile getirilmiştir. Psikolojik olarak Raskolnikov'un Sonya'nın dini inancını benimsemesi çok mantıklı değildir. Ama Dostoyevski'nin niyeti de budur zaten. Tam da romanın esas anlamının ortaya çıkacağı noktada psikolojiye ters düşer. Bir keresinde işaret ettiği gibi: "Bilimsel gerçeğe İsa arasında bir seçim yapmam gerekirse İsa'yı seçerim."¹ Başka bir deyişle ahlaki değerler diğer değerlerin hepsinin üstündedir. Ahlaki olarak *Suç ve Ceza*'nın doğru sonu budur ve dolayısıyla psikolojinin es geçilmesi gerekmiştir.

Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'dan sonraki bütün yapıtları psikolojinin hak ettiği cezayı içerir. Zaman zaman insanların psikolojinin öngördüğü şekilde davranmadığını fark eden akıllı psikologlarla karşılaşırız. *Ebedi Koca* (1870) Dostoyevski'nin önemi daha az yapıtlarından biridir. Ancak içlerinde K. V. Moçulski'nin de olduğu bazı eleştirmenler onu yapı ve kompozisyon anlamında Dostoyevski'nin başyapıtlarından biri olarak görürler.

Konusu basit ve muntazamdır. Kırklarında ehli keyf bir Don Juan olan Velçaninov bir gün şapkasında siyah ipek bant bulunan tanımadığı bir adam tarafından takip

1 N. D. Fonvizina'ya yazdığı 20 Şubat 1854 tarihli mektuptan (PSS 18/I:176). Dostoyevski'nin hapisteyken değiştiğinin ilk kanıtıdır.

edildiğini fark eder. Bir süre sonra adam Velçaninov'un evine gelir, Velçaninov onun dokuz yıl önce karısıyla ilişki yaşadığı taşralı memur Pavel Pavloviç Trusotski olduğunu anlar. Trusotski'nin karısı kısa bir süre önce ölmüş ve onu sekiz yaşındaki kızı Liza ile yalnız bırakmıştır. Velçaninov, Liza'nın kendi kızı olduğunu fark eder. Trusotski karısının ölümünün hemen ardından âşıklarından gelen bir mektup destesi bulunduğunu söyler. Velçaninov ona hiç mektup yazmadığını hatırlayarak rahatlar. Velçaninov ve Trusotski arasında tuhaf bir dostluk gelişir. Trusotski'nin alkol sorununu görünce Liza'yı eski bir arkadaşının ailesinin yanına yerleştirmeyi önerir. Trusotski karşı çıkmaz. Eskiden çok şefkatli bir babayken artık kendi kızı olmadığına inandığı için Liza'yla hiç ilgilenmemektedir. Ancak Liza hastalanıp ölür. Trusotski ayyaşlığa devam eder ve kızını görmeye, hatta daha sonra cenazesine gitmez. Ancak iki hafta sonra Liza'nın mezarını ziyaret eden Velçaninov mezarlığın yakınlarında Trusotski'yle karşılaşır. Petersburg'a döndüklerinde Velçaninov'un evine giderler. Trusotski ilk kez huzurlu ve içten görünmektedir: Yakışıklı, zeki ve akıllı Velçaninov'u hep sevmiş, ona hep hayranlık duymuştur ve hâlâ da duymaktadır. O gece ona olan sadakatini kanıtlama fırsatı bulur. Velçaninov kötü bir karaciğer sancısı geçirir ve Trusotski büyük bir şefkatle ona hastabakıcılık yapar. Velçaninov'un acısı dinip kendini çok daha iyi hissetmesine aldırmadan geceyi orada geçirir. Gece yarısı Velçaninov bir gürültü duyarak uyanır ve elini uzattığında bir usturayı kavrar. Elini çok kötü şekilde kesmesine karşın Trusotski'nin hakkından gelir ve onu bağlar. Şafak sökerken adamı serbest bıraktığında ikisi de hiçbir şey söylemezler. Ertesi gün Velçaninov, Trusotski'den bir mektup alır. Zarfın içinde Trusotski'nin eşinin kendisine yazdığı ancak göndermediği bir mektup vardır. Trusotski gerçeği başından beri bilmektedir.

Sondan bir önceki bölümün başlığı “Analiz” dir. Velçaninov olan bitenleri düşündükçe bir belirsizlikten ötekine savrulur. Trusotski daha önce kendisini öldürmeyi düşünmüş olmalıdır (hatta önceki geceye benzer bir gece daha geçirdiklerini hatırlar), ancak cinayet girişimi anlık karar verdiği bir şey olmalıdır, çünkü ustura kendisindir. Velçaninov en sonunda Trusotski’nin “onu öldürmek istediği, ama onu öldürmek istediğini bilmediği”ne karar verir. Aynı şekilde Trusotski’nin “sevgisini ilan edişi” de bir bakıma içten bir davranıştır: “Onu *nefretle* seviyordu – ki sevgilerin en güçlüsüydü bu.” Velçaninov, Trusotski’yle ilgili ne düşünse Trusotski’nin “soylu duygulara sahip ahlaklı bir canavar” olduğu içgörüsüyle sonuçlanan bir paradoksa ulaşır.

Ebedi Koca biraz da olsa Turgenyev’in “Taşralı Kadın” komedisini andırır. Hatta kitapta Bayan Trusotski’nin taşralı kadını, (aynı zamanda âşıklarından biri olan) bir topçu subayının sevgilisini, Trusotski’nin de kocasını canlandığı amatör bir gösteriden söz edilir. Trusotski bu geriye dönük sahnede (ve romanın son kısmında) vodvillerden bildiğimiz aldatılmış, “ebedi koca” tiplerinin ötesine geçemezken (“ebedi dişi”ye alaycı bir gönderme olarak), ortadaki bölümde ilk bakışta basit görünen karakterin karmaşıklığı göz önüne serilir.

Dostoyevski’nin güçlü “psikolojik” yapıtlarından biri olan *Ebedi Koca* (özellikle “Analiz” başlıklı bölümle), aynı zamanda psikolojiyi değerlendirmesi açısından da önemlidir: Velçaninov kurnaz analizi sonucunda hiçbir şeye ulaşamaz. Trusotski’yi başta ne kadar tanıyorsa kitabın sonunda da o kadar tanıyordur. Bütün hikâyeyi onun zihninden takip ettiğimiz Velçaninov da aynı derecede muğlaktır – kendisi için bile. Velçaninov’un her şeyiyle çözdüğünü düşündüğü “taşralı kadının” da onun kafasındakinden çok daha karmaşık bir karakter olduğu ima edilir.

Dostoyevski'nin sonraki yapıtlarının aksine *Ebedi Koca*'da metafizik pek yoktur. Psikolojinin tek başına döngüsel, anlamsız ve kısır olduğu olumsuz mesajını verdiği söylenebilir. Bu anlamda *Ebedi Koca*, anlatımındaki uçarılıkla iyice vurgulandığı üzere bir "ters-roman" dır.

Belirgin bir şekilde psikolojinin havasının söndürüldüğü nihai kitabı *Karamazov Kardeşler'* dir. Dimitri'nin yargılanması esnasında iki iyi psikoloğun, savcı ve savunma avukatının iş başında olduğunu görürüz. Savcının elinde sağlam kanıtlar vardır. Dimitri'nin gerekçesi, hatta gerekçeleri ortadadır. Görgü tanıkları ve ikinci dereceden kanıtlar da güçlüdür. Hatta görgü tanıklarından biri kurbanın evinin kapısı ardına kadar açık bir halde Dimitri'yi suç mahallinden koşarak uzaklaşırken görmüştür. Ancak savcı gene de akla gelebilecek psikolojik soruları da çözmeye çalışır. Dimitri nişanlısının ona emanet ettiği 3.000 rublenin yarısını âlemlerde harcadıktan sonra geriye kalan 1.500 rubleyi cinayet gecesi ne kadar boynuna asılı taşıdığı küçük bir bez çantanın içine dikmiş olduğunu iddia etmektedir. Bu tuhaf davranışını, "rezil bir herif olabilirim, ama hırsız değilim," diye açıklar. Kendisine emanet edilen parayı keyfince çarçur edebilecek tıynettedir, ama asla soğukkanlı şekilde çalacak bir insan değildir. Savcı şu şekilde mantık yürütür: Dimitri'nin hikâyesi doğru olsaydı, sorumsuz ve savurgan kişiliğinden dolayı çok geçmeden çantadan yüz ruble daha alıp kendi kendine şöyle söylerdi: "1.400 rubleyi geri verdiğim sürece hırsız sayılmam." Sonra yüz ruble daha alırdı ve bu böyle devam ederdi. Geriye yalnızca yüz ruble kaldığındaysa: "Yüz rubleyi geri versem ne olur, vermesem ne olur? En iyisi bunu da içkiye yatırayım!" Savcının psikolojik analizi kusursuz derecede ikna edici, ama yanlıştır. Dimitri'nin anlattıkları doğrudur.

Ardından savcı asıl katil Smerdyakov'u analiz eder ve herkesi tatmin edecek şekilde "Smerdyakov'un bu suçu işlediğini düşünmenin son derece saçma" olduğunu gösterir. Öyledir de, ama katil Smerdyakov'dur işte. Aynı şey savcı İvan Karamazov'un beceriksiz itirafını izah ederken de yaşanır. Yine İvan'ın aklından geçmiş olabilecekleri çok mantıklı şekilde sıralar, ama hiçbirisi doğru değildir.

Dostoyevski'nin psikoloji ve onun bahtsız savunucusu İppolit Kirilloviç'le bir kedi-fare oyunu oynadığı açıktır. Son bölümün adı "Son Sürat Psikoloji" dir. Savcı fazla ileri gitmiştir. Taşralı izleyici bile işin içinde "haddinden fazla psikoloji" olduğunu düşünmektedir. Bu bölümün odağında baş döndürücü, çok katmanlı bir muğlaklık kurgusu vardır. İppolit Kirilloviç sanığın hikâyesini kötü kurgulanmış bir romana benzeterek şöyle der: "O zaman şimdi bazı ayrıntıların yardımıyla coşkulu romancımızı terletelim, gerçekliğin kendisiyle dolu bu ayrıntılar talihsiz ve gönülsüz romancılar tarafından hep görmezden gelir." Aslında "romancı" ne kadar mantıksız görünse de doğruyu, yalnızca doğruyu söylemiştir.

Ardından savunma avukatı kurnaz Fetyukoviç sahneye çıkar. Bölümün başlığı "İki Uçlu Değnek"tir ve "iki tarafı keskin psikoloji" gibi bir anlamı vardır. Fetyukoviç savcının iddialarıyla başlar: Sanığın hikâyesi bu kadar kötü kurgulanmış ve kötü gerekçilendirilmiş bir romansa, savcının uyarlamasının da sağlam gerekçelere sahip psikolojik bir romandan başka bir şey olmadığı söylenemez mi? Fetyukoviç bir tık daha ileri gidilerek savcınıninkinden daha derin, daha incelikli ve daha inandırıcı bir hikâye üretilebileceğini, çünkü o ana dek ortaya konmuş bütün psikolojik savların iki uçlu olduğunu söyler.

Dimitri, Grigoriy'i havaneliyle yaraladıktan sonra "yal-

nızca ihtiyara üzüldüğü için” çitten geri atladığını iddia etmiştir. Dakikalarca kurbanın başından akan kanı durdurmaya çalışmış, en sonunda, Grigoriy bir türlü kendine gelmeyince onu orada bırakıp gitmiştir. Savcı son derece mantıklı olarak sanığın orada durmasının tek nedeninin suçuna tanıklık etmiş kişinin öldüğünden emin olmak istemesinden kaynaklandığını söylemiştir. Savunma avukatı en önemli kanıtı babasının cesedinin yanında bırakan, cinayet silahını yanına almaya ya da saklamaya bile çalışmayan bir adamın böyle bir şey yapmasının mümkün olmadığını söylemiştir. Çok gözü kara davranırken bir anda her şeyi ince ince hesaplayan soğukkanlı bir insana dönüşmesi imkânsızdır. Öyle bile olsa yapılacak en mantıklı şey Grigoriy’nin kafatasına sağlam bir darbe daha indirerek öldüğünden iyice emin olmaktır. Savunma makamı bu açıklamasını şöyle bitirir:

“Sayın jüri üyeleri, psikolojiyi onun aracılığıyla nasıl her şeyi kanıtlayabileceğinizi göstermek için mahsus kullandım. Psikoloji en ciddi insanı bile kendi isteği dışında bir roman yazmaya kışkırtıyor. Burada kastettiğim aşırı psikolojidir sayın jüri üyeleri, psikolojinin suistimal edilmesidir.” (PSS 15:8)

Fetyukoviç çok kurnaz olmasına rağmen en sonunda psikolojinin kurbanı haline gelmekten kurtulamaz. Rakibi tarafından öne sürülen bütün ikinci dereceden kanıtları çürüttükten sonra gerçekten de Dimitri’nin babasını öldürmüş olabileceğini, yoksa hafifletici sebepler öne sürüp onları açıklamasının hiçbir anlamı bulunmadığını söyleyerek üstü kapalı şekilde kendi hikâyesinin de psikolojik bir “roman” olduğunu kabul eder. Sonuçta iki psikolog da istediklerinin tam tersini alırlar. Akıllı ama vicdansız bir adam olan

Fetyukoviç davayı kaybeder. Hakkaniyetli bir adam olan İppolit Kirilloviç suçsuz bir insanı mahkûm eder.

Kendine aşırı güvenli psikologların başarısızlıkları psikolojiyi bütünüyle geçersiz kılmaz elbette. *Karamazov Kardeşler* Dostoyevski'nin bütün yapıtları içinde en derin psikolojik analizin yapıldığı kitaptır. İvan Karamazov'un kendi vicdanıyla mücadelesi edebiyattaki psikolojik analizlerin en iyilerinden biridir. Ancak birinin psikolojik kurgusu diye değil de psikolojik gerçeklik olarak sunulan derin psikoloji en az Fetyukoviç ve İppolit Kirilloviç'in yorumları kadar yetersizdir. Gerçek çözümlere önsezi, içgüdü ve özgür kararlarla ulaşılabilir ancak. Keşiş Zosima'nın keşiş olmayı seçmesinde, Alyoşa'nın mistik önsezileri ve onların sonuçlarında, Dimitri'nin acı çekmeyi kabullenişinde ya da Gruşenka'nın Dimitri'nin peşinden Sibiry'a'ya gitme isteğinde herhangi bir psikolojik gerekçe yoktur.

Bütünsel olarak bakıldığında Dostoyevski'nin son dönem yapıtlarının hepsinde psikolojinin şiddetle reddedilişine rastlanır. Psikolojik motivasyon, psikolojik incelik ve psikolojik karmaşa, zayıflık, inançsızlık ve olumsuzlukla ilişkilendirilir. Bir karakterde psikoloji ne kadar önemliyse, o karakter Tanrı'dan o kadar uzak demektir. Kolya Krasotkin'in psikolojik sorunları çok katmanlı, derin ve ilginçtir – ve bir gün çok mutsuz bir adam haline gelecektir. Cesur ve cömert İlyuşa Snegiryov'u anlamak için psikolojiye gerek yoktur. Katerina İvanovna psikolojik olarak karmaşık bir karakterdir – ve çok mutsuz bir kadındır. Gruşenka ise onun tam tersidir: Analiz edilmesine gerek yoktur. İvan Karamazov psikolojik karmaşıklığın en önemli örneğidir – ve Tanrı'dan çok uzaktadır. İki erkek kardeşi çok daha basit karakterlerdir, iyilik meleği Alyoşa'nın “psikolojisi” yoktur. Bir aziz olan Keşiş Zosima'nın da “psikolojisi” yoktur: Onun içsel

dünyasına dair herhangi bir şey söylenmez, söylenmesine gerek de yoktur.

Psikolojiyi bu kadar olumsuz yapan nedir? Bunun yanıtı ondan çok daha üstün olan özgür iradeyi ve ilahî gücün mucizelerini reddederek insanın gerçeğini çözmeye çalışmasıdır. Dolayısıyla çalışma alanı çok sınırlıdır. Hayatı yalnızca psikolojik terimlerle açıklanabilen bir insanın özgür iradesi yoktur ve Tanrı'ya yakın değildir. Büyük Engizisyoncu usta bir psikologtur, şeytan ve onun havarisi İvan Karamazov da öyle. Smerdyakov bile kötü bir psikolog değildir. Bu karakterlerin hiçbiri insanları sevmez ve onlara saygı duymaz, hiçbiri Tanrı'nın inayetine inanmaz. Keşiş Zosima ve Alyoşa hem insanları hem de Tanrı'yı çok severler. Psikologlukla uzaktan yakından alakaları yoktur.

Dostoyevski psikolojik olasılıkların tam tersi yönde hareket ederek kitaplarının inandırıcılığını ve önemli karakterlerinin gerçekliğini tehlikeye atar. İlerleyen bölümlerde bu sorunun üstesinden nasıl geldiğini anlatmaya çalışacağım.

Suç ve Ceza'nın Sanatı

“Edebi bir yaratım bizi birçok yönden etkileyebilir – teması, konusu, yapısı, karakterleriyle. Ama her şeyden önce içindeki sanatın varlığıyla ulaşır bize. *Suç ve Ceza*’nın sayfalarındaki sanatın etkisi, Raskolnikov’un işlediği cinayetten daha sarsıcıdır.”

Boris Pasternak, *Doktor Jivago*

Dostoyevski bir montaj ustasıydı. Romanı oluşturan birbirinden farklı birçok temayı, türü ve tarzı birbirine uydurmayı becerirdi. Raskolnikov’un tanrıtanımaz Nietzscheci insancılığıyla Sonya’nın ortodoks inancı arasındaki düellonun oldukça çarpıcı bir dini dram olduğu söylenebilir. Marmeladov’un ailesinin üzücü hikâyesi klasik bir doğalcılık örneğidir.¹ Svidrigaylov’un hikâyesi Gotik korku öğeleri de içeren bir melodramdır. Bu pasajı başka nasıl adlandırabilirsiniz ki: “Onu hiç o günkü kadar güzel görmemişti. Silahı doğrulttuğu anda gözlerinde parlayan alevler yüreği acıyla burulurken adeta yakıp kül etmişti onu” (PSS 6: 301-2).²

Svidrigaylov’un hikâyesi son derece özensiz şekilde Bayan Raskolnikova ve kızı Dünya’nınkine eklemlenmiştir

-
- 1 Dostoyevski’nin bir zamanlar “Sevgili Ayyaşlar” (*P’ianen’kie*) adlı bir öykü üstünde çalıştığını biliyoruz. O öykü Marmeladov bölümünün çekirdeği oldu.
 - 2 Dünya, Dostoyevski yapıtlarında ender görülen, tamamen tek boyutlu ve basmakalıp bir karakterdir.

(Bayan Raskolnikova'nın kızının öğrencileri nerededir?). O hikâyede iffetli ama beş parasız mürebbiyeyle onun çapkın ve gizemli işverenini anlatan İngiliz romanlarını buluruz. Kitabın başında Dünya'nın nişanlısı olan sahte sofı avukat Lujin, mürebbiyenin hikâyesine bir Dickens tadı katar. Usta dedektif Porfiry Petroviç'le beraber roman polisiye türüne kayar. Aslında kurgusal açıdan dedektife gerek yoktur, çünkü suçu işleyen kişi bellidir ve Porfiry'in cezasının hafifleyeceği sözlerinden çok Sonya'nın yalvarmaları sonucu kendi isteğiyle teslim olur.

Roman boyunca hemen hepsi 1860'ların ideolojik mücadeleleriyle ilgili Platoncu felsefi diyalog, sofizm ve aforizma parçalarıyla karşılaşırız. Bazıları yerli yerinde (sosyalist Lebezyatnikov'un saçma sapan bir karakter olarak sunulması gibi), bazılarıysa yersiz ve sebepsiz olan (Dostoyevski'nin meşhur Lehleri; Yahudi itfaiyeci, ahlaksız Alman –elbette–, ev sahibeleri, hanımefendiler ve muhabbet tellalları gibi) hiciv öğeleriyle doludur kitap.

Dostoyevski'nin çoğu romanı gibi *Suç ve Ceza* da psikolojik ve ideolojik bir metindir. Olaylar üç ayrı boyutta gerçekleşir: fiziksel eylem ve sözlü anlatım, karakterlerin zihinlerinden geçenler ve bazen doğrudan, bazen de alt metin olarak verilen felsefi tartışmalar.

Birçok yapay eklentiye karşın *Suç ve Ceza* baskın bir ana temaya sahip dramatik bir tezli romandır.¹ Asırlık bir teması vardır: “En büyük gerçeklik nedir?” Bu soru Sonya'nın sarsılmaz Hıristiyan inancı ve ağırbaşlı tevazusu ile Svidrigaylov'un dünyevi hazlar peşinde koşması, Lujin'in Benthamcı faydacı ahlakı, Lebezyatnikov'un sosyalist pozitivizmi ve elbette Raskolnikov'un gücün en büyük gerçeklik

1 Ana tema Dostoyevski'nin defterlerinde doğru şekilde tarif edilmiştir. Bkz. PSS 7:154-55.

olduğu fikri arasındaki varoluşsal çatışma açısından sorulmuştur. Bir noktada soru Svidrigaylov'un ahlakdışıcılığıyla Sonya'nın Tanrı'nın kurallarına koşulsuz boyun eğişinin karşıtlığına indirgenir: "Ya onun yolundan gitmeliyim ya da ötekinin." İdeolojik yaklaşım ona sahip karakterle bütünleştirilerek, çatışma, bütün karşıt görüşler çürütülerek Hristiyan bakış açısının cazip kılınacağı şekilde kurgulanır. Dostoyevski'nin Sonya ve ona karşı olan dört karakteri en az bir kez önemli bir meselede karşı karşıya getirmeyi başardığına dikkat çekmek istiyorum.

Sonya bütün Hristiyan erdemlerine sahiptir. Birçok kez haksızlığa uğramasına karşın asla kurban olduğunu iddia etmez, tam tersine üvey annesine karşı yaptığı bir kabalığı hatırlayarak "büyük bir günahkâr" olduğunu söyler. Hristiyan merhameti ve sevgisi bütün benliğine nüfuz etmiştir. Gerçekten bir azize olduğu izlenimi onunla ilişkilendirilen Yeni Ahit simgeciliğiyle desteklenir.¹ Sonuç bölümünde mahkûmların "iyileşmek için ona bile gittiğini" öğrenmemizle bu izlenim iyice güçlenir. Romandaki diğer karakterler gibi Sonya'nın da Dostoyevski'nin açıkça farkında olduğu selefleri vardı –özellikle Eugène Sue'nun *Les mystères de Paris* romanındaki Fleur-de-Marie adındaki meleksi fahişeye çok benzemektedir. Adı bile bir simgedir: Sofya hem Ortodoks inancında hem de romantik gelenekte Kutsal Bilgelik anlamına gelir.

Eski bir muhafız olan Svidrigaylov kültürlüdür ve bir beyefendi havası taşır. *Ezilenler'*deki Valkovski'nin daha rafine hali ve *Ecinniler'*deki Stavrogin'in bir ön çalışması gibidir (geçmişindeki suistimal edilmiş çocuğa kadar aynıdır). Bütün bu karakterler İngiliz romanındaki mağrur züppelerin

1 Bkz. George Gibian, "Traditional Symbolism in *Crime and Punishment*," PMLA 70, 1955, s. 979-96.

(ya da “sefih”lerin) biraz Byron’ın usanç ve şeytana tapma motiflerine bulanmış uyarlamalarıdır. Tamamen ahlak dışı olan Svidrigaylov zevklerinin ve dürtülerinin peşinden giderek iğrenç suçlar işler, ama aynı zamanda son derece iyilik dolu eylemlerde de bulunur. O andaki ruh haline göre alaycı ve buyurgan olabildiği gibi hoşgörülü ve anlayışlı da olabilir. Svidrigaylov bilinçaltından taşan kâbuslara katlanamadığı için kendini öldürür. Bir açıdan Sonya’nın ve Marmeladov çocuklarının koruyucusu, kurtarıcısı olarak yenilgiyi kabul etmiş olur.

Lujin alt sınıf bir aileden gelen (eğitiminin “bozuk paralarla” ödendiğini söyler), kendi kendini yetiştirmiş bir adamdır. Alinteriyle kazandığı serveti ve orta kademe memuriyetiyle gurur duyar. Onda Svidrigaylov’un burjuva bilinci yoktur. Svidrigaylov zalimdir, Lujin’de ise kendini beğenmiş bir kabalık vardır. Sonya’ya karşı kurduğu beceriksiz komplo fiyaskoyla sonuçlanınca ezikçe romanı terk eder.

Lebezyatnikov daha çekici bir tiptir. Saf bir şekilde papğan gibi sosyalist fikirleri tekrarlayıp dursa da sıkışınca doğal, zararsız haline döner. Gerçek hayatla sınıranca (Sonya fahişeliğe zorlandığında) sosyalist ilkelerini (“serbest aşk” gibi) anında terk eder, ama aynı zamanda Lujin’in sahtekârlığını ortaya çıkarıp daha sonra delirmiş Katerina İvanovna’ya yardım etmeye çalışmak gibi dürüst ve iyi niyetli bir adam olduğunu gösteren eylemleri de vardır.

Raskolnikov’un katilliğinin yanı sıra hayatında uğraşmak zorunda kaldığı birçok sorun bulunur. Başkalarının zaaflarına katlanamaz ve Svidrigaylov’la karşılaşmasında apaçık ukalalık taslar. Saf bir kibri vardır:

“Tam o anda, hayatımda ilk defa daha önce kimsenin düşünmediği bir fikir geldi aklıma! Hiç kimsenin düşünmediği!

Birdenbire kafamda bir şimşek çaktı ve daha önce kimsenin bütün bu saçmalığın yanından geçerken, onu kuyruğundan tuttuğu gibi cehenneme geri göndermeye cesaret edemediğini fark ettim.” (s. 321)

Raskolnikov birkaç küçümseyici davranıştan sonra açıklanamaz şekilde, bilincinde olmadan Sonya’nın yörüngesine girer. Kitabın sonuna kadar bütün karşılaşmalarında zayıf taraf olur. Zihinsel dengesizliği, bir anda kontrolsüzce deli cesaretinden hayvani bir korkuya, içten gelen bir cömertlikten buz gibi bir kalpsizliğe savruluşları Sonya’nın ahlaki gücü ve sağlamlığına karşı duramaz.

Ancak romanı bütün olarak ele aldığımızda ortaya çıkan derin muğlaklıklar olayı karmaşıktır. Sonya gibi, ayyaş bir sorumsuz olan babası da çok inançlı bir insandır. Huzur içinde, Tanrı’nın kendisini affedeceğinden emin ölür. Erdemli ve çalışkan karısıysa kaygısız ve günahkâr bir halde, dini gelenekleri reddederek ölür: “İtiraf edecek günahım yok benim!.. Tanrı (tövbe etmeden de) bağışlamalı beni. Nasıl acılar çektiğimi biliyor!.. Eğer beni bağışlamayacaksa da bağışlamasın, ihtiyacım yok bağışlanmaya!” (s. 333).

Meselenin özü Marmeladov’un durumunda iyice açık ve dokunaklı şekilde görünür hale gelir. Sonya’nın inancı akla gelebilecek her türlü insani erdemle desteklenmektedir. Babasının inancı kızının son otuz kapağını alıp içkiye yatırmasını engellememiştir. İnancı Sonya’yla birlikte savunmak hileli zar atmak gibidir. Babası meseleyi bıçak sırtında göstermektedir.

Suç ve Ceza, konusu çok düzgün işlenmemiş, tezi çok da açık ve ikna edici olmayan bir romandır. Ona bütünlük veren ve okurun ilgisini diri tutan şey doğrusal boyutu değil,

her bir sahnenin kendi içindeki dramatik durumu ve metne hareket katan bir dizi özel ögedir.

Dramatik nitelikler oldukça baskındır. Birbiri ardına sıralanmış dramatik sahnelerle doludur kitap: “düellolar” (Raskolnikov’un “Kristal Saray”da Zamyetov’la yaptığı düello, Porfiri Petroniç’le olan iki düellosu, Sonya’yla olan iki düellosu, Dünya’nın Svidrigaylov’la düellosu); kalabalık sahneler (karakol, ayin, Katerina İvanovna’nın ölümü gibi); “kardinal buluşmaları”¹ (Raskolnikov’un ve Porfiri’in odasında ya da pansiyonda); rüyalar (Raskolnikov’un ve Svidrigaylov’un); önemli sessiz sahneler (Razumihin’in aniden, hiçbir şey söylenmeden arkadaşıyla ilgili gerçeği anlaşı gibi). Anlatı bölümleri de olaylarla doludur: “prova” ve cinayet, Raskolnikov’un amaçsız, ama olaylı gezinmeleri, Svidrigaylov’un son saatleri.

Metnin baskın formu diyalogtur, özellikle Raskolnikov ve bazı başka karakterlerin (Razumihin, Lujin) iç konuşmaları düşünüldüğünde bunun doğruluğu daha iyi anlaşılacaktır. Anlatıcı da sık sık sözcükler ve aktardığı olaylarda diyaloga başvurur. Çoğunlukla diyalog ve olaylara eşlik eden ses tonu, jest ve mimikler üzerine gözlemleri, tiyatro oyunlarındaki sahne yönetimi gibidir. Raskolnikov ve Sonya arasında gerçekleşen –en sonunda erkek ve kadın kahramanı karşı karşıya getiren– ve iki karakter de birbirinin duymazdan geldiği için sağırlar diyaloguna benzeyen konuşma (sayfa 311-314), yalnızca anlatıcının kahramanları harekete geçiren duygularla ilgili yorumlarıyla canlanır.

Zaman ve mekân çarpıcı bir biçimde kullanılır, olayları açık ve doğrudan etkiler. Birçok sahnenin geçtiği yer simgesel bir öneme sahiptir: Marmeladov’un Raskolnikov’la

1 L. P. Grossman’ın önemli karakterlerin ciddi bir karara varmak için bir araya geldiği sahneler için kullandığı terim.

karşılaştığı ucuz taverna, Sonya'nın korkunç çirkinlikteki odası (makus durumunun simgesi), Raskolnikov'un tabuta benzeyen odası. Svidrigaylov'un Sonya'nınkine bitişik ve dolayısıyla Raskolnikov'un itirafını duyabileceği bir oda kiralamasında da elbette tamamen teatral bir amaç güdülmüştür.

Saat cinayetin işlenmesinde çok önemli bir rol oynar. Raskolnikov'un pansiyondan rehinci kadının evine tam 730 adımda gittiğini öğreniriz. Kurgu, Raskolnikov'a celbin cinayetin ertesi sabahı gelmesi gibi zamansal rastlantılarla ilerler.

Rol yapma da romanın birçok sahnesinde baskın olan bir öğedir. Ana karakterlerin çoğu çeşitli nedenlerle kendi doğal kişiliklerinden çıkıp başka birinin rolüne bürünürler. Marmeladov'un tavernada rol yaptığı ve bunun tekrarlanan bir gösteri olduğu açıkça belirtilir (sayfa 9-10). Roman Raskolnikov'un planladığı cinayeti prova etme sahnesiyle açılır. Daha sonra karakolda da rol yapmak zorunda kalır. Kristal Saray'da Zamyetov'la dramatik bir durum sahneler ve Porfiri Petroniç'in evine girişini tertip eder. Baştan sona bir poz kesmektedir, Sonya'yle birlikteyken bile. Meydandaki itiraf sahnesi grotesk bir komediye dönüşür.

Raskolnikov'un odasına giden Lujin kendini döneme ayak uydurmuş bir liberal olarak tanıtır. Sonya'ya kumpas kurmaya çalışırken erdemli bir infial içindeymiş gibi davranır. Çok kötü bir oyuncudur.

Katerina İvanovna pis bir gecekondunun içindeyken bile hanımefendi rolünü sürdürmeye çalışır. En sonunda çocuklarıyla yürek parçalayıcı bir sokak sahnesi yaşar, ölümü bile dramatiktir. Sonya da kitaptaki ilk sahnesinde bir rol içindedir: Ölüm döşeğindeki babasının yanına fahişe giysileri içinde, elinde bir şemsiyeyle gider (gece vaktidir).

Svidrigaylov tamamen bir kaba güldürüden ibaret oldu-

ğunu bilerek âşık ve damat rollerine bürünür. Kitapta başka rol yapma örnekleri de vardır. Hepsi olaylara dramatik bir gerilim katar.

En önemsiz karakterlerin bile özgün bireyler olarak sunulması Dostoyevski'nin sanatının belirleyici özelliklerindedir. Yaşayan, somut karakterler yaratması en önemli yeteneklerindedir. Her karakterin olay örgüsü içinde özel bir işlevi vardır ve çoğu zaman ideolojik argümanını geliştirmesinde de rol oynar. Her durumda bir Dostoyevski karakterinin kendine özgü bir kişiliği ve hikâyesi vardır. Dostoyevski'nin sanatının bir başka eğilimi de karakterlerine ortalama bir bireyden beklenmeyecek ölçüde karakteristik özellikler, belli bir konuşma tarzı, zekâ ve düş gücü bahşetmesidir. En sevdiği şeylerden biri, bir karakteri birbirine tamamen zıt özelliklerle donatmaktır.

Bu anlamda Porfiry Petroviç iyi bir örnektir. Öncelikle usta bir dedektif polise hiç benzememektedir: yuvarlak yüzlü, kalkık burunlu, sağlıksız görünen sarı-esmer yüzlü, tıknaz ve ufak tefek bir adamdır.

(Yüzü) iyi kalpli birini andırabilirdi, eğer nemli bir parıltı taşıyan, neredeyse bembeyaz kirpiklerle kaplı ve durmadan sanki birine göz kırpar gibi kırıştırdığı gözleri olmasaydı. Bakışları, aslında kadınsı bir yanı olan vücudunun geri kalanıyla tuhaf bir çatışma halindeydi ve ona ilk bakışta tahmin edilenden çok daha ciddi bir adam görüntüsü veriyordu (s. 192)

Bu betimlemedeki zıtlıklar Dostoyevski'nin karakter yaratımının tipik bir şeklidir.

Porfiry Petroviç'in konuşması ve tavırları da nevi şahsına münhasırdır ve klasik bir dedektif polisinkine benzemez.

Dedektif dediğın geveze olur mu hiç? Porfiry sürekli hareket halinde, gergin ve sıkılgandır, ama aynı zamanda durumunu hep kontrolü altında tutmayı başarır. Raskolnikov'la karşılaştığı ilk andan itibaren aradığı adamın o olduğundan kuşkulandır. Raskolnikov bilerek Porfiry'in dairesine tasasız ve kaygısız bir görünümde girer. Arkadaşı Razumihin'e güzel Dunya'ya vurulduğunu söyleyerek takılır. Razumihin'in mahcup ifadesi çok gülünçtür ve Raskolnikov herkesle birlikte kahkahalarla güler ona. Bu, Porfiry'in deyimiyle "iki uçlu psikolojinin" ilk örneğidir. Hiçbir suçlu -zorlu bir dövüşçü olmadığı sürece- bir dedektif polisin evine gülerek girmez, diye mantık yürütür Porfiry ve bu adamı yakalamanın çok sabır gerektiren bir iş olacağını fark eder. Sıcak bir ahbablık ve sohbet havasına girdikten biraz sonra Raskolnikov'a ilk sürprizini yaparak "Suç Üstüne" adlı makalesinden bahseder. Ardından lafı yerleşik kuralları yıkmaya hakkı olan sıradışı bireylere getirir. Hemen ardından açılan tartışmada (daha doğrusu Platoncu diyalogta) Raskolnikov Porfiry'in sorularını ustaca savuşturur. Sorular dar kafalı bir cahil kurnazlığıyla Raskolnikov'un zekice düşünülmüş (Hegelci!) kuramına yöneltilmiştir. Zamyetov haddini aşarak pat diye: "Geçen hafta Alyona İvanovna'mızı halleden geleceğın Napolyon'u olmasın sakın?" demesiyle tartışma sona erer. Porfiry kibarca konuyu değiştirir, ama çok geçmeden yeniden atağa geçer. Raskolnikov'a ancak cinayet günü rehincideyse yanıtlayabileceği bir soru sorar. Sahneye bir kez daha iki uçlu psikoloji çıkar: Raskolnikov tuzağı fark edip "doğru" bir olumsuz yanıt verir. Masum ama telaşlanmış biri kendini zor durumda bırakabilecek bir yanıt verebilecekken Raskolnikov'un doğru yanıtının tetikte olduğunun kanıtı gibidir. Porfiry "hatası" için özür üstüne özür diler.

Porfiriý daha sonraki bir araya gelişlerinde Raskolnikov'la uyum içindeymişçesine onu sıcakkanlılıkla ve büyük bir özenle karşılar, "beyefendi", hatta "saygıdeğer beyefendi" (*batiushka*, "babacık" anlamına gelir) diye hitap eder. Ancak Raskolnikov Porfiriý'in onu selamlarken iki elini birden uzattığını, ama elini sıkmadığını gözlemler. Porfiriý, Raskolnikov'un her dediğini (çok bir řey demez zaten) onaylar, hatta söylemediklerine bile katılır: "Sizin de, saygıdeğer beyefendi, haklı olarak ve son derece zekice gözlemlemiş olacağınız üzere" (s. 258). Dedektif aşırı mütevazî bir tavırla sağlığından yakınıır (doktoru sigarayı bırakmasını salık vermiştir), kederli kederli askeri tarihe karşı zaafından söz eder (kendisi sivil bir vatandaş olmasına karşın orduya girmiş olsaydı, Napolyon olamasa da en azından binbaşlığa kadar yükselebilirdi). Bunu Napolyon'un yakalanması için çok ayrıntılı bir plan yapan, ama olayların, General von Mack'in Napolyon'a teslim olmasıyla sonuçlandığı Avusturya *Hofkriegsrath*'ın (savaş konseyi) fiyaskosuyla ilgili uzun bir tirad izler.

Bazı anlarda Porfiriý kafası karışık bir adam gibidir, boş laflar eder, araştırma ve sorgulama stratejileri üstüne fikirler geliştirir. Elbette rol yapmakta, Raskolnikov'u suçunu itiraf etmesi anlamına gelecek bir öfke patlamasına kışkırtmaya çalışmaktadır. Amacına ulaşmaya yaklaşır da, ancak konuşma aniden genç ressamın masum olduğu halde suçu üzerine almasıyla kesilince Raskolnikov paçayı sıyıırır. Bu noktada iki hasım bir anlığına rollerinden çıkıp kendi kimliklerine bürünürler. Porfiriý şöyle der: "Ah değerli dostum, siz de beklemiyordunuz böyle bir řeyi. Elleriniz (*ruchki*, "minik eller" – Porfiriý küçültme eklerini çok sever!) nasıl da titriyor! Ha-ha!" Raskolnikov ise şöyle yanıt verir ona: "Siz de titriyorsunuz Porfiriý Petroviç!" Porfiriý: "Evet, titriyorum beyefendi, bunu hiç beklemiyordum beyefendi!" (s. 272).

Son kez karşılaştıklarında Porfiriý kartlarını açık oynar. Rol yapmayı bırakıp durumu serinkanlılıkla değerlendirir. Raskolnikov'un suçlu olduğundan emindir, ama elinde güçlü bir kanıt yoktur (odasını aratmıştır, ama *umsonst* (nafile)! – Almanca sözcük yaşadığı hüsrânı vurgular. Raskolnikov'a suçunu itiraf etmesi için birkaç gün daha önerir, itiraf ederse cezası azaltılacak, ama önerisini yerine getirmezse onu tutuklamak zorunda kalacaktır. Bu noktada Porfiriý nihayet mütevazı, şakacı tutumu bir kenara bırakır. Otoriter bir kesinlikle söyler bunları, ama genç adama az da olsa sempati duyuyordur hâlâ. Bir adliye yüksek memuru olarak sorumluluklarının farkındadır, Raskolnikov'a meseleyi "daha farklı, değişik şekilde çözmeye, işi kendi elleriyle halletmeye (yine *ruchki* der!) karar verirse" kısa bir not bırakmasını söyler. Sonuçta tamamen masum olan ressam Nikolay hâlâ hapistedir.

Porfiriý Petroviç kitabın sonuna kadar muğlak bir karakter olarak kalır. Otuz beş yaşında, bekâr ve çok sosyal bir insan olması dışında özel hayatına dair hiçbir bilgi edinemeyiz. Bir de arkadaşlarına şakalar yapmayı sevdiğini öğreniriz: Bir keresinde onları keşiş olmaya karar verdiğini söyleyerek işletmiş, daha yakınlarda yeni bir takım elbise aldığında da evlenmek üzere olduğunu ima ederek kandırmıştı. Porfiriý Petroviç inançlı bir insan mıdır? Raskolnikov'a Tanrı'ya, öteki dünyaya ve Lazarus'un dirilişine inanıp inanmadığını sorar. İnançsız Raskolnikov hepsine olumlu yanıt verir. Porfiriý kendi düşünceleriyle ilgili herhangi bir ipucu vermez. İtiraf yanlısı fikirleri tamamen faydacıdır, ahlaki ve dini hiçbir neden sunmaz. Porfiriý'in neşeli ve oyunbaz yüzünün arkasında oldukça hüznü, kitabın bir yerindeki deyişiyile "bitik" bir adam olduğundan kuşkulunuz. Ama belki de yalnızca şaka yapıyordur.

Romandaki diğer karakterlerin zihninde içsel çatışmalar hüküm sürmektedir. Marmeladov bazı yönlerden Porfiri'y'e benzer. O da orta yaşlı, belli bir eğitimi olan bir memurdur. Ama yaşı daha büyüktür ve kırsal bölgeden gelir, o yüzden Rusçası demodedir, papaz okulu öğrencisi tadındadır. O da Porfiri gibi bir role bürünmüş, olmadığı bir kişiyi oynamaktadır. Örneğin gelişme çağındaki kızına tarih ve coğrafya öğretmeye çalıştığında çok fazla yol alamadıklarını itiraf eder, çünkü "bir zamanlarki kitaplarımız... artık yok o kitaplar ("iki kez tekrar etme" en sevdiği şeylerden biridir!) doğal olarak bitti bizim dersler. Ancak Pers kralına kadar gelebildik" (s. 16). Yani hepi topu iki ders yapmışlardır.

Marmeladov'un tavernadaki davranışları da fena halde müphemdir. Elbette yürekten bir haykırıştır söz ettiğimiz, ama aynı zamanda derme çatma bir tavernada, sarhoş yabancılar önünde tekrar tekrar yaşanan nahos bir gösteridir. Aşağıdaki pasaj örnek olarak verilebilir:

Marmeladov yumruk yapılmış eliyle alnına vurdu, dişlerini sıktı, gözlerini kapadı, dirseğini masaya iyice bastırdı. Bir anda yüzü değişti, sahte bir haşarılık ve arsızlık ifadesiyle Raskolnikov'a baktı, güldü ve şöyle dedi: "Bugün Sonya'ya gidip akşamdan kalmalığımı geçirecek bir içki parası istedim!" (s. 6).

Marmeladov'un Kıyamet Günü hikâyesi gerçek inancın ifadesi olarak anlaşılabilir, ama aynı zamanda dalgacı –kimine göre kâfirce– bir yan vardır anlattıklarında, Kutsal Kitabı hicveder sanki.

Marmeladov'un rolünü canlandırışı da tıpkı Porfiri'inki gibi gerçekçi olamayacak kadar zekice ve yaratıcılıkla doludur. Coşkulu, metafizik Kıyamet Günü pasajından başka

daha bir sürü –yoksulluk ve dilencilik arasındaki fark, gidecek bir yerin olmaması durumu, en ufak duyulma umudun olmadan yalvarmak gibi– her biri ötekinden daha dokunaklı ve akılda kalıcı vecizesi bulunur. Duygularımıza hitap edenle bayağılık arasındaki çatışmayı açıkça gördüğümüz birçok muhteşem pasaj vardır, bunlardan biri de gösterişli bir Rusça sözcüğün iğrenç bir kabalıkla birleştirildiği sahnedir: “İlk ve tek göz ağrım kızım (burada geçen sıfat *edinorodnaia*’dır, İsa’nın Tanrı’yla ilişkisini tanımlamak için kullanılır) vesikalı bir fahişe olduğunda (*po zheltomu biletu poshla*, sağlık muayenesine girerek yeniletmek zorunda olduğu “vesikasını aldı”)... Mermeladov’un monoloğu roman boyunca tekrar tekrar kışımıza çıkarak, simgesel bir anlam kazanacak “nesneleri” de –“aile yadigarı” şal ve Katerina’nın diploması gibi– listeler. Her açıdan belli ayrıntıların üstünlüğü sezilir: Mermeladov’un içki almak için karısının çoraplarını satması gibi – “olması gerektiği gibi ayakkabılarını değil, çoraplarını” (s. 16).

Bütün hikâyesi çelişkilerle doludur. Marmeladov ilk işini hiç suçu olmadığı halde kaybetmiş, ikinci işindense sarhoşluğu yüzünden atılmıştır; yani elde ettiği ikinci şansı değerlendirememiştir. Çilekeş karısının, eve sarhoş gittiğinde saçını çekip ona vuracağını bilir, ama “onun dayağı bana yalnızca acı değil, zevk de veriyor beyefendi,” der (s. 22). Katerina İvanovna üvey kızını fahişelik yapmaya zorlamıştır, ama Sonya bekâretini otuz gümüş ruble karşılığı kaybettikten sonra eve geldiğinde “Sonya’nın yatağının önünde diz çöküp ayaklarını öpmiştir” (s. 17).

Katerina İvanovna karakteri de en az kocası kadar çelişkilerle doludur. “Neşeli ve barışçıl bir yapısı vardı, en ufak şeye gülerdi” (s. 296). Ama yaşadığı talihsizlikler onu aksi ve kavgacı yapmıştır. Açlıktan ağladıklarında çocuklarını döver. İlerlemiş verem hastasıdır ve akli dengesini yitirmeye

başlamıştır. Sanrılar içindedir. Raskolnikov'u kiracılarına "yerel bir üniversitede kadro almak üzere olan" genç bir asistan olarak tanıtır (s. 293-94). Bir küçük memurun kızı olarak hayata çok dar bir pencereden baktığından Katerina İvanovna'nın fantezileri ve büründüğü roller kocasınınki gibi yaratıcı ve zekice değildir. Hayatının en önemli olayı mezuniyet töreni esnasında Vali'nin ve diğer üst düzey devlet görevlilerinin huzurunda dans etmiş olmasıdır.

Pulheriya Aleksandrovna Raskolnikova da derin muğlaklıklarla dolu bir karakterdir. Oğluna yazdığı uzun mektup Svidrigaylov mülkünde gerçekleşen rezil ve uğursuz olaylarla yazarın olan biteni ve kendi tepkilerini olduğundan daha önemsiz gibi göstermeye dönük naif çabası arasındaki doku-naklı ve zaman zaman komik karşıtlığı gözler önüne seren bir üslupla yazılmıştır. Bu karşıtlık Bayan Raskolnikova'nın Lujin'in iğrenç eylemleriyle ve daha sonra oğlunun tam olarak idrak edemediği kafa karıştırıcı durumuyla yüz yüze gelmesiyle daha da keskinleşir. Dostoyevski insafli davranıp Bayan Raskolnikova'yı gerçeği duymadan önce hasta edip öldürerek kadıncağızın oğlunun bir katil olduğunu öğrenmesine izin vermez. Ama olayı daha da bulandırmadan edemez ve "hastalığının son günlerinde ateşler içinde yatarken sayıkladığı bazı sözler oğlunun korkunç kaderini sanıldığından daha iyi bildiğini ima eder nitelikteydi," diye yazar (s. 415).

Svidrigaylov romandaki en edebi karakterdir. Dostoyevski ona şunları söyleterek bu durum için adeta özür diler: "Kahretsin ki bazı insanlara roman kahramanı gibi görünüyorum sanırım."¹ Svidrigaylov da çelişkili bir karakterdir:

1 Defterlerde Svidrigaylov daha açık şekilde katil, sadist ve çocukları suistimal eden bir kişi, yani tam bir Gotik karakter olarak çizilir. Kitapta ise gerçek doğası muğlaklık perdesiyle örtülmüştür. Svidrigaylov ile ilgili muhteşem gözlemler için bkz. Joseph Frank, *Dostoevsky: The Miraculous Years, 1865-1871*, Princeton: Princeton University Press, 1995, s. 94-95.

Tuhaf, maskeye benzeyen bir yüzdü bu; beyaz, kırmızı yanaklı, parlak kırmızı dudaklı, açık kumral sakallı ve hâlâ gür sayılabilecek sarı saçlı bir yüz. Gözleri fazla maviydi; bakışları fazla ağır ve durgundu. Bu yakışıklı ve yaşına göre olağanüstü genç duran yüzde aşırı nahoş bir şey vardı (s. 357).

Svidrigaylov'un beyefendi görünümünün ardında şeytani ve kötücül bir şeyler gizliydi: "Svidrigaylov Raskolnikov'a dikkatlice baktı, bu bakışta bir anlığına, şimşek çakımı gibi parlayan kötücül bir istihza varmış gibi geldi Raskolnikov'a." Svidrigaylov oldukça kültürlü ve keskin zekâlı bir adamdır. Medeni, hoşgörölü ve özeleştiri yapabilen bir insan olabildiği gibi alaycı ve buyurgan bir tavra da bürünebiliyor:

"Avdotya Romanovna'nın sonuçta bir fakir olduğunu düşünürsek (ah, kusura bakmayın, şey gibi olmak istemedim... ama hepsi aynı kapıya çıkmıyor mu?), yani beden gücüyle çalıştığını, sana ve annesine bakmak zorunda olduğunu göz önüne alırsak (Hay Allah, gene yüzünüz asıldı...)'" (s. 367).

Porfiriy ve Marmeladov gibi Svidrigaylov da zaman zaman vecizeler ve şakalar patlatır. Bir kadın tavlama uzmanı olarak iltifat yoluyla en erdemli kadının bile kalbinin çalınabileceğini söyler: "Dürüst bir yaklaşımda en ufak bir yalan dahi varsa anında sırttır ve skandala yol açar. Ama en sahte, en yalan iltifat bile duyanın hoşuna gider" (s. 366).

Svidrigaylov'un romanın öne sürdüğü tezdeki esas işlevi kendini öldürmeden önce yaptığı iyiliklerde gizlidir. Sonya ve Katerina İvanova'nın çocuklarına yapılan kötülükleri tersine çevirir. İlginç şekilde Marmeladov bir mümin olarak ölürken Svidrigaylov lanetlenir. Yazarın buradaki amacı yalnızca

bir insanın kurtuluşunun yaptıklarına değil, içinde bulunduğu duygusal duruma bağlı olduğunu göstermek olabilir. Bu fikir *Budala'* da daha derinlemesine ve açıkça işlenecektir.

Svidrigaylov'un küstah bir tavırla "büyük ihtimalle ilahiyat öğrencisi" dediği Razumihin de çelişkilerle doludur, ama bambaşka türden: "Aşırı derecede neşeli ve sosyal bir çocuktu, bazılarınca budala denebilecek kadar iyi niyetliydi. Ancak o naifliğinin altında derinlik ve haysiyet gizliydi" (s. 43). Razumihin arkadaşı Raskolnikov'un katil olduğunu en son anlayan kişidir. Sonuna kadar onun yanında olur ve sadakatinin karşılığını Raskolnikov'un güzel kardeşiyle evlenerek alır. Razumihin hep çok dürüsttür. Ama hiçbir zaman aptal değildir. Görüşleri karakteriyle uyumludur. Sosyalist arkadaşlarıyla ilgili konuşurken şöyle der:

Bireyselliğin tamamen yok olmasını talep ediyor ve bunun son derece iyi bir şey olduğunu düşünüyorlar! Kendileri olmamanın, kendilerine olabildiğince az benzemenin! Bunu en büyük ilerleme olarak görüyorlar. En azından kendi ağızlarıyla saçmalayacak olsalar..." (s. 155)

Razumihin'in konuşması öğrenci jargonundan izler taşır: "Eskiden okulda söyledikleri gibi, hadi şimdi Amerika Birleşik Devletleri'ne geçelim," der Raskolnikov'a pantolon verirken. Bir fikri çok keskin bir zekâyla olmasa da mantık ve hitabetle savunabilir. Razumihin'in de tökezlediği anlar vardır: Gecenin bir yarısı, epey sarhoş şekilde bir kaldırımda, üstelik iki ürkmüş kadının önünde saçma sapan konuşmalara karşı (*van'e*, "yalan söylemek, uydurmak, saçmalamak, kafadan atmak anlamlarında kullanılan bir sözcüktür) takındığı fevkaledede alaycı sevinç edası ve hemen ardından birdenbire dizlerinin üstüne çökerek ilanıaşk edişi gibi.

Romanın esas kahramanları diğerkleri kadar zorlu ve karmaşık değildir: Raskolnikov'un zihninden ne geçtiğini zaten sürekli biliriz; Sonya'nın karakteri ve zihni ise psikolojik derinlikten yoksundur. Yukarıda incelediğimiz karakterlerin aksine ikisinin de kendilerine has konuşma tarzları yoktur.

Raskolnikov tam bir karşıtlıklar yumağıdır. Razumihin onun için: "Sanki içindeki iki zıt karakter sırayla sahneye çıkıyorlar," (s. 165) der. Raskolnikov'un zihninde suç işlemekten evvel var olan çelişkiler, entelektüel anlamda dinç ama duygusal olarak toy bir adamın hissettikleriyle (normal, sağlıklı benliği çocukluğuna dair bir rüyayla canlanır) en sonunda dürtüsel bir suça yol açan fikre paranoyakça saplanma arasındaki çatışmaya indirgenebilir. Suçu işledikten sonra, doğal olarak yakalanmaktan kaçınma arzusuyla giderek artan yalnızlaşma ve yabancılaşma hissi arasında kıvranmaya başlar, ki bu, verilecek cezayı kabul ederek yeniden insanların arasına karışmak yönünde bilinçaltı bir istek yaratır. Raskolnikov'un yakalanmama çabası zaman zaman onu tehlikeye atan dürtüsel eylemlerle bozulur: Suçunu Zamyetov'a itiraf etmenin eşliğinden dönmesi, suç mahalline geri dönmesi, Porfiry'e gereksizce meydan okuması gibi. Kendini sürekli –gururlu ve kendine güvenli doğasına tamamen zıt olarak– rol yapmak zorunda kalacağı durumlara sokar. Porfiry'in evinde tuzağa düşerek yalnızca Tanrı'ya, öteki dünyaya ve Lazarus'un dirilişine inandığını söylemekle kalmaz, aynı zamanda örtük olarak kanunların ağırlığı altında ezilmesi gereken ve ezilecek olan yenik bir sahte-Napolyon olduğunu sezdirir.

Sonya'nın yanındayken kendisi olabilir. Hayata karşı karamsar bir bakış açısı geliştirir, Tanrı'nın varlığını reddeder ve peşinden koşmaya değer tek şeyin güç olduğu fikrini öne sürer, –Porfiry'in evinde– "sıradışı birey ve onun kuralları çiğ-

neme hakkı" düşüncesini, öne sürdüğü kadar başarılı şekilde değil, tutarsız, kesik kesik bir monolog halinde yapar bunları. Onu mahveden ve aynı şekilde on yaşındaki üvey kardeşi Poleçka'yı da mahvedecek olan "hayatın gerçekleri"ni kullanarak Sonya'yı alt edebileceğini sanır. Bir ümitsizlik, kendine acıma ve incinmiş gurur denizinde boğulmaktadır. İkinci bir araya gelişlerinde Sonya'ya işlediği suçu itiraf ederken pişman değildir, yalnızca kendinden nefret etmektedir ve umutsuzluk içindedir.

Raskolnikov son bölümün son sayfasına kadar yenilgiyi kabullenmeyi reddetse de gerçek kazanan başından beri Sonya'dır. Raskolnikov'la ikinci konuşmasında uyumsuzlukla uyumu ustaca harmanlar. Raskolnikov suçu neden işlediğini analiz etmeye çalışır ve kendini Darwinci antropoloji ve Nietzscheci ahlak üzerinden yargılar. Sonya ise her bir fikrine Yeni Ahit'in ahlaki kavramları ve kendi kalbinin sesiyle yanıt verir:

"Ben yalnızca bir bit öldürdüm, Sonya, yararsız, iğrenç, herkese zararı dokunan bir bit!" – "Ama bu bit, bir insan!" (s. 320)

"Önce tam anlamıyla öğrenmek istediğim bir şey vardı: Ben de herkes gibi bir bit miydim, yoksa bir insan mı? Sınırı aşabilir miydim, aşamaz mıydim? Gücü almaya cesaret edebilecek miydim, edemeyecek miydim? Titreyen bir yaratık mıydim, yoksa hakkım var mıydı" – "Ne hakkı?" dedi. "Öldürme hakkı mı?" (s. 322)

İkisi de birbirini ikna edemez, çünkü Raskolnikov'un yüreği Sonya'nın gerçeğini kabul etmeye hazır değildir, Sonya ise Raskolnikov'a âşıktır ve o kurtuluşa erene kadar ondan vazgeçmeyecektir.

Sonya'nın da sabrının taşıdığı bir an gelir:

Sonya yerinden fırlayarak: "Ne mi yapmalı!" diye bağırdı; yaşlarla dolu gözleri ışıltılı parlıyordu. "Kalk! (Raskolnikov'u omuzlarından tuttu; beriki şaşkınlıkla ona bakıyordu, yerinden kalktı). Hemen şimdi, şu anda, bir dörtyol ağzına koş, yere kapan, önce kirlettiğin toprağı öp, sonra dört bir yana eğil, bütün dünyayı selamla ve "Ben öldürdüm!" diye bağır. O zaman Tanrı sana yeniden hayat verir." Sonya, Raskolnikov'un ellerini avuçları içine aldı, alev alev yanan gözlerini yüzüne dikip hummaya tutulmuşçasına titreyerek: "Gideceksin, gideceksin değil mi?" diye sordu." (s. 322)

Suç ve Ceza'nın anlatıcısı Dostoyevski'nin diğer anlatıcılarından farklıdır, zaman zaman birinci tekil kişi anlatımına dönülür. Anlatıcının sık sık Raskolnikov'un geriye bakıp bu olayları hatırlayacağı bir gelecekte söz etmesi bunun bir örneğidir.¹ *Suç ve Ceza'nın* anlatıcısının belirgin bir sesi yoktur. Anlatım şekli değişkendir ve farklı biçimler alır. Temelde özellikle her şeyi bilen, olayları ve konuşmaları oyuncularının performansını izleyen titiz bir yönetmen gibi takip eden bir anlatıcıdır karşımızdaki. Ama metne başka şekillerde de girdiği olur.

Arada sırada anlatıcının gözlemleri olayların seyrinden uzaklaşır. Örneğin:

Hiç tanımadığımız insanlarla olan bazı karşılaşmalar vardır ki, ansızın ve bir anda, daha tek kelime edilmeden ilgimizi çeker. (s. 12)

1 "Daha sonraları aslında ne kadar dikkatli ve temkinli olduğunu hatırlayacaktı." (s. 63). *Suç ve Ceza'nın* anlatıcısının mükemmel bir çözümlemesi için bkz. Gary Rosenshield, *Crime and Punishment: The Techniques of the Omniscient Narrator*, Lisse: Peter de Ridder, 1978.

Raskolnikov'un ilk rüyasının anlatıldığı pasaj da başka bir örnektir: (s. 45-46):

Hastayken görülen rüyalarda ayrı bir esneklik, etkileyicilik ve gerçeğe yakınlık vardır. Bazen korkunç bir imge ortaya çıkabilir, ama yine de atmosfer ve bütün temsiliyet süreci son derece mantıklıdır ve öyle ince, beklenmedik ve sanatsal anlamda mükemmel ayrıntılar vardır ki rüyayı görenin kendisi de dahil olmak üzere uyanık hiçbir insan, Puşkin ve Turgenyev bile olsa onları hayal edemez.

Birkaç yerde anlatıcı varlığını metne gönderme yaparak belli eder: “Son kararını vermesini sağlayan süreci es geçeceğiz”, (s. 59) ya da “O gece Pulheriya Aleksandrovna’nın evinde ne olduğunu anlatmayacağım” (s. 240); ancak bunlar bütün roman boyunca tekrarlanmaz.

Anlatıcı bazen duygularının ön plana çıkmasına izin verir: “Bahtsız Lizaveta öyle saf, ezik ve korkaktı ki, kendini savunmak için elini bile kaldırmadı” (s. 65). Buradaki “bahtsız” sözcüğü ona baltasıyla vurmakta olan katilin aklından geçemeyeceğine göre tamamen anlatıcıya aittir. (Daha sonra, itirafı esnasında bu sahneyi düşünürken böyle söylemiş olabilir).

“Sonya bu kasvetli öğretinin onun inancı ve kanunu haline geldiğini anladı,” (s. 328) cümlesini okuduğumuzda bunların Sonya’nın değil anlatıcının sözcükleri olduğunu hemen anlarız. Bir de şu meşhur pasaj vardır: “Mum eğri büğrü şamdanın içinde titreşiyor, bu sefil odada Kutsal Kitabı okumak için bir araya gelmiş fahişeye katili zar zor aydınlatıyordu” (s. 251-52). Burada geçen ve “fahişe” olarak çevrilen *bludnitsa* gündelik dilde kullanılmayan, yalnızca İncil’de geçen bir sözcüktür. Dokunaklılık etkisini yaratan

tamamen anlatıcıdır. Ayrıca bu ağırbaşlı sahnenin bir de ters versiyonu vardır. Bir-iki sayfa sonra Svidrigaylov'un bütün sahneye tanıklık ettiğini, ama tepkisinin anlatıcınınkinden çok farklı olduğunu öğreniriz.

Metin boyunca betimlemelerle konuşmalarda geçen ve aslında yorumbilimsel ya da göstergebilimsel çözümler olan birçok yorum vardır. Raskolnikov'un annesinin mektubunu yorumlayışı, Raskolnikov'un suçluların zihnine yönelik analizinin (s.174) yakında öğreneceği gibi aslında kendisine bire bir uyması, Zosimov'un Raskolnikov'un durumunu tanımlayan ruhsal hastalıkla ilgili yaptığı gözlemler (s. 174), Porfiry ve Raskolnikov'un sorgulama teknikleri üzerine tartışması, Porfiry'in Raskolnikov'un makalesini eleştirmesi (s. 345-46). Başka örnekler de verilebilir.

Anlatıcı zaman zaman kahramanın o andaki durumuna karşılık veren bir koro görevini üstlenir:

Eğer durumunu bütün vehameti, umutsuzluğu, çirkinliği ve saçmalığıyla kavrayabilmiş, oradan çıkıp eve gidebilmek için kaç engel aşması, kaç suç işlemesi gerekebileceğini anlayabilmiş olsaydı, büyük olasılıkla her şeyden vazgeçip teslim olurdu, korktuğu için değil, yaptıklarından dehşete düştüğü ve iğrendiği için yapardı bunu. (s. 65)

Esasında bu düşüncelerin hiçbiri geçmez Raskolnikov'un aklından, olaylar henüz başlamıştır. Başka bir koro pasajında kitabın ana temalarından¹ olan katilin insan ırkının tamamına karşı geliştirdiği derin yalnızlık ve yabancılaşma hissi ele alınır:

1 Bu ana temanın görüldüğü diğer yerler: s. 90, 150, 176, 201, 324. Bir başka ana tema da Porfiry'in Raskolnikov'a sorduğu Lazarus'un dirilişi ve öteki dünya konusudur: s. 201, 250, 405, 422.

“Yapayalnızlığın, tek başına kalmışlığın sonsuz ve acı verici karanlık duygularıyla doluvermişti birden yüreği. Ne İlya Petroviç’e içini boşaltması ne de teğmenin karşısında alçalmış olmasıydı şu anda yüreğini altüst eden şey. Ah! Şu anda ona neydi alçaklığından, egosundan, birtakım teğmenlerden, Alman kadınlarından, tahsil edilecek senetlerden, karakollardan, polislerden!.. Şu anda diri diri yakılmaya mahkûm edilse kılı kıpırdamazdı, mahkûmiyet kararını bile dikkatle dinleyemezdi. (s. 82)

Raskolnikov’un o anda yakılmayı falan düşünmediği açıktır. Dolayısıyla bu imge ve bütün tirad anlatıcıya aittir, Raskolnikov’un ruhunu ele geçirmeye başlamış olan sönük ve belirsiz duyguya tepki olarak yazılmıştır. Sonya’nın olaylar dizisindeki yerini almasına neden olan deneyimle ilgili de benzer bir pasaj vardır:

Nihayet oradan ayrılabilirdi için çok mutluydu. Sırtını kamburlaştırarak aceleyle yürüdü (...) en sonunda yalnız kalabilmişti, böylece sırf hatırlayabilmek, söylenen her bir sözü en ufak ayrıntısına kadar zihninde canlandırabilmek için hızlı hızlı, kimseye bakmadan, hiçbir şeye dikkat etmeden yürüyordu. Daha önce hiç böyle bir şey yaşamamıştı. Fark ettirmeden, sessizce yepyeni bir dünya yerleşivermişti içine. (s. 187)

Anlatıcının yorumlarının tarzı ve yoğunluğu söz konusu karaktere göre değişiklik gösterir. Lujin’in ilk kez Raskolnikov’un odasına geldiği sahnedeki görünümü ve davranışları en ufak ayrıntısına kadar betimlenip yorumlanır (s. 113-14). Anlatıcı bu karakterin her hareketini ve arkasında yatan sebebi adeta zihnini okuyormuşçasına takip eder. Öte

yandan Porfiriy Petroviç'in görünüşü ve davranışları büyük bir özenle tasvir edilirken zihninden geçenler hiç açıklanmaz. Svidrigaylov arada bir yerdedir: Bir noktaya kadar çok dikkatli şekilde dışarıdan gözlenir. Ancak daha sonra bütün düşünce ve duygularını izlememize izin verilir, tabii bir dereceye kadar, zihninin derinliklerindeki oyuklara asla erişemeyiz. Svidrigaylov ve son kâbusu sayesinde birkaç kez göz atabilme şansı buluruz (gördüğü hayaletler ve cehennemi örümceklerle dolu bir yer olarak hayal etmesi gibi).

Anlatıcı karakterlerin dili, davranışları, jest ve mimikleri, arada bir de onları harekete geçiren şeyler üzerine yorumlarda bulunur. Örneğin Marmeladov'un içini neden izbe tavernadaki bir grup sarhoşa döktüğünü şöyle açıklar:

Marmeladov anlaşılan oldukça iyi tanınıyordu bu meyhanede. Süslü konuşması da meyhanede tanımadığı kişilerle sık sık yaptığı sohbetlerle elde edilmiş bir alışkanlığın sonucu olsa gerekti. Bu alışkanlık bazı içkicilerde, özellikle de evlerinde hoşgöründen uzak, baskı altında yaşayanlarda bir gereksinme halini alır. Böylelerinin kendilerini içkili ortamlarda haklı çıkarmaya, mümkünse saygı toplamaya çalışmaları bu yüzdendir. (s. 13-14)

Bu yorum bireysel bir özelliğe de dikkat çekmektedir: Marmeladov'un konuşmalarındaki süslü dile. Metin boyunca kitaptaki karakterlerin konuşma biçimleri ve tonlarına dair birçok gözlem yapılır. Örneğin: "Andrey Semyonoviç uzun söylevini böylesi mantıklı bir sonuca vararak bitirdiğinde (...) ama ne yazık ki Rusçası derdini doğru düzgün anlatmasına yetmiyordu" (s. 307). Ya da şu cümle: "Bunu sanki ezberden bir şey aktarır gibi söylüyordu" (s. 319). Romandaki karakterler de zaman zaman benzer gözlemlerde

bulunurlar. Razumihin ve Raskolnikov, Lujin'in mektubunun tarzını tartışırlar (s. 180). Raskolnikov, Razumihin'i karakolda olayı çok güzel aktardığı için över (s. 206-7). Bir yerde Raskolnikov doğru kelimeyi bulabildiği için kendini tebrik eder: "Öfkelenirildim (güzel bir sözcük bu!)" Rusça metinde: *ozlilsia (eto slovo khoroshee!)*.

Sonya'nın iç dünyasına dair hemen hiçbir şey görmeyiz, söyledikleri ve yaptıkları analiz edilmez pek. Bunun tersine Raskolnikov'un zihninde ve ruhunda olup biten her şey harfiyen aktarılıp gayet anlayışlı bir tavırla yorumlanır. Metin boyunca şöyle yüzlerce paragrafla karşılaşırsınız:

Bu konuda önceden aldığı bütün kesin kararların hepsinde ortak olan bir özelliğe dikkat edilmeli. Hepsinin tuhaf bir özelliği vardı: Ne kadar kesinleşirlerse gözüne o kadar çirkin ve saçma görünüyorlardı. İçindeki bütün acı verici mücadeleye karşın planlarının gerçekleşebileceğine hiç ama hiç inanmıyordu. (s. 57)

Anlatıcı bazen betimlemelerini kendi ürettiği benzetmelerle süsler: "Sanki elbisesini bir makinanın çarklarına kapırmış, makina da onu kendine doğru çekmeye başlamıştı." (s. 58)

Bütün cinayet sahnesi, ayrıntıları titizlikle aktaran ve beylik sözlerden kaçınan bir anlatıcı tarafından hiçbir ânu kaçırmaksızın gözlemlenir. Hangi anlatıcı kurbanın evine doğru giden katili tasvir ederken "Allah'tan kapıda hiçbir sorun çıkmamıştı," gibi bir cümle kurar ki? Ya da hangi anlatıcı katil için, "Bir tür dalgınlık, hatta derin düşüncelere gömülmüşlüğe benzer bir hal yavaş yavaş tüm varlığını kaplıyordu," der? Bir de şuna bakalım: Raskolnikov para bulmak için kurbanın üstünü ararken göğsünde kırmızı bir

kumaş parçası bulunca kanlı ellerini siler ve şöyle düşünür: “Rengi kırmızı, kan belli olmaz bunda,” ve hemen arkasından: “Aman Allahım, aklımı yitiriyorum sanırım.”

Cinayet işlendikten sonra anlatıcının gözlemlerinin çoğu Raskolnikov’un mecburi rol kesmesi ve giderek artan yalnızlık hissiyle ilgilidir. Kayıtsızlıkla hiddetli bir kararlılık arasında gidip gelen ruh durumundan tekrar tekrar bahseder:

Dalgın, düşünceli, öylece ayakta duruyor, dudaklarında belli belirsiz, bilinçsiz, tuhaf bir gülümseme oynayıyordu. Nihayet şapkasını aldı ve sessizce odadan çıktı. Kafası karmakarışık. (s. 208)

Beklenmedik bir tanığın tehlikesi geçtikten sonra ise:

Merdivenlerden inerken öfkeyle gülümseyerek: “Seninle hesabımız bitmedi!” diye söylendi. Duyduğu öfke kendisineydi; nasıl “korktuğunu” tiksintiyle ve utançla hatırlıyordu. (s. 276)

Raskolnikov’un Sonya’yla ikinci kez bir araya geldiği kilit sahne bu içsel pasajla başlar. Çoğunlukla Raskolnikov’un hisleri kutuplaşmış haldedir:

Kapısının önünde garip bir soruyla duraksadı: “Lizaveta’yı kimin öldürdüğünü ille de söylemek zorunda mıyım?” Garip bir soruydu bu, çünkü daha o anda ansızın, söylememesinin olanaksız olması bir yana, bu işi bir an geciktirmenin dahi elinde olmadığını anladı. Bunun neden olanaksız olduğunu henüz bilmiyordu, yalnızca öyle *hissediyordu*; ve böyle zorunluluklar karşısında güçsüz olduğunu hissetmek ona korkunç acı veriyor, yüreğini eziyordu. (s. 312)

Handiyse kaçınılmaz olarak Raskolnikov'un Sonya'ya duyduğu aşktan söz eden pasaj şöyle başlıyor: "Bir anda içinden tuhaf, beklenmedik bir duygu seli halinde Sonya'ya hissettiği yakıcı nefret geçti." (s. 314).

Zıtların bir araya gelmesi ilkesi burada en bariz haliyle kullanılmıştır.

Suç ve Ceza' da Dostoyevski'nin sanatının en belirgin özellikleri olgusal, psikolojik ve entelektüel ayrıntıların zenginliği; her durumda, konuşmalarda ve anlatımda hiçbir şekilde sekmeyen bir belirginlik ve her durumun eşit derecede belirsizlikle kaplı oluşudur.

Belirtiselliğe ya da belirginliğe farklı yollarla ulaşılır. En sık kullanılan yöntem romanın ilk sayfalarındaki (kitabın sonlarına doğru bir kez daha karşımıza çıkan) "Zimmerman şapkası" gibi somut ve anlamlı gerçekleri belli bir akıcılık içinde arka arkaya vermektir. Bu ayrıntılı anlatımın bir başka örneği de ilk sayfada kahramanın odasından çıkarken "kafasını toplamaya çalışır gibiydi" (*kak by v nereshimosti*) diye betimlenmesinde görürüz. Bu somutluk, uç gerçekler ve durumların aktarılmasıyla iyice yoğunlaştırılır. Roman şu cümleyle başlar: "Temmuz başlarında çok sıcak bir gün, akşama doğru, genç bir adam odasından çıkmak üzereydi" – "sıcak bir yaz günü" demekle yetinmez! Hemen ardından giysilerinin son derece "eski püskü" olduğunu öğreniriz, düpedüz bir abartmadır bu, çünkü birkaç sayfa sonra anlatılacağı üzere yoksulluk çekmeye başlayalı çok olmamıştır.

Genç adamın hissettiği duygular da aşırı uçlardadır: "Delikanlının hoş yüzünde derin bir iğrenme ifadesi belirdi bir an." ("Fevkalade yakışıklı" olduğunu biliyoruzdur zaten).

Metindeki aşırılıklar genelde iki karşıt uç halinde verildiği için çok derin bir etki yaratırlar. Genç adamın "ev sahibesine

epey borcu olduğu için ona rastlamaktan korktuğunu” öğren-
dikten hemen sonra şu cümleyle karşılaşırız: “Korktuğundan
ve mazlum bir insan olduğundan değildi; tam tersine bir sü-
redir asabi bir gerginlik içindeydi, hastalık hastaları gibiydi.”
Daha üçüncü sayfada sözünü ettiğimiz psikolojik kutuplaş-
manın bir örneğini şurada bulabiliriz:

Ama o sıralar kurduğu bu hayallere kendisi de inan-
mıyordu, öfkeleniyordu yalnızca; çirkin ama insanı baştan
çıkararak bir yürekliliğe sahip hayallerdi bunlar. Şimdi ise
aradan bir ay geçtikten sonra, görüşleri değişmeye başla-
mıştı. Yakasını bir türlü bırakmayan kendi kendine konuş-
malarında, kendini güçsüz ve kararsız görmesine rağmen
bu “çirkin” hayali, adeta elinde olmayarak kendi tasarısı,
kendi niyeti saymaya alışmıştı. Buna hâlâ inanmamasına
rağmen, her adımında heyecanı daha da artarak, bu tasarı-
sını *denemeye* gidiyordu şimdi. (s. 7)

Bu pasaj ayrıca kitaptaki bir uçtan bir uca salınan bir sar-
kaca benzeyen iç konuşmaların da tipik bir örneğidir – bu-
rada sarkaç iğrenç bir fikrin gerçekleşme olasılığına duyulan
inançsızlıkla gerçekleşmekte olduğunun bilinci arasında
gidip gelir. Metin boyunca böyle birçok iç konuşma vardır.
Bazılarına daha evvel değinmiştik. Benzer bir kutuplaşma
başka karakterlerde de görülür. Marmeladov bölümünden
bir örnek daha verelim:

Ancak garip bir şey vardı bu adamda; bakışlarında coş-
ku, hatta belki de zekâ ışıltıları görülüyordu, ama aynı za-
manda deliliğe benzeyen bir şeyler de yanıp sönüyordu bu
gözlerde. (s. 12)

Aşırı uçlar ve kutuplaşmalar zaman zaman paradoks –örneğin Katerina İvanovna’nın kocasının saçını “şefkatle dolduğu için” çekmesi gibi–, abartılı betimleme (bir grup insan orada bir araya gelebilmesine karşın Raskolnikov’un odasından “gardırop büyüklüğünde” diye bahsedilmesi gibi) ya da dokunaklı bir bayağılık (Dunya’nın masumiyetinin ortaya çıkmasının bütün kasabanın dilinde olması gibi) halini alır.

Merak öğeleri –Raskolnikov’un “tasarısının” (*delo, predpriiatie*) ne olduğunun hemen açıklanmaması gibi– şaşırtma –Svidrigaylov’un Raskolnikov ve Sonya onun varlığından dahi habersizken birdenbire ortaya çıkması gibi– ve ana temaların¹ simgesel tekrarı ya da “durumsal uyak” –Katerina İvanovna’nın son sözlerinin (“Yaşlı beygiri çatlatana kadar koşturdular”) Raskolnikov’un rüyalarından birini hatırlatması gibi– belirtiselliğe ya da belirginliğe ulaşmak için kullanılan farklı yöntemlerdir.

Belirtiselliğin bir başka sürengen kaynağı da metin boyunca defalarca karşımıza çıkan Sofoklesçi ironidir. Zaman zaman Raskolnikov’u işlediği cinayetle ilgili konuşmaları dinlerken görürüz. Bazen çok şey bildiği için yakalanacak gibi olur. Raskolnikov’un suçundan bağımsız olarak ilerleyen olaylar dahi suçun izlerini taşır. Raskolnikov’un tuhaf davranışları okurun bildiklerini bilmeyen annesi ve kız kardeşinin kafalarını karıştırır. Bu ironi özellikle sona doğru, gerçeği Raskolnikov’un annesi dışında herkes öğrenmişken iyice zalim bir hal alır.

Dostoyevski belirtiselliğe ulaşmak için hiçbir aracı kullanmaktan çekinmez. İsim simgeciliğine², kelime ve deyimleri

1 Bkz. sayfa 105’teki dipnot.

2 Raskolnikov, Lujin, Svidrigaylov, Zamyetov ve Razumihin’in isimleri simgeseldir: *raskol’nik* “hizipçi”, *luzha* “su birikintisi” anlamına gelir. Svidrigaylov yabancı tınlı bir isimdir (Ortaçağ Rus tarihinde aynı adlı bir Litvanya prensi vardır). Razumihin, *razum* “aklıselim”, Zamyetov *zametit* “fark etmek” demektir. Örnekler çoğaltılabilir.

kaydırarak kullanmaya¹ ve zaman zaman edebi göndermele-
re² başvurur.

Belirtisellik gibi onun bir formu olan muğlaklık da de-
ğişik biçimlerde karşımıza çıkar. İki uçlu psikoloji teması suçu
işleyen kişinin bulunmasından çok daha geniş bir alanı kap-
sar. Dostoyevski'nin dünyasında insan doğasını kavramaya
dönük her girişim, tek ve kesinden çok diyalektik bir yanıtla
karşılaşır. Raskolnikov'un işlediği suçun "asıl" nedeni hiç-
bir zaman çözümlenmez. Suçun kasıtlı, planlı ve "önceden
tasarlanmış" olduğuna dair sağlam kanıtlar vardır önümüz-
de. Hatta "işin fiziksel zorluklarına" hiç kafa yormadığını
öğreniriz (s. 89). Ancak aynı zamanda suçun karşı konula-
maz dürtüsel bir zorunlulukla işlendiğine dair de bir sürü
kanıt vardır. Katil doğruyla yanlış ayırt edebilecek durum-
da mıdır? Evet, elbette, çünkü Raskolnikov'un bir vicdanı
vardır (alçakça ve korkakça davranışı yüzünden kendini
suçlar, asil dürtülere sahiptir); ama bir yandan da hayır,
yoktur: tasarısının "suç olmadığını" düşünür (s. 59), iki ki-
şiyi öldürdüğü için hiç vicdan azabı çekmez, Lizaveta'yı da
öldürdüğünü unutarak, "Yalnızca bir biti öldürdüm," der.

Bir azize olan Sonya son derece mütavazı şekilde "büyük
bir günahkâr" olarak görür kendini. Çelişkili olsa da, Raskol-
nikov da aynı fikirdedir onunla, kişisel dünya görüşleri ara-

1 Örneğin Marmeladov, Lebezyatnikov'un Katerina İvanovna'yı "düpedüz
kendi elleriyle" (*sobstvennorucho izbil*) dövdüğünü anlatır. Küçük bir karı-
koca didişmesi için fazlasıyla iddialı bir ifadedir bu.

2 Raskolnikov "sıradışı insan" kuramını geliştirdiğinde Hegel'in örneklerinin
aynısını verir (Hegel'in "birçok masum çiçeği ezip geçen dünya tarihinden
önemli kişilikler"i gibi). Dikkat çeken başka küçük ayrıntılar da vardır.
Gömleğinin yakası bozuk olduğu için Sonya'ya yaptırdığı giysilerin parasını
ödemeyi reddeden ve onu tekmeleyen Danıştay üyesinin adı Klopstock'tur
– elbette Almanca; aynı zamanda *kloppen* "dövmek" ve *Stock* "sopa" söz-
cüklerinin birleşiminden oluşan gülünç bir isme sahip Alman şairden alır
ismini.

sındaki uçuruma işaret eder: Ona göre Sonya günahkârdır, çünkü yalnızca başkalarını düşünür, kendini hiç düşünmez; Sonya ise günahkâr olduğuna inanır, çünkü sadece ama sadece bir kerecik kendini düşünmüştür.

Kesinlikle suçsuz günahsız diyemeyeceğimiz Katerina İvanovna itiraf edecek hiçbir şeyi olmadığını düşünür. Ciddi bir günahkâr olan kocasıysa günahlarını itiraf etmek ister. Katerina bağışlanmak istemez, kocası bağışlanacağını umar. Yaltakçı Lujin'in kendisiyle hiçbir derdi yoktur. Günahkâr Svidrigaylov ahlakdışı felsefesi sayesinde güvendeymiş gibi görünse de aslında sonunda onu mahveden çok "derin" bir vicdanı olduğu ortaya çıkar. Bütün bunlardan çıkarılacak sonuç şuymuş gibi görünüyor: Suç ve masumiyet, dolayısıyla doğru ve yanlış doğaları gereği muğlak kavramlardır.

Temaların ve özellikle hikâyenin en önemli karakterlerinin hicivli biçimde sunulması da yazarın kullandığı başka ve özel bir tür muğlaklık şeklidir. "Hiciv"den kastım bir eylem, duygu, düşünce veya ifadenin kastedilen etkisini asla yaratamaması ya da kastettiğinin tam tersi bir anlama dönüşebilecek kadar kötü şekilde çarpıtılması durumudur. Kitabın ilk sayfalarında Marmeladov'un öteki dünya parodisi metnin genel havasının işaretçisidir.

Marmeladov ailesinin bütün öyküsü bir hiciv denemesidir. Evlilikleri bir parodi niteliğindedir, çünkü Katerina İvanovna yalnızca üç küçük çocuğuyla ortada kaldığı ve "gidecek hiçbir yeri olmadığı" için kendinden iki kat büyük bir adamla evlenmiştir. Yaşadıkları St. Petersburg'un gecekondu mahallesi "sayısız anıtla süslü o görkemli başkent" in (s.16) parodisidir. Marmeladov'un cenaze ziyafeti kötü planlanmış bir olaydır ve bir skandalla sonuçlanmıştır. Katerina İvanovna'nın St. Petersburg sokaklarında ölmesi korkunç bir trajedidir, hiciv dolu bir trajedi.

Raskolnikov'un yasaları çığneme ve iktidarı ele geçirme hakkı olan sıradışı insan statüsüne ulaşma çabası (Hegel'in "dünya tarihindeki önemli kişilikler" düsturu) zamanla gülünç bir parodiye dönüşür: Birkaç ruble çalmak için ihtiyar bir kadının yatağının altına giren geleceğin Napolyon'u! Daha da kötüsü, Raskolnikov vasat bir adi suçlu bile değildir. Razumihin'in şu sözlerini duyacaktır: "Hırsızlık yapmayı bile bilmiyordu, tek bildiği cinayetti! İlk adımında, bakın ilk adımında diyorum, cesaretini yitiriverdi!" (s. 117). Daha sonra hapishanede de diğer mahkûmlar baltayla cinayet işlemenin onun gibi bir beyefendiye yakışmadığını söyleyeceklerdir. Şans eseri yakalanmamıştır. Adaletin pençesinden kurtulmak için birçok fırsatı olmuş, ama her seferinde şüpheleri üstüne çekerek kendini tehlikeye atmıştır. Zeki bir suçlunun karikatürize haline dönüşmüş hali Porfiry Petroviç'te uyandırdığı acıma duygusuyla daha da belirginleşir.

Raskolnikov nihayet Sonya'nın ısrarına dayanamayarak onun isteğine uygun olarak herkesin içinde suçunu itiraf ettiğinde bile olay parodiye dönüşür. Meydanda diz çöküp yeri öperken şu sözleri duyar:

"Of, amma kafayı çekmiş, ha!" Gülüşmeler oldu. Sarhoş bir esnaf, "Öbür tarafa gidiyor bu, kardeşler," dedi, "çoluk çocuğuyla, yurduyla vedalaşıyor, bütün dünyayı eğilerek selamlıyor, memleketi St. Petersburg'un topraklarını öpüyor!" (s. 405)

Metin boyunca daha pek çok hiciv ve parodi örneği vardır. Lujin ile Svidrigaylov (hatta bir bakıma Porfiry bile) hicivsel damatlardır. Lebezyatnikov hicivsel bir sosyalisttir. Svidrigaylov *Eugene Onegin*'den beri Rus edebiyatında sıkça rastlanan Byron tarzı karakterlerin parodisidir. Hatta Svidrigaylov'un cehennemi de bir parodidir.

Sonya bile hicivsel bir azizedir. Babasının ölüm döşeginde fahişe giysileri içinde ilk kez görüldüğünde “çok güzel bir sarışın” olarak tasvir edilirken daha sonra “solgun, zayıf, asimetrik ve köşeli yüzlü” (s. 248) olarak, yani geleneksel Mary Magdalene imgesine hiç benzemeyen şekilde betimlenir. Son derece sıradan, bayağı bir fahişedir, kesinlikle yavan bir görünümü vardır. Biraz önce söz ettiğim sahnede geçen Slav dillerindeki *bludnitsa* sözcüğü aslında hiç uymaz Sonya’ya. Sokaklarda çalışırken bile azize gibidir ve inancı asla sarsılmayacak kadar sağlamdır. Hatta Raskolnikov İncil okuduğu gece işe çıkıp çıkmadığını sorduğunda çıktığını söyler.

Öyleyse *Suç ve Ceza*’nın sanatsal yönü nerededir? Öncelikle gerçek hayata tıpatıp benzeyen mükemmel sahneler, imgeler, karakterler ve fikirler yaratmış olan Dostoyevski’nin hayal gücünün canlılığındadır. İkinci olarak çok çeşitli araçlarla zenginleştirilen dilinin olağanüstü gücündedir. Bunların içinde en önemlileri sahnelerin en ince ayrıntılarıyla sunulması, anlatım bölümlerinde bile diyalogun kullanılması, metnin dört bir yanında aşırı uçların karşı karşıya getirilmesi ve parodiden yararlanılarak olayların aşırı duygusal etkilerinin yumuşatılmasıdır. Bunların sonucunda en eleştirel okuru bile bazı karakterlerin geleneksel edebiyat ölçütleri içindeki değerini ve kurgunun eğretiliğini sorgulamaktan caydıran “şiirsel” gerçekliğe ulaşılmıştır. Dostoyevski *Suç ve Ceza*’da *Ecinniler*’in dört dörtlük dramatik yapısına ya da *Karamazov Kardeşler*’in olağanüstü diyalektiğine yaklaşamamıştır. Şeytanın tarafı da pek öyle iyi sunulmamıştır, ancak kahramanın, her ne kadar ağır yaralanmış da olsa boyun eğmeden sonuna kadar direnmesine izin vermiş olması ve Sonya’nın şaşırtıcı şekilde neredeyse inandırıcı bir karakter oluşu övgüye değerdir.

Budala'daki Anlamlar Hiyerarşisi

On dokuzuncu yüzyıl romanı içsel çelişkilerle tanımlanan bir sözsel sanat formudur. Konuya ve temaya olan bağımlılığı sözde gerçekliğine gölge düşürür. “Şiirsel gerçeklik” gündelik olanla çatışabilir. On dokuzuncu yüzyıl romanı güya evrensel geçerliliği olan ideolojik, ahlaki ya da dini bir tez üzerinden ilerler, ancak bu tezi belli karakterler ve olaylar aracılığıyla ifade eder. Dolayısıyla gerçek hayat ideal olanla, evrensel olan özel olanla çelişir. On dokuzuncu yüzyıl romanı bir sanat yapıtı olduğu iddiasındadır, ancak hemen her zaman bir politik programı savunmak ya da hercai okurların değişken zevklerine hitap etmek gibi belli faydacı amaçlar peşinde koşar. Böylelikle gerçek hayatın dertleri sık sık hayal gücüyle yaratılmış dünyaya sızar.

Okurların ve eleştirmenlerin Dostoyevski'nin romanlarını daha çok konuları ve ideolojik içerikleri açısından eleştirdiklerini, sanatsal niteliklerinin üstünde pek durmadıklarını biliyoruz. Ama aynı zamanda Dostoyevski'nin fikirlerini düzgün bir sanatsal ifade biçimiyle aktarmaya çok önem veren bilinçli bir sanatçı olduğunu da biliyoruz. Dostoyevski belli dini ve ahlaki doğrulara inanıyordu ve politikaya oldukça dar bir bakış açısından yaklaşıyordu, ancak bunların dışında gerçekleri olduğu gibi anlatmayı da fena halde dert edinmişti.

Dostoyevski'nin romanları, yazarın Hristiyanlık ve milliyetçiliğin gereği olan bir görevi yerine getirdiğini hissetmesi bakımından "ideolojiktir." Ama o aynı zamanda genel anlamda hayatın, özel olarak Rusya'nın gerçeklerini dürüstlükten ödün vermeden, kendisinin ve hatta ideolojik karşıtlarının gördüğü gibi sunmaya çalışıyordu. Çok sesli yapıtlarında çoğu zaman kendisiyle zıt görüşte olanların fikirleri de yer bulurdu. Okurlar sık sık, birçok kanıt Dostoyevski'nin aklında bambaşka bir şey olduğunu göstermesine rağmen çok güzel bir şekilde şeytanın avukatlığını yaptığı yerlerdeki belli bir ifade veya bakış açısını romanın mesajı olarak benimsemeyi seçerler.

Bazı okurlar *Karamazov Kardeşler*'in ve özellikle "Büyük Engizisyoncu" bölümünün Hristiyanlık karşıtı ya da en azından geleneksel inanışa ters düşen bir mesaj içerdiğini düşünürler, oysa Dostoyevski'nin niyetinin Rus Ortodoks öğretisiyle tamamen uyumlu bir mesaj vermek olduğunu biliyoruz. Başka okurlar Dostoyevski'nin psikolojik gerçekliğiyle dini mesajları arasında çözümsüz bir çelişki görür ve örneğin *Suç ve Ceza*'nın son bölümünün falsolu olduğunu ve kitabın ruhuna hiç uymadığını düşünür.

Bu tür zorlukları açıklamanın tek yolu Dostoyevski'nin bütün romanlarındaki, epistemolojik olarak birbirinden çok farklı anlamlar (ampirik, ahlaki, alegorik ve batını)¹ hiyerarşisini çözümlemekten geçiyor.

Öncelikle konunun tipik on dokuzuncu yüzyıl romanlarına uygun olarak gerçekçi bir anlatımla geliştirilmesi var. Bu düzlemde ayrıca makale türünde rastlanan sapmalara ve birçok farklı alt metne de rastlıyoruz: Gazetecilik formatında ve günün önemli olaylarına göndermeler yapan; Rusça

1 Konstantin Moçulski ampirik ve metafizik olmak üzere yalnızca iki düzlemde söz edilebileceğini öne sürüyor. Bkz. *Dostoevsky: His Life and Works*, çev. Michael A. Minihan, Princeton: Princeton University Press, 1967, s. 376-77.

ve yabancı edebiyatın önemli yapıtlarına göndermeler veya tartışma yaratacak yanıtlar niteliğinde olan; Dostoyevski'nin özel hayatına veya önceki yapıtlarına anıştırmalar yapan.

Sonra ahlaki düzlem var. Dostoyevski'nin bütün yapıtlarında çeşitli ahlaki konularla ilgili iyi temellendirilmiş tezler ileri sürülür. Örneğin *Suç ve Ceza*'da ve *Karamazov Kardeşler*'in "Büyük Engizisyoncu" bölümündeki "sıradan" ve "sıradışı" insan tartışması böyledir. *Karamazov Kardeşler*'deki inanç ve mucize arasındaki ilişkiyle ilgili soru ve *Budala*'da açıkça, *Suç ve Ceza*'da Marmeladov ailesinin hikâyesinde örtük olarak işlenen iyi eylemlerin mi yoksa duygusal tutumun mu daha önemli olduğu meselesi de buna başka bir örnektir.

Bunun yanında bir de alegorik düzlem var. *Suç ve Ceza* belki, *Ecinniler* kesinlikle Rus devriminin simgesel anlatımı olarak okunmalıdır. *Karamazov Kardeşler* birçok şeyin yanı sıra babalık ve oğulluk durumunun ve bedensel, entelektüel ve ruhani insanın alegorik anlatımıdır.

Dostoyevski'nin bütün romanlarında mistiğin müdahalesini görürüz. Öykü, sıradan olaylar ve insanlar dünyasında gelişirken araya zaman zaman meleksi ve şeytani öğeler giriverir. Aklıma Sonya Marmeladov'la bağlantılı olarak karşımıza çıkan bütün o Hıristiyan simgeciliği ya da *Karamazov Kardeşler*'de farklı biçimlere bürünen şeytanilik geliyor. Ahlaki ve alegorik düzlem sağlam temeller üzerinde ve konunun kendisi kadar "kapalı" ya da "açık"ken, mistik öğeler temelsizdir: Bütününü göremediğimiz ve mantığını kavrayamadığımız başka dünyalardan müdahalelerle karşılaşırız. Dostoyevski'nin karakterlerine bu müdahaleleri fark edecek içgüdüsel bir sezgi bahşedilmiştir. Elbette mistik düzleme ait olduğunu düşündüğümüz öğeler psikanalitik yorumlamaya da tabi tutulabilir – yani Dostoyevski'nin karakterlerine ya da bizzat kendisine ait nevrozların yansımaları olarak da okunabilirler.

Romancının görevi bu farklı anlam düzlemlerini uyum içinde harmanlamaktır. Bazı eleştirmenler –Nabokov gibi– Dostoyevski’nin bunu beceremediğini söylerler. Ahlaki olduğu kadar mistik de olan Hristiyan mesajlarını son derece can sıkıcı bulan yalnızca Sovyet eleştirmenler değildir. Sanırım bu görüşten yola çıkarak Dostoyevski’nin çok iyi bir romancı olmadığı sonucuna varmışlardır. Dolayısıyla Nabokov kendi açısından haklıdır. Bu karşıt görüşlere rağmen Dostoyevski’nin ne kadar büyük bir romancı olduğunu göstermeye çalışmayacağım. Kitaplarındaki farklı anlam düzlemlerinin hepsinin güçlü ve önemli olduğunu, dolayısıyla birini bile gözden kaçırmamanın söz konusu yapıtı son derece yanlış okumaya ve yorumlamaya yol açacağını göstermeye çalışacağım.

Bu dört anlam düzleminin her biri belli özelliklerdeki temalarla bağlantılıdır, ancak bazı temalar ve motifler birden çok anlam düzleminde çeşitli biçimlerde görülebilir. Örneğin *Budala*’daki ölüme mahkûm insan teması –yani kısa süre sonra öleceğini bilen insan– dört anlam düzleminde de işlenir. Birçok infaz anlatılır ya da tasvir edilir, ana karakterlerden biri olan İppolit Terentyev “çabuk ilerleyen verem”e tutulmuştur ve beklenildiği üzere ölür. Onun durumunun merak uyandırıcı ahlaki imaları vardır. İppolit asla ceza almayacağını bilerek korkunç bir suç işleyebileceğini, çünkü ömrünü uzatmaya çalışsalar bile asla davanın sonunu görece kadar yaşayamayacağını söyler.

Romanın bütün metninde açıkça görüldüğü üzere ölüme mahkûm, ölmeyi bekleyen insan teması aslında insanlık durumunun simgesel anlatımıdır. Aynı tema, batını düzlemde geliştirilen metafizik ikilemin de merkezinde yer alır. İsa’nın bile infaz edilerek ölen bir hükümlü olduğu gerçeğinin fark edildiği an son derece dokunaklı şekilde aktarılır.

*Budala'*da gördüğüme inandığım dört anlam düzlemini açıklarken başka temalara da değinmeye çalışacağım. Bu süreçte romanın *başarılı* bir Hıristiyanlık romanı olarak yorumlanmasının ziyadesiyle mümkün olduğunu ve Dostoyevski'nin Hıristiyan inancıyla kitapta yansıttığı dünya görüşü arasında herhangi bir çatışma bulunmadığını göstermeyi umuyorum.

*Budala'*daki ampirik anlam düzlemi on dokuzuncu yüzyıl roman tekniğiyle yaratılır. Romanda karmaşık ve merak uyandırıcı bir kurgu, çok fazla sayıda karakter, gerçek anlamda etkileyici bazı sahneler ve bir kısmı esas konudan oldukça ayrılan (Ganya İvolgin aracılığıyla gerçekleşen, sıradan olduğunu kabullenmeyi reddeden sıradan bir insanın psikolojisine ilişkin tartışma gibi) birçok toplumsal ve psikolojik yorum vardır. Güncel ve tartışmalı ayrıntılar sıkça karşımıza çıkar. Örneğin Burdovski bölümünde Dostoyevski, Petersburg'daki skandal belgelerle ve M. E. Saltıkov-Şchedrin'le hesaplaşır; Mışkin'in Yepançin'in partisindeki Katoliklik karşıtı söylevi kesinlikle Dostoyevski'nin kendi görüşlerini yansıtmaktadır. Bu basit ampirik düzlemde birçok erkek tarafından arzulanan güzel bir kadını çevreleyen tutku ve entrikaların psikolojik açıdan ele alınışıyla karşılaşırız. Kadının mantıkdışı ve kendine zarar veren tepkileri psikolojik anlamda makul gösterilir. Bu anlamda Prens Mışkin fazlasıyla sıradışı bir karakterdir, ama Dostoyevski bu "İsa figürü"nün gerçekçi romanın standartlarına uygun olarak sunulmasına aşırı özen göstermiştir. *Budala* Rusya'da ortaya çıkmakta olan kentli kapitalist toplumun sosyo-psikolojik incelemesi olarak okunabilir. *Budala'*daki karakter ve olayların çoğu o çerçevede gerçekleşir. Kellerler, Ptitsinler ve Doktorenkolar romanın diğer anlam düzlemlerine uygun karakterler değildir. Okurun dikkatini romanın simgesel ve metafizik anlamından uzaklaştırabilirler.

Ahlaki düzleme geçelim. Herhangi bir Hıristiyanlık öğretisi olmadan da bu düzlemde pek çok şey bulunabilir. Nastasya Filippovna doğum günü partisinde bütün konukların hayatları boyunca yaptıkları en iğrenç şeyi anlatmaları kuralına dayanan bir oyun düzenler. Sevgilisi hedonist Totski, kendisini son derece iyi gösterecek küçük, güzel, masumane bir hikâyeye anlatır –on beş yaşında bir kızın savunmasızlığı ve saflığından yararlanarak onu metresi yaptığını anlatmaz (o kız Nastasya Filippovna’dır ve Totski o zamanlar onun vasisidir). General Yepançin de onu bir beyefendi gibi gösteren bir başka küçük hikâyeye anlatır, asistanı ve göz bebeği Ganya İvolgin’i Totski’nin metresiyle evlendirmeyi planlayıp bunun karşılığında Ganya’nın karısıyla oynaşmasına göz yummasını umduğundan bahsetmez. Aşkın, kişinin görünüşüne göre değişen (Nastasya Filippovna eşine az rastlanacak bir güzelliğe sahiptir) bir ücret karşılığı satın alınabilecek bir ürün olarak sunulması daha sonra romanın ana temalarından biri olacaktır. Bu temanın Dostoyevski’nin Hıristiyan mesajından son derece bağımsız olduğu açıktır.

Diğer ahlaki temalar da bununla bağlantılıdır. Mışkin’in Yepançin kadınlarına anlattığı hikâyedeki İsviçreli köylü kızı Marie, Nastasya Filippovna’yla zıtlık oluşturmaları için yaratılmıştır: Toplumun zalim adaletsizliğinin cezasını hiç şikâyet etmeden çeken mütevazı tövbekâr, onu üzen erkeklere saldıran gururlu kadının tam tersidir. Bu zıtlık Hıristiyan ahlakçılığına dair basit bir ders olarak görülebilir. Roman böylesi ahlaki temalarla doludur. İlahi ve dünyevi adalet farklı şekillerde işlenir. Bu açıdan *Budala* neredeyse çağdaşı olan *Anna Karenina*’nunkine oldukça benzeyen bir dünyada geçer.

Alegorik anlam *Budala*’da *Ecinniler*’deki kadar doğrudan olmasa da doğal biçimde sunulur. *Budala*’nın konusu ilahi

aşk ve dünyevi tutkunun, güzelliğin ruhunu elde etmek için birbirleriyle yarışmasının alegorisi olarak algılanabilir. Trajik olaylar çok daha geniş ve karmaşık kurgunun içine eklenmiştir. Julius Meier-Graefe'nin 1926'da gözlemlediği üzere, üstün tragedyanın bakış açısından, yazarın dünyevi meseleler için konudan sapması ve psikolojik temellendirmeler yapması son derece banal görülebilir.¹ Alegorik düzlemde Nastasya Filippovna ana karakter, Prens Mışkin Dionysosçu bir tip ve Rogojin bir tanrıçanın kutsal güzelliğini arzulayan fani bir Titan'dır.²

Daha doğrudan başka bir alegorik okuma da yapılabilir. Prens Mışkin bir "İsa figürü"dür. Dostoyevski'nin defterlerindeki bir pasajda son derece zarifçe dile getirdiği gibi ("Maşa masada uzanıyor") İsa idealiyle insan doğası arasında derin bir uçurum vardır. *Doppelgänger*'ı (ikizi) Don Kişot gibi Prens Mışkin de bencil kaygıları ve dünyevi tutkuları olan sıradan insanların yavan dünyasına, yani bir on dokuzuncu yüzyıl romanının dünyasına atılmıştır. Prens Mışkin'i doğaüstü bir İsa figürü olarak görmek Dostoyevski'nin fikrine ters düşer. Defterlerinden bildiğimiz kadarıyla Dostoyevski bir insanın "İsa'ya dönüşme," yani Tanrı'nın yarattığı her şeye karşı mutlak bağışlama, şefkat, sevgi hissetme ve ortak sorumluluk almayı amaçlayan sürecinde herhangi bir doğaüstülük görmez. Prens Mışkin bu anlamda doğuştan yeteneklidir. Onda bir aziz doğası vardır. Bir "İsa figürü" simgeciliği hiçbir şekilde dünyevi başarıyla bitemez (Murray Krieger'ın "azizin laneti" dediği şey).³ İsviç-

1 Julius Meier-Graefe, *Dostojewski der Dichter*, Berlin: Rowohlt, 1926, s. 265.

2 Bkz. Roger B. Anderson, "The Idiot, Duality, Paradox and Dionysus", *Dostoevsky: Myths of Duality*, Gainesville: University of Florida Press, 1986, s. 66-94.

3 Murray Krieger, "Dostoevsky's Idiot: The Curse of Saintliness", *The Tragic Vision: The Confrontation of Extremity*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1960, s. 209-27.

reli ilahiyatçı Walter Nigg çok yerinde bir ifadeyle şöyle demiştir: “*Der Christ muss scheitern*” (Bir Hristiyan başarısızlığa uğramalıdır).¹ Dostoyevski Prens Mışkin’in başarılı olmasına izin verseydi bir roman ya da trajik bir alegoriden ziyade bir azizin biyografisini yazmış olurdu. *Karamazov Kardeşler*’de modern dünyada yaşayan aziz gibi bir insan yaratırken Keşiş Zosima’nın hayat hikâyesini romana dahil etmemiştir. Keşiş Zosima bir azizdir. Prens Mışkin değildir. Onun trajik kusuru kayıtsızlığı, dünyayla yüzleşme gücünü yitirmiş insanlara özgü umutsuzluktur. Kayıtsızlık yedi ölümcül günahın biridir. Ancak Prens Mışkin’in bağışlanacağından hiç kuşくumuz yoktur. Trajik hikâyeyi Prens Mışkin’in, Rogojin’in ruhuna manevi uyanışın tohumlarını ekmiş ve karşısına çıkanların ruhlarında bir iz bırakmış olmasını umarak bitiririz.

Nastasya Filippovna da sıradışı özelliğe sahip bir insandır. Onu eşsiz kılan şey müthiş, unutulmaz ve dayanılmaz güzelliğidir. Dünyevi düzeyde Nastasya Filippovna, olduğu gibi yaşaması gereken hayattan onu mahrum eden bir adam tarafından incitilmiş, hayatını sürdürebileceği bir kimlik arayışı içinde ama bu kimliği bir türlü bulamayan bir kadındır. Alegorik –ve metafizik– düzlemde ilahi kadının güzelliğidir ve Prens Mışkin’in iyiliğinin tamamlayıcısıdır. Nastasya Filippovna’nın güzelliği Prens Mışkin’in iyiliğiyle aynı kaderi paylaşır. Onun güzelliğini sevmektense ona sahip olmayı tercih eden adamlarca yanlış anlaşılır ve istismar edilir. Rogojin’de bu güzelliğe sahip olma arzusu öyle bir tutkuya dönüşür ki, bu tutku metafiziğin alanına taşar.

Nastasya Filippovna ve Rogojin trajik yargılanmalarıyla Tanrı olmaksızın yüzleşirler, bu durum Nastasya Filippovna açısından onun aynadaki ters imgesi Marie’nin hikâyesiyle,

1 Walter Nigg, *Der christliche Narr*, Stuttgart and Zurich: Artemis, 1956, s. 394-95.

Rogojin açısından ise seçilmiş kardeşi Prens Mışkin'le benzer bir zıtlık içinde sunulmasıyla belirginleştirilir. Ancak Nastasya Filippovna'na inatçılığının bedelini soyadının ipucu verdiği gibi (Baraskova, *barashek*, "kuzu") kendini kurban ederek öder ve ilk adının sezdirmediği gibi (Anastasia, *anastasis*, "diriliş") yeniden doğar. Rogojin'e gelince, onun Nastasya Filippovna'nın cansız bedeni başında tuttuğu nöbet sırasında yaşadıkları, ötesinde aydınlanma ve dirilmenin parladığı bir çöl olan o meşum hisler diyarına aittir. Rogojin'in duyumsadıklarını tarif edebilecek bir sözcük yoktur.

Prens Mışkin, Basel'daki pazar yerinde bir eşeğin anırısıyla uyandığı karanlığa geri dönmüştür – ta ki başka, daha güzel bir hayatta yeniden uyanana kadar. Alegorik anlam buraya kadar.

Dostoyevski'nin yapıtlarında hep olduğu gibi batını anlam ruhani tezahürlerin olduğu somut pasajlarda, insan bilincinin karanlıktan aydınlığa çıktığı bölümlerde ortaya çıkar:

"Dayanılmaz derecede üzgün olduğumu hatırlıyorum, ağlamak geliyordu içimden. Sürekli merak ve kaygı içerisindeydim. Beni en çok etkileyenin, her şeyin *tuhafılığı* olduğunu fark etmiştim. Her şeyin yabancılığı ruhumu eziyordu. En sonunda bu kasvetli ruh halinden bir akşam İsviçre'deki Basel kentinde bir pazaryerinde eşeğin anırısıyla sıyrıldım. O anırış beni çok şaşırtmış ve nedense aşırı derecede hoşuma gitmişti. Bir anda kafamda her şey aydınlandı." (PSS 8:48)

Nigg'in yorumu şöyle:

Kendisi de azap içinde, Tanrı'nın dilsiz kullarından biri gibi olduğundan Basel'daki pazaryerindeki eşeğin anırışı

hayatının en önemli olayları arasına girebiliyor. Bir hayvanın nedenini bilemediği bir acı içinde olması kendi acılı ruhunda bir yere dokunuyor.¹

Sara hastası birinin geçirdiği nöbet sırasında ruhunu kaplayan ışık, bir hayvanın yüreğinden yükselen korkunç çığlığa denk geliyor. Lev Şestov şöyle söylüyor:

Bugün Rusya’da insanlar zihinsel engellilere saygı gösteriyor, hatta (nedendir bilinmez) seviyorlar onları. Belki de bir şekilde aklı kıt olanların tamamen anlamdan yoksun yaşamadıklarını, varlıklarının ilk bakışta görüldüğü kadar saçma ve iğrenç olmadığını hissediyorlar. Sahiden de bir an gelecek hepimiz en mükemmel insanın yaptığı gibi: “Tanrım, Tanrım beni neden terk ettin?” diye haykıracağız. Ve ardından bütün servetimizi ardımızda bırakıp sefil berduşlar ya da İncil’e göre nereye gittiğini bilmeden yürümeye başlayan İbrahim gibi yollara düşeceğiz.²

Budala’nın temel temalarından biri tam olarak Fyodor Tyutçev’in şu dizelerinde ifade edilendir:

Nereden, nasıl çıktı bu uyumsuzluk,
Ve neden ortak koroda
Söylenmez ruh, denizin yaptıklarını
Ve düşünen sazlığın mırıldandığını!³

Budala, insanın doğanın ritmine ayak uyduramaması, doğanın zamanı olan kronos’u bir düşman olarak görmesi,

1 Age.

2 Lev Şestov, *Afıny i Ierusalim*, Paris: YMCA, 1951, s. 254.

3 Şiirin adı “There’s a Melody in the Waves of the Sea” dir (1865). “Düşünen sazlık” Blaise Pascal’ın *roseau pensant*’ıdır, yani insan.

aynı zamanda da, tasarıları için uygun ve elverişli bir zamanın, yani *kairos*'un peşinden koşmasına ilışkindir. İnsanın bir kez daha doğayla uyum içinde yaşaması için aşılması gereken yol şetindir ve bu yola sezginin rehberliğinde çıkılması gerekir. Mantıkla doğanın bilindişi uyumuna varılamaz. İppolit'in *Budala*'daki isyanı, tıpkı *Karamazov Kardeşler*'deki Kirillov'unki gibi bu atılımı mantık sınırları içinde yapmaya kalkışmaktır. Ve bu yanlış bir yoldur.

Doğru yolu Prens Mışkin ve "yaşamaya değer" (*zhivaia zhizn'*), yani İsa'nın izinde hayatlar süren bazı kadın ve erkek karakterler gösterirler. Mışkin, Rogojin'e bebeği ilk kez gülümsediğinde istavroz çıkaran genç bir annenin hikâyesini anlatır.¹ Mışkin, "Hristiyanlığın özü, ifadesini bu düşünce de bulur," der, ve şöyle devam eder: "Dini hislerin özü mantıkla veya dini yadsımakla bulunamaz, suçla veya kabahatle hiçbir ilgisi yoktur." Genç anne istavroz çıkardığı anda hayatın anlamına, Tanrı'nın varlığına ve hayatın dolu dolu yaşanması gerektiğine dair hiçbir kuşku kalmamıştır içinde. Tanrı'nın gerçeğiyle aydınlanmıştır.

Hiç kuşkusuz romandaki bütün karakterler içinde en çok Mışkin böylesi anlar yaşar. Ganya ona tokat attığında "şu yaptığından nasıl da utanacaksın!" dediğinde, Rogojin'le istavrozunu değiştiğinde, genç Burdovski'yle ahbaplık ettiğinde ve diğer birçok sahnede Mışkin bir Hristiyan gibi davranır – ve içtenlikle Tanrı'ya inanır, hayatın anlamını bilir ve dolu dolu yaşar. Bu anlarda tamamen özgürdür ve doğa onun için İppolit'in rüyasındaki canavar ya da sabit bir matematiksel formül değil, parçası olduğu bir ahenktir. Bu kutsanmış halin sırrı nedir? Mışkin Tanrısız bir insanı tasvir ederek tam tersinden tanımlar onu:

1 Bu bölüm (s. 184) Tanrı'nın yanı başımızda olduğu ve en beklenmedik anlarda karşımıza çıkacağına dair birçok örnek içerir.

“Otlar büyüyor ve mutlular. Her şeyin bir yolu var, her şey o yolu biliyor ve şarkılar söyleyerek gidip, şarkılar söyleyerek dönüyorlar. Bir tek o bilmiyor, ne insanları ne de sesleri: Her şeyin dışında o, her şeyden dışlanmış.” (s. 352)

İşin sırrı dışlanmayı ve yabancılaşmayı aşabilmektedir. Mışkin iyileştikten sonra fikirlerini herkesle paylaşır. Onun geleceği görme yeteneği insanlarla içten ve yakından ilgilenmesinden gelir. Tamamen benliksiz olduğu için özgürdür. Hayatı sevdiği için Tanrı’yı sevebilir. Olumsuz anlamda da İsa gibidir: Umutsuzluğa düşebilir, umutsuzluğun ne demek olduğunu bilir. Dostoyevski’nin fikirlerini mistik düzlemde ifade edebilmesinin sırrı çok basittir: İsa’nın izinden giden birinin mistik hayatına sahip, sıradışı ama inandırıcı bir karakter yaratarak düşüncelerini onda somutlaştırmak.

Budala tezli bir roman değildir. İsa’nın öğretilerinin doğruluğunu kanıtlayacak sağlam metafizik argümanlar öne sürmez. Dostoyevski’nin hayata bakışını anlatır, temellendirilmiş bir felsefi yaklaşımı değil. Tanrı’ya, inanca ve özgürlüğe giden yolun çok zor ve başarısızlıklarla dolu olduğunu gösterir. Ama İsa bize rehberlik etmiştir (İsa figürünün *Budala*’nın alt metni olduğu aşikârdır) ve Prens Mışkin onun sadık bir havarisidir. Dünyanın geri kalanını daha iyi kılmaz bu, ama zaten İsa’nın dünyaya gönderilmesi de kılmamıştır.

Aleksandr Soljenitsin’in şu sözleri Dostoyevski’nin *Budala*’da yapmaya çalıştığı şeyi özetler: “Hepimiz onun yanı başında yaşadık, ama onsuz dünyanın dönmeyeceği kadar erdemli bir insan olduğunun hiçbirimiz farkına varmadık.” (“Matrionin Dvor,” 1963). Soljenitsin’in Matryona’sı Prens Mışkin gibi kurgusal bir karakterdir. Dolayısıyla vermek istediği mesaj şöyle değiştirilmelidir: “Ya da bir yazarın veya şairin yarattığı dünyanın.”

Budala'nın Hristiyan –ya da batını– anlamı budur. Dostoyevski bir azize, hatta İsa'ya benzeyen ve okurun ruhuna dokunan, onu heyecanlandıran, büyüleyen ve hiddetlendiren bir karakter yaratmıştır. Bazı okurlar onu benimseyecek, diğerleri reddedecek ya da onu Freudcu veya Lacancı bir psikanalize tabi tutacaktır.¹ Dostoyevski İsa'ya benzeyen karakterini modern, laik ve şehirli bir dünyaya koyarak okurlarını İsa'nın öğretilerinin hâlâ geçerli olup olmadığını sorgulamaya iter. Prens Mışkin'le tanışmak okurun bir saniyeliliğine de olsa “diğer dünyalarla iletişim kurmasını” sağlıyorsa Dostoyevski ideal olanla gerçeği harmanlamakta başarılı olmuş demektir.

1 Örneğin bkz. Elizabeth Dalton, *Unconscious Structure in the Idiot: A Study in Literature and Psychoanalysis*, Princeton: Princeton University Press, 1978.

Dostoyevski ve Drama *Ecinniler*

Dostoyevski'nin romanları çokça tiyatro oyununa veya filme dönüştürülmüştür. Bu tek başına yapıtlarının oyun özelliği taşıdığını kanıtlamasa da tiyatro türünü andıran nitelikleri olduğu çağdaşlarınca bile gözlemlenmişti. Tuhaf şekilde Dostoyevski'yi Yunan tiyatrosuyla ilişkilendiren ilk kişi İvan Turgenyev'di. *Ecinniler*'de kendisinin "Aristofanes tarzında hicvedildiği" gözleminde bulunmuştu. Dostoyevski'nin sanatının hem içerik hem de yapı olarak Yunan tragedyalarına yakın olduğu tezini güçlü şekilde öne sürense Vyaçeslav İvanov'du.¹ İvanov aynı zamanda Dostoyevski'ye "Rusya'nın Shakespeare'i" ismini yakıştıran kişiydi.²

İvanov hayata trajik bir bakış açısıyla bakan Dostoyevski'nin çatışmalı eylemleri trajik bir zıtlıkla ifade ettiğine inanıyordu.³ Trajik bakış açısı Dionysosçu bir kavramdır; tutkuyu, coşkuyu, şiddeti, acıyı ve ölümü benimsemeyi gerektirir. Dostoyevski'nin romanlarındaki karakterler kendi iradeleriyle hareket eden ve mutlak bir şeyin olmadığı Tanrısız bir dünyayla Tanrı'nın kurallarıyla yönetilen bir iyilik ve kötülük

1 Gönderme yaptığım yapıt: Vyaçeslav İvanov, *Freedom and the Tragic Life: A Study in Dostoevsky*, çev. Norman Cameron, New York: Noonday, 1952 ve Rusçası, *Dostoevskii i roman-tragediia*, cilt 4, İvanov'un *Toplu Eserleri*, Brüksel: Foyer Chretien, 1987, s. 399-444.

2 *Dostoevskii i roman-tragediia*, s. 415.

3 Age., s. 412-13.

dünyası arasında seçim yapma özgürlükleri bulunan kişilerdir. Bu da en etkileyici biçimiyle Aiskhylos'un *Prometheus* oyununda anlatılan Antik Yunan görüşüne çok benzer.

Yunan tragedyaları gibi Dostoyevski'nin romanları da dünyayla karşılaşan insan ruhunun merkezden çevreye etki eden eylemlerine odaklanır. Dostoyevski'nin dünyasının konuşmalar üstüne kurulu olması da bundandır: "Sen varsın – bu yalnızca 'senin varoluşun benim tarafımdan fark edildi' değil, aynı zamanda 'senin varoluşunu kendiminkiymişçesine yaşıyorum' ya da 'senin varoluşun sayesinde var olduğumu biliyorum.' *Es ergo sum.*"¹

Dostoyevski'nin romanlarında Yunan tragedyalarındaki kadın ve erkek kahramanların yaşadığı katıksız umutsuzluk, yalnızlık, suç; aynı zamanda can alıcı bir tutku, kibirli bir gurur, soylu kendini feda ediş gibi "sınırlayıcı durumlar" (*Grenzsituationen*) da sıkça görülür ve tıpkı antik dönem oyunlarındaki gibi ilk mitlere indirgenebilirler.² Dostoyevski romanlarında eylem, tıpkı Yunan tragedyalarındakiler gibi üç düzlemde ilerler: dış eylemler, onların psikoloji üzerindeki karmaşık ve muğlak nedenleri ve bu nedenleri harekete geçiren metafiziksel karşıtlığın simgeciliği.

İvanov yapısal olarak, Dostoyevski'nin kompozisyonunun senfonik niteliğinden ve yapıtlarını tragedyaya yaklaştıran birleştirilmiş tematik gelişmeden söz eder. Ayrıca Dostoyevski'nin dilindeki gerçekçi roman geleneklerini aşan "özgürleştirici enerji" üzerinde durur. Böylelikle Dostoyevski'nin tarzını "mistik gerçekçilik" olarak adlandırır.³ İvanov, Dostoyevski'nin romanlarının tiyatro tekniklerine uygun olarak yazıldığına dikkat çeker, "diyaloglar

1 Age., s. 419.

2 Age., s. 518.

3 Age., s. 514.

sahne ışıkları altında son derece etkileyici olabilecek tarzda, ama pek gerçekçi değildir.”¹ Ayrıntıya girip örnek vermese de bunu bir kusur olarak gördüğü açıktır.

İvanov’un görüşlerinin Mihail Bahtin’in Dostoyevski’nin tam anlamıyla bir romancı olduğu fikriyle karşılaştırılması gerekir. Onun kitapları klasik serüven romanından romantik romana, Gotik romandan tefrika romana kadar birçok farklı tarzı içerir. Bahtin ayrıca Dostoyevski’nin romanlarındaki diyalogların niteliğine dikkat çekerek onların bir araç değil, amaç olduklarını öne sürer.² Bahtin’in bir tür olarak tiyatroyla diyalog kompozisyonu arasında –Shakespeare’de bile– hiçbir bağlantı görmediğine de dikkat çekmek gerekir.

Bahtin, romanı “sözün (*raznorechie*) –bazen dillerin (*raznoiazychie*)– ve seslerin (*raznogolositsa*) bireysel ahenksizliğinin toplumsal çeşitliliğinin hali olarak tanımlar.³ Bir yazarın farklı ve birbiriyle uyumsuz sesleri bir senfoniye dönüştürmeye çalışarak bunlarla kendi tarzını yaratacağını kabul eder. Bahtin bir romandaki toplumsal söz tipleri çeşitliliğine dikkat çekerek roman karakterlerinin farklı sınıfsal konumların veya ideolojik yapılanmaların sözcüsü (“ideologue”) olduklarını ve dolayısıyla bu konum ve yapılanmaların diliyle konuştuklarını (“idiologemy”) söyler. Bahtin 1929’da yayınladığı çığır açan çalışmasında Dostoyevski’nin romanlarını biri anlatıcı olmak üzere birçok farklı ses barındırdığı için “çoksesli” olarak nitelendirir. Sonunda bu türden çok sesliliğin, en azından belli bir düzeyde, başka yazarların romanlarında da bulunduğunu, hatta modern romanın özelliklerinden biri olduğunu kabul etmek zorunda kalır.

1 *Freedom and the Tragic Life*, s. 14.

2 M. M. Bahtin, *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Moskova: Sovetskii pisatel’, 1963, s. 339.

3 *Age*, s. 71.

Modern romanın epik geleneği hem sürdürdüğü hem de ondan belli noktalarda ayrıldığı açıktır. Genelde kendisi de olayların içinde olabilen öznel bir anlatıcı vardır. Şiirsel ara bölümler içerebilir. Bünyesinde Platoncu diyalog, biyografi, makale ve hiciv gibi farklı alt türleri barındırabilir. Kısacası toplumsal ve edebi etkilere açık, değişken bir biçimi vardır.

Romanın diğer sözlü sanatlarla ilişkisini incelerken lirik, epik ve teatral yaratımın temel özelliklerini hatırlamakta yarar vardır. Lirik tür genelde birinci tekil şahıs ağzından yazılır ve dinleyicinin şairin zihninde dolaşması amaçlanır, ki bunu yapmak lirik şiirin birçok simgesel özelliği sayesinde oldukça kolaydır. Epik tür üçüncü tekil şahısla özdeşleşmiştir, çünkü kendisi olayların içinde olmayan anonim bir anlatıcısı vardır. Tiyatro türü ise birden çok şekilde konuşmaya dayalıdır. Karakterler yalnızca birbirlerine değil, aynı zamanda hem seyircilere, hem de monolog ve iç konuşmalarla kendilerine seslenirler.

Epik geçmişle, lirik şiir şimdiyle bağlantılıdır, tiyatro ise geçmişle şimdiyi birleştirir ve geleceğe göz kırpar. Lirik şiir tek bir konuşma olarak algılanabilir. Epik sıralı tümceler dizisidir, bir tiyatro oyunu ise “eğer”, “çünkü” ve “rağmen”in baskın olduğu bir yan cümlecikler labirentidir.

Tiyatro oyunundaki olaylar sonludur ve belli bir amaca hizmet eder, epik ise potansiyel olarak bitimsizdir, açık bir yapısı vardır: Bir “Yirmi Yıl Sonra” bölümü yapmamak için hiçbir neden yoktur. Oyun ise daha merkezi bir tema üzerinden ilerler, tıpkı Aiskhylos’un *Oresteia*’sındaki *Dike* (Adalet) teması gibi. Epik daha az odaklıdır ve birçok farklı tema işlenebilir. Tiyatro oyunlarındaki *telos* (nihai amaç) kaçınılmaz felaketin önceden ima edilmesine neden olur, ki bu da Antik Yunan tiyatrosunun belirgin özelliklerinden biridir.

Tiyatro oyunlarının sahneler halinde yazılması çok da

ayırıcı bir nitelik değildir, çünkü epikler de farklı sahnelere bölünebilir. Gerçi genel eğilim bunu yapmamaktan yanadır. Platon'un *Küçük Hippias*'ında Sokrates, Aşil karakterinin bulunduğu sahneye göre farklılık gösterdiğine ve tutarsızlıklarına dikkati çekerken, rakibi karşısında hiç değişmeyen bir karakter olduğunu sanır. Yine de çoğu *İlyada* okuru Hippias'a hak verecektir.

Tiyatro oyunlarının daha yoğun biçimde diyalog üstüne kurulu olması keskin bir bireyselliğe, konuşma ve çevresel ayrıntıların daha belirgin olmasına neden olur. Oyun karakterleri Sofokles ironisine tabidirler; iç çatışmalar ve çoğul dürtüler yaşarlar. Klytemnestra Agamemnon'u, dediği gibi kızının intikamını almak için mi öldürmek istemektedir, yoksa onun, sonuncusunu –Kassandra'yı– büyük bir yüz-süzlükle kendine emanet ettiği sayısız metresi olmasına mı öfkeli? Hem o da Agamemnon'un yokluğunda bir sevgili edinmemiş midir? Agamemnon çok güçlü bir savaşçı da olsa kısıtlı bir zihin ve sığ bir ruha sahiptir, asil ve kültürlü Klytemnestra'ya layık değildir.

Oyun karakterlerinin konuşmalarının genelde psikolojik, etik ya da metafizik alt metinleri vardır. Örneğin Hephaistos'un, *Kratos*'un (Güç ve Dayanaklılık simgesi) gözetiminde Prometheus'u Kafkas Dağları'ndaki büyük kayaya bağlamak için kullanılacak zincileri yaparken sarfettiği sözlerindeki öfkeye dikkat edin. *Choephoroi* bölümünde (l. 243) koro, dünyada *Kratos*, *Dike* ve en kudretlileri Zeus olmak üzere yalnızca üç güç olduğunu öne sürer ve böylelikle bir alt metin yaratarak Zeus'un *Kratos*'tan mı yoksa *Dike*'den mi yana olduğunu sorgular.

Koro belki de aslında tiyatro sanatının ana ögesini sunar: Olaylar üzerine yorumlarda bulunur, taraf tutar, karakterleri yargılar. Tiyatronun ahlaki, siyasal ve etik yönünü temsil

eder. Koronun olmadığı yapılarda onun işlevini oyun karakteri üstlenir. Oyunumsu romanlarda genelde ilgili ve taraflı bir gözlemci olan ya da bazı durumlarda olayların içinde yer alan anlatıcı da koro yerine geçebilir.

Oyun yapısının sahne sahne bölünmüş olması ana olaylardan saparak araya anekdotlar, vecizeler, bilgece sözler ve sözcük oyunları sıkıştırmaya olanak sağlar. Bu öğelerin çoğu Aiskhylos'la başlayarak Yunan tragediyalarında görülür. Romandaki kişiselleştirilmiş anlatıcı gibi koro da konuyla çok alakalı olmayabilen özlü sözler ve deneyimler aktarabilmektedir – *Agamemnon*'da koronun yaşlılığın getirdiği sıkıntılar üzerine yorum yapması gibi.

Aiskhylos'da Yunan tiyatrosunun ayinsel kökleri hâlâ belirgindir. *Oresteia*'da yeni bir *Dike*'nin ortaya çıkışının dini temeli açıkça verilmektedir. Aiskhylos'un dili de aynı şekilde görkemli, hatta ağdalıdır. Sofokles'te mitolojik kahramanın yerini fani insan alır. Aristofanes'in Aiskhylos ve Euripides'i hicveden *Kurbağalar*'ında seyircinin bu gelişmeden haberdar olduğunu görürüz. Aristofanes'in Euripides'i Aiskhylos'u süslü, debdebeli bir dil kullanmakla suçlar: "Konuştuğunda Lyabettus ve Parnassus büyüklüğünde kayalar oluşuyor zihnimizde. İnsanca konuşma böyle mi öğretilir birine?" (*Kurbağalar*, ll. 1055-56).

Euripides de buna karşılık, Homeros'un mitolojik dünyasına gündelik hayatın önemsiz ayrıntılarını karıştırarak (*Telephus*'taki Akhalılar'ın zar sahnesinde geçen "Aşil'in attığı zar ikiye dört geldi" cümlesi gibi (l. 1400) Aiskhylos'un asil ve yüce trajedisini bozmakla suçlanır. Aristofanes'in komedileri sürekli olarak *Telephus*'taki ana karakter olan kralın sahneye dilenci giysileri içinde çıkmasıyla dalga geçer. Ayrıca Euripides'i ahlaki anlamda göreceli bir bakış açısına sahip olmakla ve Aiskhylos'un kahramanlığa dayalı dünyasının ter-

sine son derece karmaşık bir dünya yaratmakla suçlar ve eleştirir. Euripides, Dionysos'un onu hayata döndüreceğine söz vermesine karşın Hades'te bırakmasının utanç verici bir haksızlık olduğundan yakınınca, *Aeolus*'taki enstet sahnesinden bir alıntıyla karşılık verilir ona: "Utanç verici olan onu görenlerin yüzünü kızartan şeydir." Hemen ardından Euripides'in başka bir oyunundan daha alıntı yapılır: "Kim bilir, belki de hayat aslında ölümdür" – o zaman ne fark eder ki?

Euripides'in oyunlarında tragedyanın "romanlaştırılması" gözlenir: Seyircinin dünyevi kaygılarına inilmiş, mitolojinin yerini "gerçek hayat", dinin yerini psikoloji almıştır.

Shakespeare'in trajedilerinde ise bu yönde fazlasıyla adım atılırken, bir yandan da dram öğeleri daha yoğun hale getirilir. Kahramanlar daha az kahramanca hareket ederler, karakterler daha girifttir ve çatışmalarla doludur. Karakterlerin sayısı artmış, olaylar karmaşıklaşmıştır. Alt sınıftan kişiler de oyuna dahil edilerek trajedinin içine komedi ve hiciv öğeleri sokulmuştur. Olaylar –aşağı yukarı– modern ve gerçekçi biçimde tasvir edilen bir dünyada geçerken, kurgudaki abartılı dönüm noktalarını oyuna yedirebilmek için büyük çaba gösterilmiştir. Birçok şiddet sahnesi perdenin önünde oynanır. Ana konudan sapmalar zaman zaman oyunun *telos*'una zarar verir.

Yunan oyunlarında karşılaştığımız insani tutkuların mitolojik temellerinin yerini karmaşık ve çelişkili bireyler almıştır. Ahlaki mesaj her zaman çok açık değildir. *Kral Lear*'daki Edmund gibi kötü karakterler seyirciyi iyi karakterlerden daha çok cezbedebilir.

Ancak karakterler (iyi de olsalar kötü de) hâlâ sıradışı ve gerçekçilikten uzaktır. Konuşmaları simgesel öğeler ve şiirsel aralar da dahil olmak üzere pek çok farklı şekilde belirlenleştirilmiştir. Sahnesel odak Yunan oyunlarındakinden

daha güçlü şekilde gözlemlenir. Olaylar fazlasıyla sahneye yayılmıştır. Bununla daha çok ayrıntıyı aktarmak hedeflenir.

Tolstoy'un "Shakespeare ve Tiyatro" adlı makalesi Dostoyevski'nin romanlarını genel olarak tiyatro, özel olarak Shakespeare'in oyunlarıyla karşılaştıracaklarımız için önemlidir. Tolstoy Shakespeare'i üç noktada eleştirir: dili "yapaydır", yani çok süslü ve abartılıdır; karakterleri, en azından Lear gibi deli olmayanlar, hiç inandırıcı değildir; konuları saçmadır, dramatik etki gözetilerek yazılmıştır. Tolstoy'un eleştirileri iki farklı çerçeveden yola çıkar: Shakespeare'in karakterlerinin, konularının ve dilinin "yapay" görüldüğü kendi mimetik estetik anlayışından ve sanat yapıtlarının sağlam bir yapıya sahip olması, bir başlangıç, gelişme ve sonuç bölümlerinin bulunması, belirgin bir anlamının ve dolaşısıyla net bir *telos*'unun olması gerektiğine dair inancından.

Tolstoy'un eleştirilerine belli yanıtlar verilebilir. Shakespeare oyunları şiirsel metinlerdir, seyirciyle kurdukları ilişki gerçekçi romandakinden çok farklıdır, karakterleri gerçek insanların yazgı ya da güçlü tutkular nedeniyle aşırı uçlara taşınmış halleridir. Konuları tiyatro türüne özel ayrıcalıklardan yararlanırlar ve seyirci olaylarla o kadar meşguldür ki abartılı rastlantıları, zaman ve mekândaki sıkışmaları ve *deux ex machina*'yı fark etmez bile.

Şimdi Dostoyevski'nin *Ecinniler* romanına bakarak Tolstoy'un Shakespeare'e yönelttiği eleştirilerin ne kadarının Dostoyevski'ye uyarlanabileceğini belirlemeye çalışacağız. Aynı zamanda Dostoyevski'nin romanını Yunan tragediyalarıyla karşılaştıracacağız.

Tolstoy'un görmezden gelmeyi tercih ettiği bir nokta, tiyatronun baştan beri edebiyatın yalnızca genel anlamda bir parçası olduğudur. Aiskhylos yapıtlarının, Homeros'un tabağındaki kırıntılardan ibaret olduğunu söyler. Yunan

oyunlarındaki diyaloglarda sıklıkla bir mitolojik olaya gönderme yapılır. Örneğin Klytemnestra kocasını, üç kere öldürülmesi gereken üç başlı canavar Geryon'a benzetir (daha önce iki kez Agamemnon'un ölüm haberini almıştır). Oyunları aynı Yunanlarınki gibi edebi ve tarihi kaynaklardan devşirilen Shakespear'de de edebi göndermeler ve alıntılar oldukça fazladır. Örneğin *Hamlet*'te Virgil ve Ovid'i, *Macbeth*'te ise Hekate'yi görürüz.

Dostoyevski'nin romanları edebi bağlantılar anlamında öylesine zengindir ki bazıları tamamen başka bir yapıta yanıt niteliğinde yazılmıştır. Örneğin *İnsancıklar* Gogol'ün *Palto*'suna verilmiş bir karşılıktır. *Ecinniler*'de de bolca edebi bağlantı bulunur. Kitapta "büyük yazar" Karmazinov karakteri olarak karşımıza çıkan Dostoyevski'nin eski dostu ve yeni düşmanı Turgenyev'le bir hesaplaşmaya girişilmiştir. Yapıtlarının bir çoğu parodi şeklinde sunulur ve serbestçe kullandığı Batılı öğeler nedeniyle Rusya'ya ihanet etmekle suçlanır. Birçok başka karakter de az çok kim oldukları anlaşılabilen belli edebi tiplerin kâğıda dökülmüş halleridir. İncil, Shakespeare, Goethe ve birçok Rus yazara (elbette Puşkin ve N. G. Çernişevski'nin *Ne yapmalı?* kitabına) gönderme yapılır ve birçok edebi soru sorulur. 1850'ler ve 1870'lerdeki edebiyat dünyasına doğrudan göndermeler yapılır.

Dostoyevski bunların yanı sıra metin boyunca tamamen sanatsal ya da nesnel ve mimetik etkiler de yaratmayı amaçlamaktadır. Bir taşlama ve hiciv başyapıtı olan Turgenyev tiptemesi, Aristofanes'in Euripides ve Sokrates parodilerine benzer bir siyasi mesaj da taşır. Romanın bütünü çağdaşları tarafından, tıpkı ilk etapta Dostoyevski'nin niyetlendiği gibi, siyasi bir bildirge olarak görülmüştür. Benzer meseleler Yunan oyunlarına da çok yabancı değildir. Aiskhylos'un *Oresteia*'sı Atina devletinin kurumlarının otoritesini güçlendirmek ve

Atina'nın koruyucu tanrıçası Pallas-Athena'yı yüceltme amacı güdülerek yazılmıştır. Aynı şekilde *Macbeth*'te de oklar yeni tahta geçmiş Stuart hanedanına çevrilmiştir. Tiyatro doğası gereği siyasi ve ideolojik partizanlığa açıktır.

Ecinniler'in ideolojik niteliği isim simgeciliği de dahil birçok farklı ayrıntıyla yoğunlaştırılmıştır. Stavrogin'in adı Yunanca *stavros*, "istavroz" ve Rusça *rog*, "boynuz" kelimelerinin birleşimidir ve dolayısıyla bir İsa ve Şeytan karışımıdır. Kirillov ve Şatov, Tezahür Sokağı'nda otururlar. Şatov'un adı yaşadıklarına çok uygun olan "bocalamak, tereddüt etmek" anlamındaki *şatat* fiilinden türetilmiştir. Aleksey Niliç Kirillov'un adında üç saygın azizin, yani "Tanrı adamı" Aleksey, Nilus Sorski ve Slavların yol göstericisi Kiril'in adını barındırır. Topal deli kadının soyadı Lebyadkina, halk efsanelerine dayanan hayallerine uygun olarak "kuğu" anlamına gelen *lebed*'den türetilmiştir. Vali'nin soyadı Lembke ise (ancak saygın bir konuma eriştiğinde von Lembke olarak anılmaya başlar) Almanca'da "küçük kuzu" demektir ve romandaki rolüne çok oturur. Romandaki Karmazinov, Virginski, Liputin ve Lamşin gibi karakterlerin isimleri de simgesel anlamlarla yüklüdür.

Ecinniler açıkça belirtilen bir fikirden yola çıkarak yazılmış tezli bir romandır: Tanrı, din ve varolan toplumsal düzene isyan etmek yıkım ve ölümle sonuçlanır. İsyan şeytani kişilerce kışkırtılır. Farklı delilik türleri görülür. Kitaptaki olaylar Titanlar'ın Olimpos tanrılarına karşı gelmeleri, Kıyamet günü ve Deccal efsanesi gibi mitolojik öykülerin modern dünyaya uyarlanmış halleri gibidir. Kitabın ayrıntılarında antik mitlerden izler bulunur. İvanov özellikle Mariya Timofevna karakterine dikkat çeker. Bu topal deli kadın kendini, tahtı onu öldürmeye çalışan bir sahtekâr tarafından ele geçirilmiş bir prensin karısı zannetmektedir. Prens ve

sahtekâr aynı kişidir: Romanın nihilist kahramanı Nikolay Stavrogin. Deli kadının hayalleri kehanet niteliğindedir. Bir sahnede Piyotr Verhovenski, Stavrogin'i halka, düzene isyanı yönetecek "Prens İvan" olarak tanıtmak gibi çılgınca planını açıklar. İvanov gayet mantıklı bir şekilde Mariya Timofevna'nın, Rusya'nın ruhunu ve Batılılaşmış üst sınıfların nihilizmi tarafından tecavüze uğrayan toprak anayı simgelediğini söyler.

Piyotr Verhovenski karmaşa ve kaos yaratmak gibi tuhaf bir yeteneği olan mitolojik bir dalavereci ya da akıllı bir şeytan gibidir. Diğer karakterlerin de şeytani özellikleri vardır. Devrimin çılgın kuramcısı Şigalov'un okura bir vampiri anımsatan korkunç ve devasa kulakları vardır. Piyotr Verhovenski beşlisinin diğer elemanları Liputin ve Lamşin çirkin küçük şeytanlar olarak tasvir edilir. Her şeye karşın, tıpkı Shakespeare'in *Macbeth*'indeki gibi şeytanlar ve ecinniler de sıradan insanların sıradan işler peşinde koştuğu bir dünyada yaşarlar.¹

Romanın metnin sonuç bölümünde duyurulan bir *telos*'u vardır. O noktada Stepan Trofimoviç Verhovenski, Luka İncili'nden kendisine okunan 8:32-34 bölümünü anımsayarak bu bölümün Rusya'nın mevcut durumuna uygun olduğunu söyler. Ancak *telos*'un ruhsal bir rahatlama yarattığı çoğu Yunan tragedyasının aksine *Ecinniler*'deki dünya başlangıçtaki haliyle, hiç değişmeden kalır. (Shakespeare trajedilerinde de geçerli bir durumdur bu, tıpkı *King Lear* ve *Hamlet*'in sonundaki kıyımın hem iyi hem kötü karakterleri vurması gibi.) Kötü karakter yakalanmaz, devrimin kuramcısı olan ve yaptıklarından hiçbir pişmanlık duymayan karakter de cezalandırılmaz. Dünya yeni bir delilik turuna hazırdır.

1 Thomas de Quincey, "The Knocking at the Gate in *Macbeth*", 1823.

Rus insanların dine geri dönüyor olması fikri şiddet olaylarının içinde kaybolur. Önce Şatov'la, kısa bir dirilişten sonra Stepan Trofimoviç'le beraber ölür. *Ecinniler*'de *Karamazov Kardeşler*'deki inanç ve umut vaadi yoktur. Dini mesaj aynıdır, ancak ters bir şekilde sözüne güvenilmez tanıklar aracılığıyla verilir: deli Mariya Timofevna, sığ, iradesiz ve ürkmüş bir deist olan Stepan Trofimoviç'in son sözleri ve hâlâ inancını sorguladığını itiraf eden Şatov aracılığıyla. Daha geçenlerde bir kiliseyi soyup bekçisini öldürmüş olan soyguncu ve katil Fedka, Piyotr Verhovenski'yle konuşurken inancı savunur. Dolayısıyla romanın mesajı, Puşkin'in umutsuz "Şeytanlar" şiirinin iki dizesinden ibaret olan son satırlarından da anlaşılabilir. Üzere bir muğlaklığa indirgenir.

Romanın mesajındaki muğlaklık zıt öğelere de yansır. Sosyalist devrimcilerden bir kısmı dürüst idealistlerdir, haklı nedenlerle düzene karşı çıkarlar. Tanrı'nın kanunlarıyla yönetilen dünyaya yönelik en büyük tehdit deli, ama saf ve asil bir ruhu olan Aleksey Niliç Kirillov'dan gelir.¹ Kirillov Tanrı'nın öldüğüne, dolayısıyla insanın onun yerini alarak tanrılaşması gerektiğine inanır. Bunun önündeki en büyük engel ölüm korkusudur, ki Kirillov insanın bu korkuyu aşabileceğini ve kendi sonunu belirleyebileceğini göstermek için intihar eder. Kirillov'un simgesel ismi ve Tezahür Caddesi'nde oturması yeni bir dinin peygamberi olduğunun işaretleridir. Elbette sahte bir peygamber demek de mümkündür onun için – bu tamamen okurun kendi tercihiyle bağlıdır.

Ecinniler'in dünyaya bakışı trajiktir. Kesin olan tek şey ölümdür, geri kalanlar kuşku ve muğlaklık bulutuyla sarmalanmıştır. Bu dünyada adaletten söz edilemez, iyi insanlar akıllalmaz şekilde mahvolup giderken kötüler sefa sürmektedir, ilahi adaletin tecelli edip etmediği ise tamamen muammadan

1 Farklı, daha az kahramanlık içeren bir örnek de *Delikanlı*'daki Versilov'dur.

ibarettir. *Ecinniler*'den çıkarılabilecek sonuç Shakespeare'in trajedilerindeki kaçınılmaz mesajla aynıdır. Masum Mariya Timofevna ve Liza tıpkı Cordelia ve Ophelia gibi ölürlər.

Tiyatronun özelliklerinden biri de ana karakterlerin belirginliğı, yani onların eşsiz bireyler olduğunu anında anlamamızı sağlayan kendilerine özgü nitelikleridir. Bu katı gerçekçilikle çelişen bir durumdur, çünkü gerçek hayatta böyle karakterlerle karşılaşma olasılığımız çok azdır. Tolstoy Shakespeare'in karakterlerini aşırı abartılı ve tutarsız olmakla eleştirir: Sıradan insanlardan çok, oyun kişileri ya da deliler gibi konuşup hareket ederler. Bu durum kısmen Shakespeare'in inandırıcı kişiler yaratmakla ilgileneceğı yerde karakterlerine "konuşma yaptırma", vurucu, zekice ya da seyircinin ilgisini taze tutacak etkileyici bir şeyler söyletme dürtüsüne karşı koyamamasından kaynaklanır. Örneğın Lear yalnızca gözü dönmüş bir deli değildir, aynı zamanda kışkırtıcı bir kıvraklık ve derin bir bilgelik içeren laflar edebilen bir adamdır.

Bu durum Yunan tiyatrosundaki başka büyük karakterler için de geçerlidir. Klytemnestra hem koronun hem de Agamemnon'un hayran kaldığı uzun ve zekice konuşmalar yapar. Orestes ve Klytemnestra'nın *Choephorı*'deki ürpertici düeti anne oğulun ölümün soluğı enselerindeyken bile zekice özdeyişler üretebildiklerini gösterir. Aiskyhlos müthiş yeteneğı sayesinde Kraliçe'nin aldatıcı oyununu ikna edici bir gerçeklikle aktarır, ancak yine de Klytemnestra'nın bir oyun kişisi ve konuşmacı olarak idealize edildiğı barizdir: Onun karakterinin ampirik değil simgesel ve şiirsel bir gerçekçiliğı vardır.

Ecinniler'deki ana karakterlerin hepsi "belirgin," abartılı ve hicivseldir. "Hicivsel" olanla, içeriğın kendisini değiştirmeksizin ona bayağı, kalitesiz ve uygunsuz bir anlam

yüklemeyi kastediyorum. (Parodide içeriğin kendisi bayağılaştırılır, biçim aynı kalır.) Hicvin en yaygın örneklerinden biri karakterin kendisine biçilmiş role uygun davranamamasıdır: Stepan Trofimoviç bilgin kimliğine, Vali von Lembke yönetici rolüne, Karmazinov ise “büyük yazar” statüsüne yakışır şekilde davranamazlar.

Stavrogin kahramanlık iddiasındaki tek karakterdir, ancak olumsuz bir kahramanlıktır onunkisi, bir Byron karakterinin parodiye dönüştürülmüş hali gibidir. Onun kitaptaki rolü Hamlet’inkiyle karşılaştırılabilir – elbette yine hicvedilmiş halde. Tuhaf bir şekilde Stavrogin’in oluşturduğu ağırlık merkezi de tıpkı Hamlet’inki gibi durağandır. Stavrogin nihilizmi, bütün değerlerin inkârını ve aşırı uçlara taşınmasını simgeler. Baştan beri dehşetengiz bir karakterken, yavaş yavaş vicdanı ve ruhu olmayan, iştah ve dürtüden ibaret, hissiz bir adam olduğu ortaya çıkar. Stavrogin çok yakışıklıdır, ama yüzü “bir maskeye benzer.” Stavrogin’in romanda bir yarık açtığı öne sürülmüştür.¹ Ana karakterlerden çok daha az konuşur. Konuşması pek belirgin değildir, kısa ve öz, özensiz, zaman zaman kaba ve serttir. Anlatıcı Stavrogin’in Daşa’ya yazdığı mektubun “Bütün o Avrupa eğitimine karşın Rus alfabesini tam olarak öğrenememiş bir Rus beyefendisi tarzında” olduğunu söyler. (PSS 10:513)² Stavrogin romanda bir yarık açıyorsa eğer, o yarık etrafındaki her şeyi yutmuş demektir. Roman boyunca pek bir şey yapmaz (gerçi “Stavrogin’in İtirafını” görmezden gelecek olsak bile bunun öncesinde daha birçok şey vardır),

1 Bkz. R. M. Davidson, “The Devils: The Role of Stavrogin”, *New Essays on Dostoevsky*, ed. Malcolm V. Jones ve Garth M. Terry, Cambridge: Cambridge University Press, 1983, s. 95-114.

2 Bkz. Leonid Grossman, “Stilistika Stavrogina: K izucheniiu novoi glavy Besov”, *Poetika Dostoevskogo*, Moskova: Gosudarstvennaia Akademiia khudozhestvennykh nauk, 1925, s. 144-62.

ancak bütün olaylar onun etrafında döner. Stavrogin iyi ve kötüye karşı kayıtsızdır.¹ Şatov'un Hristiyan idealinin de Kirillov'un ateizminin de esin kaynağıdır. Evliliğin kutsallığıyla alay eder, ancak Mariya Timofevna'nın bekâretini bozmaz (Hatırlanacağı üzere Fyodor Pavloviç Karamazov *iurodivaia*'ya –mecsup kadın– kıymaktan çekinmez). Stavrogin, Gaganov'un canını bağışlar, ancak daha önce birini soğukkanlılıkla öldürdüğünü biliriz. Mariya Timofevna'nın öldürülmesini emretmez, ama o cinayetten kendini sorumlu tutar, sorumludur da gerçekten.

Dostoyevski bütün bu muğlaklığa rağmen Stavrogin'i açıkça şeytani bir figür olarak sunar. Lebyadkin ondan "zeki bir yılan" (s. 83) olarak bahseder ve kitabın bir sonraki bölümünün adı da "Zeki Yılan"dır. Bu bölümde Stavrogin'den iki kez sürünge diye söz edilir (*gad* and *udav*).² Ona âşık olan Liza en sonunda şu itirafta bulunur: "Hep beni insan boyutunda bir örümceğin bulunduğu bir yere götürecekmışsin ve hayatımız ona bakıp ondan korkmakla geçecekmiş gibi geliyor" (s. 402). "Stavrogin'in İtirafı" bölümü olmasa bile Stavrogin özellikle bir tiyatro kişisi gözüyle bakıldığında unutulmaz bir karakter diye kalırdı.

Stavrogin'in karakteri aynı Hamlet ve metinde benzetildiği Prens Harry gibi tartışmaya açıktır, oysa Piyotr Verhovenski kitabın başından itibaren bariz kötü bir kişidir. Onun karakteri de muğlaklıklarla bezeliymiş gibi gelir, ama yalnızca ilk bakışta. Anlatıcı ilk ortaya çıktığı sahnede fiziksel görünümünü ayrıntılarıyla betimler (s. 143-44) ve dış

1 Dostoyevski defterlerinde ne sıcak ne de soğuk olan ve bu anlamda Stavrogin'e benzeyen Laodikeialılar'a sayısız gönderme yapar (Rev. 3:14-16). Metinde Stepan Trofimoviç bu pasajdan söz eder (s. 497).

2 Bkz. N. M. Çirkov, *O stile Dostoevskogo*, Moskova: AN SSSR, 1963, s. 38-39. Çirkov, Dostoyevski'nin yüce duygulara saçma ve gülünç öğeler, ruhsal güzelliğe fiziksel çirkinlik katma eğiliminden söz eder (s. 177-80).

görünüŖüyle esasen olduğu kiŖi arasında dünya kadar fark bulunduğunu söyler. Piyotr Verhovenski, Stavrogin kadar derin ve karmaŖık bir karakter değildir, ama büsbütün basit olduğu da söylenemez. İdealleri bulunmayan, güç peŖinde bir fanatiktir. Gece gündüz devrim için çalıŖır, ama bir yandan da kiŖisel amaçlarının peŖinde koŖmaktan çekinmez. Sosyal ve “iyi huylu bir adam” gibi görünse de insanları küçümser. Herkesi en zayıf yerinden vurarak kendi çıkarları doğrultusunda kullanır, ama aynı zamanda fazla hafife alır onları. Piyotr Verhovenski Stavrogin kadar Ŗeytan değildir – pek gerçekçi olmasa da, unutulmaz bir karakterdir.

Kirillov’u fikirleri ve o fikirleri büyük bir Ŗevkle savunmasıyla olduğu kadar parlak siyah gözleri ve bozuk konuşmasıyla hatırlarız. Bütün gece ayakta kalıp demli çay içmeyi sever. Bir de ev sahibesinin bebeğini eğlendirmek için kırmızı lastik bir topu duvarda sektirmeyi. Çok geçmeden deli bir adam diye sunulur ve ölmeden önce aklını tamamen yitirir.

Kendini Stavrogin’in Prens Harry’sinin Falstaff’ı sanan YüzbaŖı Lebyadkin ayı gibi bir adamdır (diğer karakterler gibi onun dıŖ görünüşü de ayrıntılı Ŗekilde betimlenmiŖtir),¹ içince Ŗen Ŗakrak ve komik birine dönüşür, “aşırı kötü olduğu için iyi” Ŗiirler yazar. Lebyadkin bir beyefendi statüsüne erişme arzusuyla suç işlemek de dahil her türlü yoldan kazanç sağlama isteği arasında gidip gelir. Kültürsüz bir insan olduğundan dokunduğu her dize ve imgeyi hicve dönüŖtürür.

Stepan Trofimoviç Verhovenski 1840’ların idealist insanının bir karikatürü niteliğindedir. O da çeliŖkilerle doludur. Bir yandan ilgili, yetenekli, zeki ve güzel konuşan bir adam-

1 *Ecinniler*’in tiyatro oyunu niteliği bütün ana karakterlerinin –ve bazı yan karakterlerinin– fiziksel görünümlerinin bütün ayrıntılarıyla tasvir edilmesiyle daha da yoğunlaşır. Elbette anlatıcının görünümünden hiç söz edilmez. “Koro” rolündeki anlatıcı genel bir kiŖilikten ötesine ihtiyaç duymaz.

dır, öte yandan budala, sığ ve inanılmaz derecede saftır. İyi bir sanat ve edebiyat eleştirmenidir, ama gündelik hayatla ilgili meselelerde çocuk gibidir. Yakışıklılığı sayesinde her zaman yaslanabileceği bir kadın bulur. Birçok belirgin özelliği vardır: İskambil oyunlarına düşkündür (iyi bir kaybedendir), kolera nöbetleri geçirir, takıntılı şekilde mektup yazar, şampanyayı çok sever, vesaire. Stepan Trofimoviç kanlı canlı ve inanılmaz bir karakterdir.

“Büyük yazar” Karmazinov bariz şekilde Turgenyev’in karikatürize edilmiş halidir, ancak fiziksel olarak benzemez ona. Dostoyevski romanında taşlama (hatta tahkir) ile edebi parodiyi çok ender görülebilecek bir beceriyle harmanlamıştır.

Vali Andrey Antonoviç von Lembke’nin hikâyesi de kitaba güzelce yedirilmiş bir başka taşlama örneğidir. Andrey Andronoviç, “önemli bir birliğe mensup olması” (hangisi olduğu belirtilmez) ve kırk yaşında bir prensesle evlenmesi (o da yakışıklı bir adamdır) sayesinde yüksek bir mevkiye erişmiş, zekâsı ve enerjisi kıt bir adamdır. En büyük hobisi kartondan ve kâğıttan maketler (tiyatro, tren istasyonu gibi) yapmaktır. Karısı bunu fark edip bir daha yapmasını yasaklayınca roman yazmaya başlar. Andrey Antonoviç görevli olduğu ilde gerçekleşen olayların ağırlığına dayanamayarak ruhsal bir çöküntü yaşar. Diğer karakterlerin birçoğu gibi onun yaşadıkları da tek başına iyi bir kısa hikâye konusu olabilecek niteliktedir.

Yan karakterlerin bile kendilerine özgü, vurucu ve unutulmaz konuşma tarzları ve kişilik özellikleri vardır; hiç değilse içinde yer aldıkları tuhaf olaylar sayesinde akılda kalırlar. Kaçak mahkûm Fedka’nın en belirgin özelliği suçlulara özgü kendini beğenmiş ukalalığıdır. Fiziksel ve zihinsel olarak Piyotr Verhovenski’den daha üstün olsa da Kirillov’a saygı duyar ve Stavrogin’den korkar. Konuşması “aşırı abartılı”dır.

Piyotr Verhovenski beşlisinden biri olan Lamşin’de bir “Yahudilik” vardır. Tam bir soytarıdır, piyano çalar. “Fransız-Prusya Savaşı” adlı komik bir eser bestelemiştir (anlatıcı eserin bir yerlerden çalıntı olduğunu ima eder). Lamşin ellerinin üstünde yürüyebilir ve bu yeteneğini Vali’nin evindeki davette “edebi kadril”de sergiler. Vali onun derhal düzeltilmesini emreder. Lamşin, Şatov’un öldürülmesinden sonra sinir krizi geçirir, baştan aşağı titreyerek kontrolsüzce bağır-maya başlar. Kısa bir süre sonra karakola gidip suçu kendisinin işlediğini söyler. Lamşin’in hikâyesinin *Rosencrantz ve Guildenstern Öldü* gibi bir oyuna dönüştürülmesi gerekir. Aynı şey beşlinin başka bir elemanı olan Liputin için de geçerlidir. Orta yaşlı, alt kademededen bir memur olan Liputin cimriliğiyle tanınan despot bir koca ve baba, dedikoducu ve entrikacı bir adamdır. Ama aynı zamanda Fouriercidir. Son derece kurnaz olmakla beraber Piyotr Verhovenski’nin tuzağına düşer. Cinayetin ardından St. Petersburg’a kaçar, elinde geçerli bir pasaport olduğu halde içkili bir âlemin ardından genelevde yakalanır. Liputin ayrıca bir partide yüz-süzce genç ve güzel karısını öpen Stavrogin’le kavga eder.

Romandaki az sayıdaki kadın karakter de eşit derece iyi çizilmiştir. Çirkin, at suratlı, buyurgan ve kibirli Bayan Stavrogin’in tek zaafı Stepan Trofimoviç’tir. Yirmi yıllık aşk ilişkileri Trofimoviç’in yarım yamalak ilanıaşkının ötesine geçmez. Varvara Petrovna bu ilanıaşk karşısında, “Seni asla bağışlamayacağım,” diye tıslar.

Yulina Mihaylovna von Lembke ilin yönetimi konusunda Bayan Stavrogin’in rakibidir. İyi niyetli, ancak aptal bir kadındır; onca insan arasında Piyotr Verhovenski’ye güvenir. Kendini liberal olarak görür ve cömertliğiyle herkesi büyülediğini zanneder.

Mariya Timofevna otuz yaşlarında, sıksa, uzun boyunlu,

tel tel siyah saçlı, ağır pudra ve allıkla kaplanmış bir yüzü olan total bir deli kadındır. Nazik, sevgi dolu gri gözleri vardır. Davranışları kibar bir genç kızinkini andırır –ta ki patlayıp Stavrogin’i “sahte prens” olmakla suçlayana kadar. Hayallerle gerçeklerin birbirine karıştığı bir hayal aleminde yaşar. Bakire olmasına rağmen bir çocuk doğurup onu boğduğuna inanır. Onu sürekli döven abisinden “uşağım” diye bahseder. Konuşma tarzı folklör, romans ve alt-orta sınıf dili karışımıdır. Ophelia’yı andırır biraz –elbette hicivsel anlamda.

Anlatıcı romanın trajik kadın kahramanı Liza Tuşin’in görünümünü üzerinde epey durur. En sonunda şöyle der: “Geriye dönüp baktığımda sandığım kadar güzel olmadığını anlıyorum. Hatta belki de çirkindi. Uzun, ince, ama esnek ve güçlü bir kadındı, çarpık hatları vardı (s. 88). Liza kasabadaki ata binen tek kadındır, gülünç bir olaya yol açan bir ayrıntıdır bu. Sık sık geçirdiği histeri krizlerinden birinde attan düşüp kötürüm kalsa –rakibi total kadın gibi– olabilecekleri bütün canlılığıyla hayal eder. Kasabadaki bütün erkekler gibi Liza’ya aşık olan Lebyadkin ona yazdığı şiirde “bir yerini incitse” onu daha bile çok seveceğini söyler.

Bütün olarak baktığımızda sıradışı şeyler yaşayan çok sayıda sıradışı karakterin Shakespeare’in *Hamlet*’i ya da *Kral Lear*’ı gibi romandaki olayların girdabına çekiliverdiğini görüyoruz. Shakespeare’in trajedilerindeki gibi gerçek hayatın capcanlı bir resmi var önümüzde, ancak bu resim tiyatro sanatı, zamanı ve mekânı sıkıştırıp yoğunlaştırmak, insanları hayatlarının dönüm noktasında, ruhlarının en derin yerini görebileceğimiz o kritik anda göstermek gibi bir özelliği olmasından ötürü daha yüksek bir güçle çevrelenmiştir. Bir dizi olağanüstü rastlantı, karşılaşma, çarpışma ve suçun şiirsel bir inandırıcılığının bulunması gerekir. Okurun ya da seyircinin inanmazlığının olması gerektiği gibi askıya

alınması, son derece özellikli karakterler ve eşsiz diyaloglar sayesinde gerçekleşir.

Ecinniler'deki karakterlerin bir başka tuhaf özelliği de hemen hepsinin abartılı ve iki uçta salınan niteliklere sahip olmasıdır: etkileyicilik ve bayağılık, asalet ve gülünçlük, güzellik ve çirkinlik gibi. Bu durum özellikle Stavrogin, Liza ve Mariya Timofevna için geçerlidir. Aynı durum Shakespeare'in *Lear*'ında da gözlenebilir.

Dostoyevski aralarında Tolstoy'un da bulunduğu pek çok kişi tarafından bütün karakterlerini aynı şekilde, yazar-anlatıcı üslubuyla konuşturduğu için eleştirildi. Tolstoy aynı suçlamayı Shakespeare'e yöneltmişti. Bu çok geçerli bir eleştiri değil, çünkü Dostoyevski de, Shakespeare de konuşma tarzının toplumsal sınıfa ve konuma uygun olmasına çok dikkat etmişlerdir. Mahkûm Fedka bu durumun mükemmel bir örneğidir. Ancak Dostoyevski'nin karakterlerinin gerçek hayattaki insanlardan daha daha ağdalı ve yaratıcı bir üsluba sahip olduğu ve çoğunun ya çok iyi ya da çok kötü konuştuğu –dolayısıyla bir şekilde konuşmalarıyla dikkat çektikleri– doğrudur. Aynı şey Shakespeare için de geçerlidir. Örneğin *Macbeth*'teki katiller bile son derece kültürlü görünürler. Yunan tiyatrosunda da ulaklar dahi toplumsal konumlarının çok ötesinde bir dilbazlık sergilerler.

Karakterlerin konuşmasına gösterilen dikkat, Dostoyevski'nin vurgu, tonlama, duygusal nüans ile konuşmaya eşlik eden jest ve mimiklere, sahne düzenine adeta oyuncunun diyaloga kattığı şeyden daha fazla önem vermesiyle çok kolayca gözlenebilir hale gelir.¹

Ecinniler'de karakterlerin üslupları ağırlıklı olarak olumsuz

1 Kitabın bir bölümü bu konuya ayrılmıştır: S. M. Solov'ev, *İzobrazitel'nye sredstva v tvorchestve F.M. Dostoevskogo: Ocherki*, Moskova: Sovetskii pisatel', 1979, s. 339-50.

anlamda imlenmiştir. (*Karamazov Kardeşler'*deki birçok karakter olumlu anlamda uzdillidir). Stavrogin çok az konuşur, ancak konuşmasının kaotik ve iğrenç bir içsel yaşantıyı gizlemek için kullanılan bir maske olduğu açıkça hissedilir. Kısa ve öz intihar notu, ruhunun duygudan yoksun oluşunun simgesi gibidir. Kirillov'un bozuk konuşması takıntı haline getirdiği fikrine dikkat çeker: Oysa aynı şey örneğin Stepan Trofimoviç tarafından dile getirilmiş olsa belki de hiç fark edilmeyecektir. Kirillov'un konuşması okura zihninin allak bullak olduğunu da gösterir. Stepan Trifomoviç mürekkep yalamış bir insandır, ancak söylediği her şey ya bağlam ya da anlatıcının ironik yorumları nedeniyle bayağı ve beylik laflara dönüşür. Konuşması, çoğu zaman gülünç şekilde, Fransızca sözcükler ve deyişlerle bezelidir, tıpkı halktan, basit bir kadın olan Sofya Matvenevya'yla konuşurken olduğu gibi. Başka birçok karakterin sesleri de olumsuz imleçlerle yüklüdür. Romandaki her karakterin kişilik ve üslubuna bayağı ya da gülünç bir ton kondurulur. Mavrikiy Nikolayeviç gibi değerli bir kişilik bile şu sözlerle küçültülür: "Çok zeki biri olduğu söylenemezdi."

Kendini vakanüvis olarak adlandıran anlatıcı¹ aslında koro görevi görür. Olayların çoğuna tanıklık eder, geri kalanı için de okuyucuyu güvenilir tanıklara yönlendirir. Adını ve baba adını biliyoruz: Anton Lavrenteviç, ancak soyadı ke-tumca G__v olarak bırakılmıştır. Orta dereceli bir memur, Stepan Trofimoviç'in eski ahabıdır, Kulüp'e, yani kasabadaki en seçkin topluluğa üyedir. Hâlâ genç sayılabilecek, iyi eğitilmiş ve şaşırtıcı derecede kültürlü bir adamdır. Son iki özelliği fazlasıyla abartılmıştır, çünkü Bay G__v aslında bir edebiyat insanı ve "dâhi bir okur" olan Fyodor Mihayloviç

1 *Ecinniler'*deki anlatıcıya dair müthiş bir inceleme için bkz. V. A. Tunimanov, "The Narrator in *The Devils*", *Dostoevsky: New Perspectives*, ed. Robert Louis Jackson, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1984, s. 145-75.

Dostoyevski'nin zihninin romana yansıtılmış halidir. Kişisel hayatına ve geçmişine dair bazı detaylar Bay G__v'nin gerçek bir kişi olduğunu hatırlatır okura: Yolda yürürken büyük yazar Karmazinov'la karşılaştığında sergilediği garip davranışları utanarak hatırlar. Kendisinin de Liza Tuşin'e tutkun olduğunu ima eder. Vali'nin davetinde yer göstericilik yapar.

Bay G__v dedikoducu ve her şeye burnunu sokan bir insandır, ılımlı bir liberal olmasına karşın var olan düzene sadıktır. Görünüşte açakgönüllü ve iyi niyetlidir, ama hikâyesindeki karakterlerin çoğuna karşı küçümseyici ve ironik bir tavırla yaklaşır, özellikle de gerçek hayattan alınma Karmazinov, Stepan Trifomoviç, Şigalov gibilerine. O da herkes gibi Stavrogin'e hayranmış gibi görünse de en sonunda alaycı bir yorumla uğurlar onu: "Uri kantonunun yurttaşı kapının ardında kendini asmıştı" (s. 516). Ama aynı zamanda anlayış, dayanışma, acıma, hor görü ve öfke gibi duygular da sergiler. İronik yaklaşımları da çeşitli nüanslar içerir: alaycı, acı, buruk, iyi huylu, görmüş geçirmiş, neşeli, mütevazı vesaire olabilir.

Bay G__v romandaki herkesle genelde doğrudan diyalog halindedir. Kendisi konuşmalara katılamadığı durumlarda da eşzamanlı olarak söylenenlerle ilgili kişisel düşüncelerini dile getirdiği yorumlarda bulunur. Anlatıcının hayal gücünü kullanarak aktarmasını gerektiren sahnelerde dahi olay esnasında gibi davranır. Örneğin tanık olmadığı ve birinden duymasının da mümkün olmadığı Stavrogin'le Fedka arasında geçen sahneyi şöyle tasvir eder: "Kurnaz serseri, Stavrogin'in kolları arasında kıvrılmış, yere yatırılmış bir halde iken bile, galiba tehlikede olduğuna inanmayarak sakın sakın işin nereye varacağını görmeyi bekliyordu" (s. 220).

Buradaki olay duygusal bir tepki vererek betimlemeye öznel bir nitelik katmaktaydı. Başka bir örnek: Piyotr

Stepanoviç'in mahkûm Fedka tarafından korkunç şekilde dövülmesini anlatmadan önce diyor: "tam o esnada göz açıp kapayıncaya kadar iğrenç bir olay yaşandı" (s. 429). Anlatıcı olayı "iğrenç" diye niteleyerek kendini de sanki o anda oradaymışçasına resmin içine dahil eder.

Anlatıcı sık sık tanık olmadığı olayları gerçekçi diyaloglarla aktarırken aralara kendi yorumlarını sıkıştırır. Örneğin Stavrogin'le Lebyadkin arasındaki uzun konuşmanın (s. 206-14) aralarında şöyle gözlemlerle bölünür: "Yüzbaşı coşkuyla konuşuyordu ve Amerikalının vasiyetnameden hoşlandığı belliydi. Ama madrabazın biri olduğundan, geçmişte dalkavukluğunu yaptığı Nikolay Vsevolodoviç'i eğlendirmek arzusundaydı."

Anlatıcı epik şairler gibi yalnızca her şeye hâkim bir gözlemci değil, aynı zamanda Yunan tragedyalarındaki koro gibi olayların katılımcısı durumundaydı.

Ecinniler'in olay akışı karakterlerin çokluğuna ve birçok yan olayın meydana gelmesine karşın dramatik anlamda tek noktaya odaklanmıştır. Olaylar bir eyalet başkentinde, çok kısa bir süre içinde, önemli bir generalin dul karısı Varvara Petrovna Stavrogin'in Şkvoreşniki'deki büyük konağında yaşanır. Romandaki her kişi ve olay bir şekilde Stavrogin'le bağlantılıdır. Bazı sahneler Vali'nin konağında, Tecelli Cad-desi'ndeki Şatov ve Kirillov'un yaşadığı evde ve "nehirin karşı kıyısındaki," Yüzbaşı Lebyadkin'in kız kardeşi ile birlikte yaşadıkları evde geçer. Vali'nin daveti kulübün büyük balo salonunda verilir. Zaman ve mekân dramatik etkiyi artırmak için sıkıştırılmıştır. Bunu özellikle romandaki ana karakterleri tanıtip olayın düğümünü atmak için yazılmış bir "özel oturum" (L. P. Grossman'ın deyimiyle) niteliğindeki "Zeki Yılan" bölümünde açıkça gözlemlemek mümkündür. Topal kadın, abisi, Piyotr Stepanoviç ve en sonunda Stavrogin, başka birçok

karakterin de olduğu toplantıda arz-ı endam ederler. Finaldeki felakete yol açacak çatışmaların temeli burada atılır.

Bütün olaylar sahneler halinde, çoğunlukla diyalog ve doğrudan eylemler aracılığıyla verilir. Gergin, birebir karşılaşmalar, söz düelloları (ve silahlı düellolar), en ufak ayırtısına kadar betimlenen fiziksel şiddet, kalabalık sahneler (Şipigulin'in fabrikasındaki işçilerin eylemi, Liza'nın öfkeli bir topluluk tarafından öldürölüşü) – yani bir Shakespeare trajedisindeki her şey mevcuttur romanda.

Ecinniler Dostoyevski'nin diğ er romanlarına nazaran daha derli toplu yazılmıştır. *Budala ve Karamazov Kardeşler*'le kıyaslandığında ana konudan sapma çok çok az görülür. Ancak yine de anlatıcının 1850'lerin edebi atmosferi (s. 21-24), Almanların imparatorluk bürokrasisinde oynadıkları tuhaf rol (s. 241-43), Rus muhafazakârlarının serflerin özgürleşmesine tepkisi (s. 224) gibi konularda makalemsi, hicivsel ve kişisel hikâyelere dayalı sapmaları vardır. Olayın gelişimiyle alakasız da olsa iyi bir hikâyeyi anlatmadan duramaz: Kız kardeşinin çeyiz parasını kumarda kaybettikten sonra kendini vuran gencin hüznölü hikâyesi (s. 255), yok yere polis tarafından kırbaçlanan dindar kadının hikâyesi (s. 342-43) ya da bir ebe ve nihilist olan Bayan Virginski'nin doğum masasında bir kadını dine küfürle korkutarak çocuğu şıp diye doğurtmasının hikâyesi (s. 301) gibi. Her biri son derece keyifli birçok küçük ara söz sokar araya.

Dostoyevski'nin karakterleri uzun ideolojik ya da felsefi tiradlar atma eğilimdedirler. Bu eğilim *Ecinniler*'de en aza indirgenmiştir. Uzunca bir "söylev çeken" tek kişi Şatov'dur (s. 198-200): Çok sıkılmış olan Stavrogin'e "dini bütün" bir Rus milleti fikrinin batılılaşmış üst sınıflarca nasıl terk edildiğini açıklar. Stepan Trofimoviç'in vaazları her seferinde

yarıda kesilir. Kirillov'un ise pek etkili olmayan keskin bir dile ona azap veren fikirlerini anlatması çok sürmez. Kısacası *Ecinniler*'in etkileyiciliği konu dışı öğelerle azaltılmamıştır.

Ecinniler'de epik yapıtlardakinden çok daha fazla dramatik öge vardır. Adında muştulanan ideolojik bir odağı bulunur. Olayların birbiri arkasına gerçekleştiği bir *telos*'u vardır. Birbirine paralel ilerleyen ve hepsi kitabın sonundaki felakete bağlanan birden çok olay gerçekleşir. *Ecinniler*'in "Dostoyevski'nin elinde olmayan nedenlerle tutarsız bir şekilde gitgide etkisizleşen ve son sayfalara gelindiğinde artık tafefisi mümkün olmayan bir kitap"¹ olduğu fikrine katılmıyorum. Dostoyevski aklındaki ideolojik veya Hıristiyanlığa dair mesajı verememiş olabilir, ancak trajik edebiyat bağlamında sonu dünyanın en büyük romanlarınıninkiyle yarışır niteliktedir. Aynen *Budala*'da olduğu gibi Dostoyevski'nin trajik olana eğilimi ilahi adalet ve düzenin önemine olan inancını aktarma arzusunun önüne geçmiştir. Bir kez daha bu dünyaya ait olmayan bir İsa yaratmıştır.

Güçlü ve öznel anlatıcı, koro rolündedir, trajik ve mantıksız olaylarla okuyucunun gündelik ve akılcı sezgisi arasında bir köprü vazifesi görür. Anlatıcının aynı zamanda son derece ironik olması da trajedinin yapısına uygundur.²

Ecinniler'deki karakterler sıradışı, kendilerine özgü konuşma tarzları ve belirgin özellikleri bulunan çelişkilerle dolu kişilerdir. Güçlü fikirlere ve tutkulara sahiptirler,

1 Joseph Frank, *Dostoevsky: The Miraculous Years, 1865-1871*, Princeton: Princeton University Press, 1995, s. 497.

2 *Oresteia*'da birçok ironik öge vardır: Örneğin Klytemnestra'nın kendini sadık bir eş ve kocasının mülkünün koruyucusu olarak tanıtmaya ya da Agamemnon'un korkunç ölümünden hemen önceki şu sözleri: "Kutsanmış sayılmalıdırlar / Hayatı saadetle sonlananlar." *Prometheus*'ta Hermes ve Prometheus birbirlerine iğneli sözler ederler. Sofokles'in *Oedipus Rex* ve *Philoctetes* gibi oyunlarının en etkileyici sahneleri "Sofoklesçi ironi"ye dayalıdır.

ancak aynı zamanda bayağı kaygılarla dolu bir dünyada son derece dünyevi derter de yaşarlar. Bunların sonucunda *Ecinniler* trajik bir parodi haline gelir; karakterler gerçekten trajik yazgılarla yüzleşseler de Yunan tragedyalarındaki yüksek standartları karşılayamazlar, dokunaklılık bayağılığa indirgenir, trajik bakış açısı şiirin kanatlarından alınıp düzyazı vadisine bırakılır. Güçlü bir hiciv ve parodi damarı *Ecinniler*'i Shakespeare'e ve hatta Aristofanes'e yaklaştırırken Yunan tragedyalarından uzaklaştırır.

Her ne kadar bir vakayiname olma iddiası taşısa da, *Ecinniler*'in öyküden ziyade oyuna yakın bir yapısı vardır. Diyalog ve olaylar dizisi baskındır. Zaman ve mekân tiyatroyunlarındaki gibi kullanılmıştır, olaylar simgesel bir mekânda sahnelenir, zaman olayların akışına göre yapay bir şekilde düzenlenir.

Ecinniler'in romansal özellikleri şunlardır: Döneminin ruhuna uygun, sıradan mekânlarda geçmesi, Şipigulin'in fabrikasındaki işçilerin durumu gibi güncel toplumsal olaylara gönderme yapması, özdeyiş, hikâye ve fıkra tarzı anlatımlarla konudan birçok kez sapılması ve metnin bir kısmının her şeye hâkim bir anlatıcı tarafından aktarılması. En sonuncu özellik tragedyalardaki korolarda da gözlemlenir.

Delikanlı'nın Biçemi Üzerine

Yazarın iki başyapıtı *Ecinniler* ve *Karamazov Kardeşler*'le kıyaslandığında *Delikanlı* ikinci sınıf bir kitap gibi görülebilir. Çok büyük bir roman değildir, ama tam bir Dostoyevski romanıdır. Hatta Dostoyevski'nin tarzını, sanatın nevi şahsına münhasır üslubunun sert yanlarını törpülediği büyük romanlarından daha iyi yansıttığı söylenebilir.

Dostoyevski'nin bütün yapıtlarında görülen belli eğilimler *Delikanlı*'da daha aşırı ve dolayısıyla daha belirgin şekilde gözlenir ve bu gözlemler Dostoyevski'nin diğer yapıtlarına da aktarılabilir. *Delikanlı*'nın aşırı duygusal bir konusu vardır, büyük romanlarının konularıysa çarpıcı ve etkileyicidir. Olaylar açıkça öznel ve aşırı dağınık anlatılır, *Ecinniler* ve *Karamazov Kardeşler* gibi büyük romanlarındaysa bir parça da olsa nesnellik iddiası ve anlatısal disiplin görülür. Ana karakterlerin kişilikleri bariz çelişkilerle doludur, ancak büyük romanlarındaki gibi bu çelişkiler diyalektik biçimde çözülmeye çalışılmaz. *Delikanlı*, felsefi düşünceler, insan doğasıyla ilgili içgörüler, toplumsal yorumlar, güncel olaylara dair gözlemler, edebi tartışmalar, özdeyişler, şiirsel hayaller, araya karışan hikâyeler ve anekdotlarla dolu bir tefrikadır. Aynı öğeler büyük romanlarında da vardır, ancak daha az bariz ve olay örgüsüne daha iyi yedirilmiş biçimde.

Bunlara karşın *Delikanlı* son derece eğlenceli, merak uyandıran ve evet, ikna edici şekilde inandırıcı bir romandır. Peki bu nasıl açıklanabilir? Bana göre *Delikanlı*'nın yarattığı etki yoğun ve bitmez tükenmez bir enerjiye sahip dilinden ileri gelmektedir, metindeki her bir ayrıntının vurucu, ancak kısa süreli etkisi yazarın başarılı biçimde sahnesel, duygusal, entelektüel ve sözel tesirin ardına düşmesiyle beraber, eksik olan tutarlılığı ve erekliliği fazlasıyla telafi ediyor. Bunun daha örtük biçimde de olsa büyük romanları için de geçerli olduğunu düşünüyorum. *Delikanlı* Bahtinci bir bakış açısından bakıldığında klasik tiyatronun katı biçimsel gerekliliklerine uyum sağlamak adına bağımsızlığı ve açıklığı zarar görmüş büyük "trajik-romanlar" dan çok daha saf bir yapıttır. *Delikanlı*'ya dair yapılan gözlemlerin, büyük romanlarının yapılarındaki kusurları da açığa çıkarabileceği söylenebilir. *Delikanlı*'nın aşağıda betimlenen temel üslupsal özelliklerinden de görülebileceği üzere burada incelenen her şey Dostoyevski'nin tarzının bir parçası olduğundan büyük romanlarında da aynı şekilde tespit edilebilirler.

Kendine has kişilikli bir anlatıcı ve özel üslubu Dostoyevski'nin temel özelliklerinden biri olsa da, *Delikanlı* yalnızca muntazam değil, aynı zamanda sahici bir birinci tekil kişi anlatımını tutturabilmek için tutarlı çaba gösterilen tek önemli yapıttır. Bu amaca ulaşabilmek için kurgunun sağlamlığından taviz verilmiştir: Sarsak rastlantısal karşılaşmalar, özel ulaklar ve zoraki kulak misafirliği sahneleri yalnızca anlatıcının olaylara tanıklık edebilmesi için tasarlanmıştır. Bütün bunlar anlatıcının çoğunlukla diyalogdan yararlanmasına olanak sağlar. Dolaylı anlatıma başvurmak zorunda kaldığıdaysa sıkça alıntılar yaptığı (çoğu kez tırnak işareti kullanarak) serbest dolaylı söylem tekniğine başvurur.¹ Anlatıcı kendinden alıntı yapmayı da çok sever. Bir noktayı vurgulamak için sıkça italik kullanır.

1 Versilov'un kahramanın annesiyle yaşadığı ilişkiyi anlatışı gibi (PSS 13:9-13).

Birkaç mektup kelimesi kelimesine alıntılanmıştır. Bir kısmı yan karakter olan birçok roman kişinin sesleri ve bazılarının fiziksel görünüşleri metinde ayırt edici hale getirilmiş, ancak bunlar anlatıcının sesinin baskın olduğu öyküye iyice yedirilmiştir. Birkaç *intermezi* (perde arasında oynanan oyun) vardır: Nastasya Egorovna'nın hikâyesi (PSS 13:142-47), Versilov'un itirafı (s.374-80) ve Makar İvanoviç'in öğretici kıssadan hissesi (*conte moral*) (s. 313-22), bunların her biri karakterin kendi sesinden aktarılmıştır.

Dostoyevski'nin anlatıcıları hiçbir şekilde tek tip değildir, ancak ortak bir noktaları vardır: Olaylarla yoğun, handiyse partizanca ilgilidirler, önyargılarını bazen gizler, bazense açık ederler, her iki durumda da duydukları sempatiyi ya da anti-patiyi doğrudan veya dolaylı olarak ifade etmenin bir yolunu bulurlar. Kendisi de olayların içinde olan öznel bir anlatıcı böylesi bir tutum için biçilmiş kaftandır. *Delikanlı* bu anlatıcının en radikal örneğini barındırır. Tıpkı *Kumarbaz*, *Ecinniler* ve *Karamazov Kardeşler*'in anlatıcıları gibi sözde toy, amatör bir yazar olan Arkadiy Dolgorukiy, son derece yetenekli, müthiş kültürlü ve kullandığı dilin fazlasıyla bilincindedir. Anlatının öznel niteliği rüya pasajlarıyla (s. 305-307) ve bilinçakışı yazılmış bölümlerle (s. 297, 326-27, 361-62) iyice artar. Roman metnin edebi değerine dair gözlemlerle başlayıp biter, arada sıkça üslup meselesiyle duygu ve düşünceleri ifade etmenin zorluğuna dair yorumlar yapılır. Bu gözlemlerin temel nedeni yazarın "edebi güzellikler" (*literaturnye kratsoty*, s. 5) üretme dürtüsüne boyun eğmekten kaçınarak yalnızca kendini ifade etme çabasını sürdürmesini kolaylaştırmaktır. Ancak sıkça edebiyata kaydığını ve metnin edebi niteliğinin sayısız edebi alıntı ve göndermeyle iyice ortaya çıktığını itiraf eder.¹ Hayatını üstüne kurmak

1 Örneğin: "Benim fikrim bir Rothschild'a dönüşmek. Okurdan sakinliğini ve ciddiyetini korumasını rica ediyorum" (s. 66). Diğer örnekler: s. 5-6, ll. 25-27, s. 67, ll. 24-28, s. 76, l. 30-77, l. 14, s. 439, l. 14.

niyetinde olduğu “fikir” Puşkin’in trajedisi “Cimri Şövalye”den alınmış ya da en azından bu fikirle desteklenmiştir (s. 75).¹ Akıl hocası ve tek okuru olan, kitabın son sözlerinin sahibi Nikolay Semyonov daha sanatsal bir roman yazabilmek için hayatın daha düzenli ve biçimli hale gelmesi gerektiğini, elimizdeki metnin o romanın taslağından ibaret olduğunu söyler. Buradan şu anda hayatın yazarın anlatısı kadar biçimsiz olduğu sonucu çıkar. Dolayısıyla hayatla sanat arasındaki ilişki, bazı başka Dostoyevski romanlarında da olduğu gibi (*İnsancıklar*’ın başında ve *Karamazov Kardeşler*’in sonunda) önemli bir mesele diye ortaya konmuş olur.

Anlatının kendi üslubunun ve söylediklerinin son derece bilincinde ilerlediğinin işaretleri zaman zaman araya karışan argo kelimeler,² *slovechki*,³ sözel tikler,⁴ sözcüklerin bilerek yanlış kullanımı⁵, sözcük ve adların somutlaştırılması⁶ ile verilir. Kahramanın büyük bir aristokrat aileyle paylaştığı soyadı Dolgorukiy roman boyunca birçok utanç verici, manidar ve komik sahnenin yaşanmasına sebep olur.

1 Puşkin’den sıkça alıntı ve ona sıkça gönderme yapılır: s. 76, 152, 192, 382. Aynı şey Shakespeare için de geçerlidir: s. 129, 209, 224, 382. Versilov bir zamanlar Aleksander Griboyedov’un amatörce sergilenmiş *Woe from Wit* (s. 94) oyununda Çatski rolünü oynamıştır ve Nikolay Nekrasov (s. 109) ve Aleksander Druzhinin’den söz eder (s. 10). Kahramanımız İvan Krilov, Mihail Lermontov ve Goethe üzerine de uzun uzun konuşur (s. 352). Heine (s. 379), Dickens (s. 353), Tolstoy (s. 454) ve başka yazarlara da göndermeler yapılır.

2 Örneğin: *fintifliuşek* (s. 15), *fru-fru* (s. 25), *poduşka* (s. 33) ve *fater* (s. 66).

3 *Slovechki* (sözlük anlamıyla “küçük kelimeler”) gündelik dildeki sevimli veya zekice yakıştırmalar için kullanılır. Örneğin kahramanımızın Makar İvanoviç’ten duyduğu ve avukat sözcüğü için kullanılan “kiralık vicdan” gibi. (s. 310).

4 Örneğin anlatıcının aşırı derece kullandığı *sliškom* “çok fazla” gibi.

5 Örneğin: “İnsanları çıkarmaya karar verdim” (*reshilsia sokratit’ liudei*, s. 69) cümlesindeki *sokratit’* fiili *sokratit’ shtaty* “personel sayısını azaltmak” anlamında kullanılır. Kahramanın demeye çalıştığıysa insanlarla daha az meşgul olacaktır.

6 Örneğin kahramanın kitap boyunca süren “fikri”.

Anlatıcı durmadan geleneksel anlamda iyi kabul edilen üslubu bozar. Bunun en tipik örnekleri Dostoyevski'nin diğer yapıtlarında da görülen dolaylı anlatım ve ima,¹ olumsuzlama ve yapıbozumdur.² Metin olumsuz mecazlar bakımından zengindir: Yersiz ifadeler³, paradokslar⁴, sıradanlık⁵ ve geç kavrama⁶ gibi. Konu dışı makale tarzı bölümler, birçok değişik konuda özdeyişler de metin boyunca sıkça karşımıza çıkar – bu, *Delikanlı*'nın Dostoyevski'nin diğer yapıtlarıyla ve başka birçok on dokuzuncu yüzyıl romanıyla paylaştığı ortak bir özelliktir.⁷

Yazı tarzı değişkendir. Kahramanın annesinin Tuşar yatılı okuluna yaptığı ziyaretin (s. 270-73) çocukluk arkadaşı

- 1 Dolaylı anlatım örneği: “Yüzünde öyle bir şey vardı ki bende böyle bir şey olmasını istemezdim; ahlak bakımından pek sakın, esrarlı, kendisince dahi bilinmeyen bir gurur taşıyordu. Ama o zaman herhalde harfi harfine böyle bir hüküm veremezdim, şimdi o zaman böyle bir hüküm verdiğimi sanıyorum, yani o vaka olduktan sonra.” (s. 44). Diğer örnekler: s. 358, ll. 10-18, s. 421, ll. 15-21, s. 438, ll. 3-11.
- 2 Olumsuzlama örneği: “Bugüne kadar Lambert’le karşılaşmamı, şey... kehanet gibi bir şey olarak görmüştüm... En azından o karşılaşmanın koşulları ve sonuçlarını düşündüğümde. Ancak aslında her şey en azından bir bakış açısından olabildiğince doğal olarak gerçekleşmişti” (s. 275). Diğer örnekler: s. 15, ll. 12-14, s. 63, ll. 24-26, s. 179, ll. 7-10.
- 3 Olya’nın intihar notu ve Sokolski ile Versilov arasındaki konuşma buna örnek olarak verilebilir. (s. 155-56).
- 4 Örneğin: “O zaman Liza’ya olan hislerim ve onunla ilişkim düşünüldüğünde, görünürde yalnızca karşılıklı gergin, kıskanç bir yalan vardı, oysa ikimiz birbirimizi hiçbir zaman o andaki kadar çok sevmemiştik” (s. 293).
- 5 Örneğin kahraman “fikrini” açıklarken giysileri ve ayakkabılarına nasıl baktığına dair ayrıntılı bir anlatıma girer, topuğun ve burnun yıpranmaması için yere ayağın tamamını kullanarak basmak gerektiği gibi detaylar verir (s. 69). Bu arada da “Palto”daki Akayiy Akakiyeviç’in bu konudaki yanlışlarını düzeltmiş olur.
- 6 Örneğin: “Onu sevip sevmediğini bilmiyorum, ama hayatı boyunca onu hep peşinden sürükledi – doğruya doğru” (s. 12). Diğer örnekler: s. 15, ll. 15-16, s. 42, ll. 30-34, s. 44, ll. 18-20, s. 72, ll. 24-26, s. 159, l. 4, s. 204, ll. 32-33.
- 7 Gülme üzerine bir deneme (s. 285, l. 7-286, l. 8), Rusların ulusal karakterinin açıklığı üstüne bir deneme (s. 307, ll. 19-27), fotoğrafçılık üzerine bir deneme (s. 370, ll. 15-30), Versilov’un Rus Avrupalılığı üstüne söylevi (s. 377, ll. 8-44), Fransızların burjuva zihniyeti üzerine bir yorum (s. 418, ll. 21-25), Makar İvanoviç’in ateizm üstüne konuşması (s. 302, ll. 38-46).

Lambert tarafından uyandırıldığı bir rüya formatında anlatıldığı bölüm gibi incelikli ve güzel yazılmış pasajlar vardır.¹ Ancak metnin bütününde üslup zariflikle hantallık², laf kalabalığıyla kısa ve öz anlatım³, ciddiyetle şen şakraklık⁴, şiirle düzyazı⁵, bilgelikle naiflik⁶ arasında gidip gelir. Bu bilimsel nesnelliği etkileyebilir ya da yürekten hissedilen, duygusal bir metin gibi görünmesine neden olabilir.⁷ İddiacı ve kati ya da muğlak ve mahcup bir ton kullanabiliyor.⁸ Hiçbir şekilde

- 1 Bu bölüm Gonçarov'un romanındaki Oblomov'un rüyasını anımsatır. O kısım eleştirmenlerce hemen ustalıklı yazının bir örneği olarak parmakla gösterilmişti. Bkz. PSS 17:354.
- 2 Kahraman Dergaçev grubuyla tanışmasını son derece zarifçe anlatır (s. 48-49). "Fikrini" açıklarken (s. 66-71) ve fikir aklına geldiğinde (s. 45-48) ise son derece hantaldır.
- 3 Çoğu kez laf kalabalığı yapar. Ancak arada bir şaşırtıcı şekilde özlü konuşur – örneğin "Fikrim köşededir" (*Moia ideia-ugol*, s. 48), insanlardan uzaklaşıp köşeme çekilmek istiyorum demek istemektedir.
- 4 Ciddi anlatım: "Yasal kocası gezgin Makar İvanoviç'e hayatı boyunca korku ve hayranlıkla karışık büyük bir saygı duymuş, İvanoviç de büyük bir yüce gönüllük göstererek onu sonsuza dek bağışlamıştı" (s. 292). Şen şakrak anlatım: Öz babası Versilov'u tanıtırken: "Kısaca özgeçmişinden söz edeceğim" (s. 64), *formuliarnyi spisok* orijinal dilde daha da "resmi" gelir kulağa. Bir de şu var: "Fikrimin özü budur, tekrar ediyorum, geri kalan her şey ıvır zıvırdan ibaret." Tam burada bölüm biter ve yeni bölüm şu sözlerle açılır: "Ama gene de ıvır zıvırdan da söz etmeden geçmeyelim" (s. 68).
- 5 Şiirsel bir pasaj için, bkz. s. 113, ll. 7-21. Dostoyevski burada, en sevdiği mecazlardan biri olan, St. Petersburg'un, üzerindeki sis kalkar kalmaz yok olacak bir serap olduğu fikri üzerinden ilerler. Ancak metnin çoğunluğuna zarafetten uzak, makalemsi ve *kompetentnyi* (s. 309), *essentsiia* (s. 338), *expansivnost* (s. 308), *radikal'no* (s. 281), *gigienicheski* (s. 307) ve *forulirovat* (s. 281) gibi sayısız gereksiz yabancı sözcükle dolu bir dil hâkimdir.
- 6 Kahramanın annesinin düşüşüne dair analizi ve babasının karakterine karşı yavaş yavaş geliştirdiği anlayışlı yaklaşım yaşından beklenmeyecek bir olgunluktadır. Ancak "fikrini" açıklarken oldukça naiftir.
- 7 Örneğin: "Bu odalarda bir kişiye on iki saat için gerekli olan iki buçuk metre küp hava ya vardı, ya yoktu" (s. 126). Duygu yüklü anlatıma örnek, kahramanın kız kardeşi Liza'nın başına gelen üzücü şeyleri anlatışı verilebilir (s. 450-51).
- 8 Bu durum özellikle kahramanın insanlarla ilgili yargıları için geçerli. Baron Björing ve arkadaşı Baron R. hakkında atıp tutmaktan hiç çekinmiyor. Ancak ana karakterlerle ilgili görüşlerini aktarırken daha örtük ve imalı bir tarza geçiyor.

nötr bir yapısı yok. Her söz öbeğinin gönderme, mecaz, üslupsal özellikler, muğlaklık, aykırılık vesaire üzerinden gösteren-gösterilen ilişkisini basit ve somut hale getireceğine, iyice karmaşıklaştıran ve simgeselleştiren bir çağrışımı var. İfade biçimi belirtiselliğin niteliğinden bağımsız bir belirginlik taşıyor. Romanın giriş cümleleri buna örnek olarak verilebilir:

Kendimi tutamayarak hayat yolunda attığım ilk adımları yazmaya oturdum, ama bunu yapmasam da olurdu. Pek iyi bildiğim bir şey vardı: Yüz yaşıma kadar yaşasam da, bir daha yaşam öykümü yazmaya asla kalkışmazdım. İnsanın utanmadan kendi hakkında bir şeyler yazması için kendine rezilce ve aşırı derecede âşık olması gerekir. Bu konuda bulabildiğim tek bahane herkes gibi okuyucunun takdirini kazanmak gayesiyle yazmıyor olmaktır. (s. 5)

Her cümleye olumsuz bir ifadeyle başlamak (*ne uterpev*, sözlük anlamıyla “kendimi tutamayarak”) yazarın farklı tarzını hemen ortaya koyar. Cümlelerin devamındaki “Bunu yapmasam da olurdu” ifadesi ilk kısmın mesajıyla çelişir ve bir mahcubiyet hissi verir. İkinci cümle ilk mesajı toparlar, ancak abartılı tonuyla biraz sallantıda kalır (“yüz yaşına kadar yaşasam da”). “Kendine âşık olmak” zaten belirtili bir deyiştir, ama belirtisellik normalde “âşık olmakla” yan yana kullanılmayacak “rezilce” sözcüğüyle ve onun hemen ardından gelen “aşırı derecede” ifadesiyle iyice yoğunlaşır. Son cümle ise olumsuzluğundaki abartıyla dikkat çeker.

Benzer gözlemler romanın her sayfası için yapılabilir. Yazar üsluba ilişkin tutarsızlıkları ve belirsizlikleri yok etmeye çalışacağına ısrarla metne dahil etme eğilimi içindedir. Dostoyevski’nin ısrarla niteleyici bir alt metin üretmeye çalışmasındaki ya da göstergebilimsel açıdan bakarsak

okura gösterenle gösterilen arasında bir “yorumlayan” olduğunu hissettirmesindeki amaç nedir? Yeteneksiz bir yazar mı işaret etmek istemektedir, yoksa bu durum kahramanın bakış açısından ziyade romanın içeriğiyle ve dolayısıyla Dostoyevski’nin kendisiyle mi ilişkilidir? Dostoyevski’nin büyük romanlarına şöyle bir göz attığınızda bütün bu özelliklerin daha küçük boyutlarda olsa da onlarda da var olduğunu görürsünüz. Dostoyevski dokunaklılıktan süslü anlatıma, jargona, argoya ve kekemeliğe kadar akla gelebilecek her türlü aracı kullanarak metinlerini belirtisel hale getirerek onlara canlılık katma çabasındadır. En önemli düşüncelerinden bazılarını *Budala*’daki Lebedev gibi soytarlara, *Ecinniler*’deki Mariya Lebyadkina gibi delilere, Pascal’ın ünlü iddiasını tersine çevirmesine izin verdiği ihtiyar Karamazov gibi alçaklara söyler. *Ecinniler*’de nefes kesici derecede cesur ve yepyeni bir felsefi yaklaşımı Kirillov’un bozuk dilli, kırık dökük kekelemesine teslim eder. Marmeladov’un sarhoş sayıklamalarından daha unutulmaz bir inanç söylevi olabilir mi? Bu tür örnekler kolaylıkla çoğaltılabilir. Bazı vurgulamalarda belli bir stratejiye başvurulmuş olsa da hepsi okurun dikkatini cezbederek öyküyü merakla okumasını sağlar.

Romanın psikolojisindeki baskın örgü, zıt karakter özellikleri arasındaki çözölemeyen gerilimdir. Kahramanın annesinin gayrimeşru ilişkisine dair söyledikleri buna örnek olarak verilebilir. Bu bölüm ayrıca daha bir dakika önce öne sürdüğü iddiaların yumuşatılmış ve olumsuzlanmış halidir. Bu konuda onunla hiç konuşmadığını kabul eder ve şöyle devam eder:

Soru şu: Altı aylık evli olan, nikah denen şeyin meşruiyetine dair görüşlerin altında zayıf bir sinek gibi ezilen, Makar İvanoviç’ini bir Tanrı gibi gören kadın, iki hafta gibi kısa bir süre içinde nasıl böyle bir günah işlemiştir? Annem şehvet

düşkünü bir kadın mıydı? Aksine, baştan söyleyeyim ki ondan daha temiz ruhlu, hayatı boyunca da öyle kalan bir başka insan daha düşünemiyorum. Bunu kendini bilmez bir halde yaptığını söyleyerek açıklamak mümkündür belki, yani şimdilerde avukatların katilleri, hırsızları savunurken iddia ettikleri anlamda değil, hayır, o bunu saflığından yararlanarak benliğini korkunç ve uğursuz şekilde ele geçiren güçlü bir şeyin tesiri altında yapmış olabilir. Kim bilir, belki de takım elbisesinin biçimini, Paris modasına uygun kesilmiş saçlarını, Fransız aksanını, Fransızcasını (ki tek kelimesini bile anlamıyordu), piyano çalarken söylediği aşk şarkılarını ölesiye sevmiştii; o ana dek hiç görmediği, duymadığı bir şeyi sevmiştii (çok da yakışıklı bir adammış). Belki de tükenene kadar bütün edası ve romantizmiyle her şeyini sevmiştii. (s. 12)

Bu pasajdaki birçok ayrıntı üslup olarak çok belirgindir, çoğunlukla çarpık çurpuk bir tarzda yazılmıştır. “Nikâh denen şeyin meşruiyeti” (*zakonnost’ braka*) kulağa yanlış gelir; insan “Nikâhın kutsallığı” gibi bir şey bekler daha ziyade. “Zayıf bir sinek gibi ezilmek” (*pridavlen-naia, kak bessil’naia mukha*) de bu bağlamda uygun bir benzetme olmaktan uzaktır. Birini “tükenene kadar” sevmek (*do iznemozheniia*) büyük bir aşkı betimlemek için tuhaf bir sözcük seçimidir. Bununla beraber burada sunulan psikolojik analiz de çelişkilerle doludur. Annesinin işlediği günah fazla abartılmıştır, kadının ruhunun saflığı da öyle. “Korkunç ve uğursuz” tutkusu, adamın “takım elbisesinin biçimini, Paris modasına uygun kesilmiş saçlarına” bağlanır, dokunaklılıktan tak diye bayağılığa geçiş yapılır. Ancak yine de anlatıcı analizini, gerçeği bulduğuna inanarak bitirir ve okur da onunla mutabık olur. Roman boyunca Versilov’la Sofya arasındaki ilişki alinyazısıyla banallliğin bir karışımı olarak sunulur.

Benzer durumlar, Katerina Nikolayevna Ahmakova dahil (özellikle bkz. s. 340, ll. 17-33), başka karakterlerin psikolojilerinde de gözlemlenebilir. Aşağıdaki pasajda anlatıcının çelişkilerden haberdar olduğu hissettirilir:

Tanrı'ya tapma arzusu en yüksek düzeydeydi orada, elbette öyleydi de, bu arzu Tanrı bilir başka hangi arzularla ne şekilde bağlantılıydı – bunu bilmiyordum. Bu durum hep çözemediğim bir gizem olarak kaldı benim için ve belki bin kere insanların (özellikle Rusların) ruhlarında en yüksek ideallerle en büyük alçaklıkları son derece içtenlikle yan yana barındırabilme yeteneklerine şaşakalmışımdır. (s. 307)

Bu özellik en açık haliyle çelişkili durumlarda ortaya çıkıyor, tıpkı kahramanın kalbindekileri babasına ve Katerina Nikolayevna'ya açtıktan hemen sonra ikisinin de elde etmek için yanıp tutuştukları can alıcı belgeyle ilgili yalan söylemesi gibi. Kahramanın bu çelişkileri çoğunlukla iç konuşmalar ve kendini analiz ettiği kısımlarda ortaya çıkıyor.¹ Versilov'unkiler ise "içindeki öteki" (*dvoynik*) olarak açıklanıyor:

Beni hiçbir şey deviremez, hiçbir şey yıkamaz, hiçbir şey şaşırtamaz. Ayı gibi güçlüyüm. İki birbirine zıt duyguyu aynı anda hissedebilirim-istemedem tabii. Ama bunun onursuzca bir şey olduğunu biliyorum, özellikle aşırı mantıklı olduğu için. Neredeyse elli yaşındayım ve hâlâ bilmiyorum bu kadar yaşamış olmamın iyi mi, yoksa kötü mü olduğunu. Elbette yaşamayı seviyorum, hayatımın her yerinden anlayabilirsiniz bunu, ama benim gibi bir adamın yaşamayı sevmesi çok alçakça geliyor. (s. 171)

1 Örneğin: "Bu beni hem sevindirdi, hem de rahatsız etti. Bu çelişkiyi açıklamayacağım" (s. 281). Diğer örnekler: s. 23, ll. 17-20, s. 163, ll. 34-40, s. 222-24, s. 307, ll. 33-42, s. 358, ll. 12-18, s. 421, ll. 15-20, s. 429, ll. 1-2.

Başka bir yerde kahraman Versilov'un alçak Lambert'le işbirliği yapmasını "içindeki öteki" ile açıklıyor (s. 442, l. 33). Versilov'un bir öfke nöbeti esnasında Makar'ın kutsal ikonunu ikiye bölmesi de aynı nedene bağlanıyor (s. 410, ll. 18-32).

Romandaki bütün olaylar dönüp dolaşıp yoğun bir arzu ile kederli yenilmişlik arasındaki açık çelişkiye geliyor. Sürengen çaba ve öz-disiplinle bir Rothschild olmaya kararlı olan kahraman kısa süre sonra sefahat dolu bir hayata sürükleniyor. Yüce fikirleriyle çevresindeki herkesin esin kaynağı olan Versilov anlamsız ve asalak bir hayata saplanıp kalıyor. Genç Prens Sokolski soylu kanıyla gurur duyuyor ve bir gün memleketine onurlu bir köylü olarak dönmeyi hayal ediyor. Ancak tahvil dolandırıcılığından hapse giriyor. Kahramanın kız kardeşi Liza, Sokolski'yi terk etmeyi reddederek ısrarla ondan bir çocuk yapmak istiyor, ama çocuğu düşürüyor. Bir dizi yan karakter de benzer şeyler yaşıyor. Bir yerde kahraman yaşadıklarını şu sözlerle özetliyor: "Ama bunların hepsi aşk, cömertlik, onur adına yapılmış, çirkin, yersiz, onursuz şeylerdi." (s. 164)

Romandaki bir başka çözümlemememiş çelişki de ahlaki ve estetik ilkeler arasındadır. Versilov'un hayatı bu çelişkinin çarpıcı bir örneğidir. En sonunda dindar bir hayat yaşamaya başlama arzusundan dini bir törendeki ufak bir ayrıntının estetik duygularına zarar verdiği gerekçesiyle vazgeçer (s. 447, ll. 8-12). En olumlu karakterler bile bu çelişkiden etkilenirler. Melek gibi bir insan olan Makar İvanoviç'in de estetik zaafı vardır: Aristokrat adıyla gurur duyar, anlattığı kıssadan hisselerde en sevdiği özellik *umilenie*, yani dinleyenleri göz yaşlarına gark etmesidir. Dolayısıyla anlattığı hikâyenin güzelliği ondan alınacak dersten daha önemlidir.

Dostoyevski'nin bütün bu çelişkileri özellikle mi çözümsüz bıraktığını bilmiyoruz, ancak anlatıya bir gerilim ve

heyecan kattıkları açık. Her iki durumda da bu iç çelişkiler zaten onun büyük romanlarının birçoğunun ana karakterinde olan bir özelliktir.

Delikanlı'daki fikirler romanın psikolojisiyle aynı doğrultuda gelişir. Tutkulu şekilde sunulur, ama asla gerçeğe dönüşmezler. Bu, kahramanın bir Rothschild'e dönüşme, yani insanlardan uzaklaşıp (*uedinenie*) güçlenerek (*mogushchestvo*) özgürleşme tasarısı için de geçerlidir. Bu tasarısı asla gerçekleşmez, hatta gerçekleşmesi için gerekli ilk adımı bile atmaz.

Dergačov ve grubunun sosyalist hümanist idealine asla itibar edilmez. İçlerindeki en iyileri Vasin son derece mantıklı ve iyi niyetli bir adamdır, tutuklandığında polislere yaptığı "kati açıklamalar ve verdiği ilginç bilgiler" (s. 451) sonucunda salınır. "Ünlü" elyazmasının Fransızcadan çeviri bir metinden başka bir şey olmadığı anlaşılır. Dostoyevski, anlatıcısının Dergačov grubunu nefretle yerden yere vurmasına izin verir. Grubun bir başka üyesi Kraft "matematiksel" olarak Rus milletin doğuştan ikinci sınıf olduğuna ikna olduğunu söyler ve umutsuzluğa kapılarak intihar eder. Dostoyevski ona bir Alman ismi vermiştir, oysa o ısrarla Rus olduğunu söyler.

Versilov'un hümanist felsefesini ise hayat yalanlar. Tanrı inancından yoksun bir insanlığın o boşluğu doldurmak için komşularını sevip sayacağı düşüncesi boş bir hayalden başka bir şey değildir. Hümanist felsefenin diğer akılcı prensipleri gibi bu da termodinamiğin ikinci yasasına tabidir:¹

Ben komşumu ya da asla görmeyeceğim, beni hatırlamayacak ve hiçbir iz veya hatıra bırakmadan çürüyüp gidecek (zamanın hiçbir önemi yok burada) gelecekteki insanlığı

1 Dostoyevski'nin termodinamiğin ikinci yasasına dair düşünceleri için, bkz. PSS 17:367.

niçin seveyim? Dünya zamanı geldiğinde havasız bir uzayda dolanıp duran sonsuz sayıdaki donmuş kaya parçalarından birine, yani hayal edemeyeceğimiz kadar anlamsız bir şey dönüşecekken hem de? (s. 49)

Burada termodinamiğin ikinci yasası Doğa'nın insana karşı değişmez kayıtsızlığının metaforu olarak kullanılmıştır.

İnsan hayatının kaçınılmaz şekilde çelişkili doğası büyük ölçekte ve doğrudan açıklanırken Mutlaklık metne ancak kıyısından köşesinden ve dolaylı olarak girer. Erdemli Makar İvanoviç'in mahrem hayatına dair hiçbir ayrıntı paylaşılmaz, nasıl böyle hayran olunası bir adam haline geldiği de anlatılmaz. Makar İvanoviç'in tövbe etmiş günahkâr Maksim İvanoviç Skotoboinikov'la ilgili hikâyesi ağırlıklı olarak günahkâr hayatı üzerinde yoğunlaşır, değişip Makar İvanoviç gibi dindar bir gezgin olmaya karar verşi yalnızca "mucize" diye açıklanır (*chudo*, s. 313, l. 45). Bir halk kadını olan kahramamanın annesi de mübarek bir karakterdir, ancak aynı kocası Makar İvanoviç gibi son derece yüzeysel bir portresi çizilir. Bu meleksi karakterlerin konuşma tarzları da mahrem hayatlarına dair hiçbir ipucu barındırmaz.

Dostoyevski'nin biçim ve ifade arayışı arasında, Mutlak olanla gerçek hayatın somutluğu arasında, psikolojik hakikatle kışkırtma arasında kalışından doğan ve bütün yapıtlarına nüfuz eden çelişki en açık haliyle *Delikanlı*'da görülür.¹ Dokunaklı ifade biçimi ve gerçek hayatın somutluğu diğer büyük yapıtlarındakinden daha bariz şekilde ideal olana baskın gelmiştir. *Delikanlı*'nın tutarsız, çok katmanlı ve yoğun şekilde belirgin üslubu kaotik, çelişkili ve belirsiz

1 Burada ilk kez Robert Louis Jackson'un ufuk açıcı Dostoyevski incelemesinde geliştirdiği kavramı temel alıyorum: *Dostoevsky's Quest for Form: A Study of His Philosophy of Art*, New Haven: Yale University Press, 1966.

bir dünyanın, toplumun ve insan zihninin aynasıdır. Okuru metni eleştirel bir gözle okumaya, taraf tutmaya, tasvip etmeye ya da etmemeye, sempati ya da antipati duymaya zorlar. Muğlaklığa ve yazarın niyetinin yanlış yorumlanması da dahil geniş ölçekli bir yorum alanına açıktır. Metnin sürekli yapıbozumuna uğratılması okuru öfkeliendirip estetik anlayışını altüst edebilir.

Romanın olumlu mesajı genelde olumsuzun olumsuzlanması yoluyla verilir: Anlatıcı ve karakterler bir parçası oldukları kaotik, düzensiz hayattan kaçmaya çalışırlar. Ancak ilahi olan yalnızca arka planda kalır ve bir mucize dışında pek ortaya çıkma olasılığı yok gibi görünür. Kahraman, Makar İvanoviç'in izinde yürüyemeyeceğini açıklar (s. 291, ll. 23-25). Bunların çoğu Dostoyevski'nin büyük romanlarına da uyarlanabilir. Raskolnikov'un değişimi inandırıcı değildir. *Budala*'nın sonu pek ilham verici değildir. *Ecinniler*'in sonu iyimserliğe yer bırakmaz. *Karamazov Kardeşler*'in geleceği varsayımdan ibarettir.

Delikanlı üslubu ve psikolojik yanının yüksek düzeydeki belirtiselliği nedeniyle tam bir Dostoyevski yapıtıdır. Belirtiselliğe, çoğunlukla iç konuşmalar, farklı alt metinler, alıntılar ve edebi göndermelerden oluşan –Bahtin'in “öteki ses” (*chuzhoi golos*) dediği– birçok araç yardımıyla erişilir. Dostoyevski'nin diğer romanlarında da görülen durum bunda daha açıkça gözlemlenebilir: Atmosfer ve karakterler anlatımsal erekliliğin belirli özellikleri ya da gözlemlerinin tutarlı şekilde geliştirilmesiyle değil, olgusal, psikolojik ve üslupsal ayrıntıların serbestçe ve genelde keyfekeder toplanmasıyla yaratılmıştır. Bu yüzden metnin atmosferi sürekli genişleme eğilimindedir ve karakterler fazlasıyla karmaşıktır. Metni yorumlamak için okurun etkin zihinsel ve duygusal çabasına gereksinim duyulur.

***Karamazov Kardeşler'* de Alt metin, Metinlerarasılık ve Muğlaklık**

Dostoyevski'nin ilk romanı *İnsancıklar'*ın kahramanı soğuk ve yağmurlu bir eylül günü St. Petersburg sokaklarında yürürken, annesinin yardımsever vatandaşlara yönelik bir notla beraber sokağa saldıdığı, yaklaşık on yaşında, yarı çıplak, tir tir titreyip öksüren bir dilenci çocukla karşılaşır. Küçük dilenci pek başarılı değildir, çoğu kişi onu sertçe ve kaba sözcüklerle başından def eder. Devuşkin bu anısını şu gözlemle noktalar: "Baksanıza, daha şimdiden öksürüyor; çok geçmeden hastalık kaygan bir sürüngen gibi göğsüne süzülecek ve daha ne olduğunu anlamadan onu alıp pis kokulu bir deliğe sürükleyecek, yardımsız, bakımsız kalacak – işte bütün hayatı bundan ibaret olacak! Bazen bütün hayat bundan ibarettir."¹

Burada Dostoyevski'nin ilk kahramanının Tanrı'ya açıkça isyan ettiğini görürüz. Son isyankâr kahramanı İvan Karamazov da düşüncelerini savunurken Tanrı'nın yönettiği bir dünyayla asıl derdinin, masum çocukların anlamsızca acı çekmesi olduğunu söyler. *İnsancıklar'*da Dostoyevski'nin kendi duruşu en hafif tabiriyle muğlaktır ve romanın sonunda Devuşkin'i bir kez daha derin bir umutsuzluk içinde, anlayamadığı

1 Bu bölümün ilk sayfaları, "Turgenev and the Devil in *The Brothers Karamazov*" başlıklı makalemlle örtüşmektedir, *Canadian-American Slavic Studies*, 6, 1972, s. 265-71.

bir dünyayla baş etmeye çalışırken görürüz.¹ *Karamazov Kardeşler*'de Dostoyevski'nin Tanrı'nın mı yoksa Şeytan'ın mı tarafında olduğuna dair herhangi bir kuşkumuz yoktur. İvan Karamazov'un olumsuz "yaratılış gereği" argümanı müthiş sayıda karşı savla karşılanır. Alyoşa'nın anlamlı ve ilham verici ölümü yürekli bir karşı saldırıdır. Romanın genel atmosferi ve "Celile'deki Kana" gibi "öğretici" bölümleri de dolaylı olarak İvan Karamazov'un karşısında yer alır. Anlamsızca çekilen acılar inkâr edilmez, ancak başka şeylerle dengelenir.

Bunlar arasında belki de en güçlü olanları isyankârın hem ahlaki hem de entelektüel anlamda gözden düşürüldüğü *argumenta ad hominem*'dir (tartışmada karşı tarafın söz ve hareketlerini kendi görüşünü savunmada delil olarak kullanma). "Büyük Engizisyoncu Efsanesi" bölümünde, daha önce Tanrı'nın dünyasına giden "biletini iptal etmiş" olan İvan başka bir seçenek önerisinde bulunur: Tanrı'nın var olmadığını keşfetmiş bir grup bilge ve soylu adam bu gerçeği cahil halk kitlelerinden gizleyerek, onların dünyevi ihtiyaçlarını gidererek, bu dünyada güç ve otorite, öteki dünyada da sonsuz bir Cennet vaat ederek mutluluklarını güvence altına almalıydı. "Efsane"deki haliyle İsa maalesef çoğu insanın ruhsal dirayetini gözünde fazla büyütmüş soylu bir idealistti. Onlara çoğu kişinin istemediği ya da çirkince istismar ettiği özgürlük aracılığıyla mutlak saadete ulaşma sözü vermişti.

İvan'ın yarattığı Büyük Engizisyoncu, zihninin derinliklerindeki düşüncelerin bir yansıması, dolayısıyla da bir açıdan onun "ötekisi" idi. Ancak Büyük Engizisyoncu benliğinin yalnızca bir bölümünden, süperegosundan çıkmıştır. Büyük Engizisyoncu bölümünden sonra İvan dört bir yandan gelen acımasız ve yıkıcı saldırılara maruz kalır ve

1 Bkz. İkinci Bölüm.

en sonunda hem kendisi hem de felsefesi darmadağın olur. Bu yıkıcı eylemlerin çoğu iki farklı “öteki” olan Smerdyakov ve Kolya Krasotkin tarafından gerçekleştirilir. Ancak son darbeyi “Şeytan: İvan Fedoroviç’in Kâbusu” bölümündeki İvan’ın son “ötekisi” Şeytan vurur. Burada Büyük Engizisyoncu’nun bir paravan, yaratıcısının da bir sahtekâr olduğu gösterilir. Bence bu bölüm Rozanov’un öne sürdüğü gibi “Efsane”nin farklı uyarlamalarından ibaret değildir, tam tersine onun açıkça çürütülmesidir.¹ Şeytan da İvan’ın zihninin ürünlerinden biridir², ama kökleri daha derindedir, benliğinin soyut ve kurgusal Büyük Engizisyoncu’ndan daha gerçek bir parçasıdır. Bize Rus ateistinin gerçek halini gösteren Şeytan’dır.

Peki nasıl biridir Şeytan? Dış görünüş olarak orta yaşlı, kır saçlı ve keçi sakallı bir beyefendidir. Giysileri biraz eski moda ve yıpranmış, ama hoş ve zariftir. Durumu eskisi kadar iyi değildir, hatta zengin akrabalarının yanında kalan kibar bir dalkavuk olduğu söylenebilir. Son derece nazik olan tutum ve davranışları buram buram canayakınlık, sağduyu kokar, en kötü durumlarda bile mizah anlayışını korur. “İnsana” ve şeylerin aşırı insani yönlerine anlayışlı bir beğeniy-le yaklaşır, sanata duygusal bir bağ ve hassasiyet duyar.³ İnsani zaafı vardı: Fena halde hastalık hastasıdır, bazı batıl inançları vardır, biraz dedikoducudur, kötü espriler yapar, çok bayağı fıkralar anlatır. Ama genel olarak bakıldığında çok da kötü biri değildir.

1 V. V. Rozanov, *Legenda o velikom inkvizitore F. M. Dostoevskogo*, 3. ed., St. Petersburg, 1906, s. 135.

2 “Sen bir sanrısın”, der İvan, “Benim bir parçamsın, ama yalnızca bir parçam (...) en aptalca, en iğrenç duygu ve düşüncelerimin vücut bulmuş halisin” (PSS 15:72).

3 “Hepinizin çok iyi bildiği gibi çok hassas (Rusça *chuvstivitel* hem “hassas” hem de “duygusal” anlamında kullanılır) ve sanata yakınlık duyan biriyim ben,” dedi Şeytan (PSS 15:82).

Hayat felsefesi tam da onun gibi birinden bekleneceği gibidir. Tanrı'ya inanmaz, ancak bu dine karşı olduğu anlamına gelmez. Tam tersine inançlı bir insan olabilmek için yanıp tutuşmaktadır – hatta “sırf yüz on kiloluk, düzenli olarak Kilise'ye giden ve mum yakan bir tüccar karısının bedeninde yaşayabilmek için bu harika hayattan, bütün bu mevki ve şan şöhretten gözümü kırpmadan vazgeçebilirim,” der.¹ Defalarca meleklerin şükran duasına katılmak üzereyken yakalamıştır kendini. Ancak doğuştan gelen kuşkuculuğu ve görev duygusu –kendisi olmasa, onsuz bütün hayatın durma noktasına geleceği o çok önemli olumsuz ilkeyi kim temsil edecektir?–onu durdurmuştur.² Ama yine de bir gün o koroya katılma olasılığını da tamamen eleyememektedir! “Sır” açıklanır açıklanmaz yapmaya hazırdır da.³ Ancak o zamana kadar Descartesçi kuşkuyu dile getirecek, Fichteci idealizme kayacak,⁴ varoluşunun saçmalığından yakınıp duracaktır: “Peki ya ben? Acı çekiyor, ama yaşamıyorum. Çözümsüz bir denklemdeki X'im. Tüm sonlarını ve başlangıçlarını yitirmiş bir hayaletim, hatta sonunda kendime ne isim vereceğimi bile unuttum.”⁵

Kuşkusuz karşımızda sonsuz, kör, hissiz ve değişmez Doğa'nın tek gerçeklik olduğu saçma bir dünyadan olabildiğince faydalanmaya çalışan bir modern dönem

1 Bu imge kitapta iki kez karşımıza çıkar: 15:74, 77.

2 Şeytan bu fikri defalarca dile getirdikten sonra bir de uzun bir tıratla yineler (15:82).

3 “Sır” Keşiş Zosima'nın aşağıda alıntılanan konuşmasında açıklanmaktadır (14:290).

4 “Acaba bütün bu dünyalar, Tanrı, hatta Şeytan gerçekten var mıdır, yoksa hepsi ben'in değişik halkalarından mı ibarettir?” (15:77).

5 Zaman zaman Şeytan “komedi” olarak gördüğü varoluşu kederle gözlemler. Bu, Turgenyev'in “Yeter”de alıntılanan “Yaşam gölgeden başka bir şey değil” görüşüne çok yakındır. İvan Karamazov (14:222) ve Turgenyev Shakespeare'den bu görüşe paralel olan Lear'ın “Herkes günah işler” ifadesini alıntılar.

bilinemezci (agnostik) var.¹ Şeytan elbette ki Tanrı'nın ve meleklerinin dünyasından söz edildiğini duymuştur (buna göre insanların dünyası her iki tarafın da istila girişimlerinde bulunduğu tarafsız bölgedir), ancak efsane olarak değerlendirilmesi gereken bir şeydir bu:² "Hayır, sır sır olarak kaldığı sürece benim için hep iki gerçeklik olacak: Biri, hakkında hiçbir şey bilmediğim onları dünyasına ait, öteki benim kendi gerçekliğim. Şunu da söylemekte fayda var, hal böyleyken hangi gerçekliğin daha iyi olduğunu kim bilebilir ki?" (PSS 15:82).

Ve burada, görüşmenin sonlarına doğru Şeytan, Büyük Engizisyoncu'nun Tanrısız yeni bir altın çağ hayalini yineler. Ancak Büyük Engizisyoncu'dan farklı olarak küçük bir aksilik yaşanabileceğini ima eder: Altın çağın gelmesi gecikebilir. O yüzden de sabırsız kişiler daha fazla bekleyemeyerek Tanrısız dünyanın "Her şey mübah" ilkesini hayata geçirmeye başlayabilirler (15:79).

Bunu kayda geçirdikten sonra insan Şeytan'ın Dostoyevski'ye neredeyse bütün yetişkinlik hayatı boyunca öyle ya da böyle eşlik etmiş bir adama, yani İvan Turgenyev'e benzediği hissine kapılmaktan alamıyor kendini. Başka hiç kimsenin Dostoyevski'nin zihnini Turgenyev kadar meşgul etmediği rahatlıkla söylenebilir.³

1 Dostoyevski'nin bu konudaki en açık ve güçlü ifadesi *Budala*'daki İppolit'in itirafındadır (bkz. Beşinci Bölüm).

2 "Karşı dünyalar" şu pasajda çok açık bir dille ifade edilmiştir: "Acayip bir efsanedir bu, ortaçağa kadar uzanır –sizin ortaçağınıza değil, bizimkine– bizden bile pek inanan yoktur ona, yüz on kiloluk tüccar karıları dışında, sizin tüccar karılarınız değil, bizimkiler" (15:78).

3 Bu duruma birçok akademisyen de dikkat çekmiştir. Bkz. Yuri Nikolski, *Turgenev i Dostoevskii: Istoriia odnoi vrazhdy*, Sofya, 1921; A. S. Dolinin, "Turgenev v 'Besakh,'" *Dostoevskii: Sbornik*, cilt 2, Petersburg: Mysl', 1925; I. S. Zil'bershtein, ed., *F.M. Dostoevskii i I.S. Turgenev: Perepiska*, Leningrad: Academia, 1928.

Turgenyev'in yüzeysel cana yakınlığı ve kibarlığı, nezakatle iyi huyluluğun önemini vurgulaması¹, sık sık hüznü bir tonda itibarının zedelendiğinden yakınması², hastalık hastası oluşu ve geçmişteki romatizma rahatsızlığı,³ duygusallığı ve estetik düşkünlüğü,⁴ kozmopolitliği ve Almanya'ya düşkünlüğü,⁵ doğaüstü şeylere eğilimi⁶, arada bir uçarlaşıp havai işlerle vakit öldürmesi⁷ – bunların hepsi İvan'ın "öteki"sinde de mevcuttur. Aralarındaki tek tük farkın Şeytan'ın dış görünüşündeki bir ayrıntı (koyu renk saçlıdır, saçları zamanından önce kırlaşmış Turgenyev ise kumraldı) ve oldukça varlıklı olan Turgenyev'in aksine Şeytan'ın yoksul bir *prizhival'shchik*, soylu bir beleşçi olarak tasvir edilmesinden ibaret olduğunu düşünüyorum. Ayrıca mecazi anlamda Dostoyevski'nin gözünde Turgenyev Rus edebiyatının yaşı kemale ermekte olan beleşçisiydi. Kabalaşacak olursak

- 1 Umrunda değilmiş gibi davranırsa da Şeytan İvan'dan daha kibar olmasını rica eder (15:73).
- 2 Örneğin: "Toplumsal konumum nedeniyle minnettarlık gibi en güzel hislerimi bile ifade etmem yasak." (15:82).
- 3 Şeytan hastalıklarını ayrıntılarıyla anlatır (15:76).
- 4 Bkz. s. 174, 3. dipnot.
- 5 Romatizmasına çare bulmak için bütün Avrupa'yı dolaşmış, hatta Milan'daki Kont Mattei'ye bile yazmıştır, ancak hiçbir işe yaramamıştır – ta ki ev yapımı Alman merhemi "Hoffs Maz-Extrakt" hastalığını mucizevi şekilde iyileştirene kadar. Hiç kuşkusuz Şeytan Goethe'nin *Faust*'unu iyi bilmektedir. *Faust* Turgenyev'in en sevdiği ve sıkça alıntıladığı bir yapıttır.
- 6 "Benim de sizin gibi hayallerle başım belada, o yüzden ayakları yere basan gerçekçiliğinizi seviyorum... Burada hayal âleminde geziniyorum. Hayal kurmayı çok seviyorum. Ayrıca dünyada batıl inançlara kapılıyorum – gülmeyin lütfen: En sevdiğim şey batıl inançlı olmak" (15:73). Turgenyev'in de şaşırtıcı şekilde doğaüstü güçlerin önemli roller oynadığı birçok hikâyesi vardır. Bkz. Eva kagan-Kans, "Fate and Fantasy: A Study of Turgenev's Fantastic Stories," *Slavic Review*, 28, 1969, s. 543-60. Turgenyev'de doğaüstü hep ulvi bir yerdedir, Dostoyevski'nin "hayali"si ise insan doğasına içkindir – önemli bir farktır bu.
- 7 "Nazik ve neşeli bir yapım var, 'Vodviller yazmışlığım da var'" (15:76). Bu cümlelerin geçtiği yeri bulamadım. Ancak Turgenyev'in Bayan Viardot'un vodvillerinin çoğunun yazarı olduğu herkesçe bilinir.

Turgenyev'in gerçek anlamda Viardot ailesinin üstünden geçindiğini söyleyebiliriz. Ancak bunların hepsi ufak, rastlantısal özelliklerdir. Daha önemlileri de mevcut.

Şeytan'ın "gerçeği" kendisini de üzülerek kabul ettiği gibi can sıkıcı derecede sıradan ve sıkıcıdır. "Gerçek ne yalık ki hemen her zaman bayağıdır," der (15:75). Gelin bunu Turgenyev'in ünlü şiiresel denemesi "Yeter"deki (1865) şu sözlerle karşılaştıralım: "Ah! Korkunç olan ne hayaletler ne de doğauşt ve gizemli glerdir... Asıl korkunç olan korkunç hiçbir şeyin olmaması, hayatın özünün son derece alelade, sıkıcı ve sefalet derecesinde sığ oluşudur."¹

Turgenyev'in gerçekliğini sık sık kabul ettiği her şeye kadir Doğa önünde uysallıkla eğilmesi durumu Şeytan'ın dünya görüşünde de görülür. Özellikle Turgenyev'in "Yeter"de de dile getirdiği önemli görüşlerinden olan sonsuz yeniden doğuş fikri Şeytan'ın, gezegenimizin milyarlarca kez ve sonsuz bir döngü içinde doğuş evrim geçirip öldüğü düşünce-siyle benzeşir.²

Şeytan'ın açıkça dile getirdiği bilinmezciiliğiyle olan benzerlik de oldukça çarpıcıdır. Şeytan gururlu bir tavırla Tanrı'nın her şeyini reddeden bir asi değildir. Tam tersine, inanabilmek ister, ama yapamaz. Hatta inancını tamamen yitirmemiş insanları kıskanır – ve onların peşine düşer. Dostoyevski *Karamazov Kardeşler'i* yazmasından on beş yıl önce *Dönem* dergisinde yayımlanan Turgenyev'in "Hayaletler" yksn şu sözlerle eleştirmiştir: "Bana göre 'Hayaletler' saçma sapan şeylerle dolu –aşırı iğrenç, hastalıklı,

1 I. S. Turgenyev, *Sochineniia v piatnadtsati tomakh*, Moskova: AN SSSR, 1960-68, 9:118.

2 Daha sonraki sayfalarda Şeytan son derece tatlı dille edepsiz bir fıkra anlatıktan sonra: "Evet, yle gerçekten. Doğa, Doğa'nın gerçeği onun olanı geri almıştı!" der. (15:81). "Yeter"deki paragraf için bkz. Turgenyev, *Sochineiia*, 9: 120-21.

güçsüz ve zayıflıktan kaynaklanan *inançsızlık* kokan, yani tam da Turgenyev'e ve inançlarına uygun bir hikâyedir (ancak şiirselliği bunların çoğunu görmezden gelmemize neden olur.)¹

Turgenyev'in inançsızlığını kişisel bir trajedi olarak nitelendirdiğini, ancak yine de bilinmezçiliğinde ısrarcı olduğunu biliyoruz.² Turgenyev'in karamsar bilinmezçiliğinin en ünlü ifadesi Dostoyevski'nin *Ecinniler*'de "Hayaletler" ve diğer birçok hikâyeyle hicvettiği "Yeter" de yer alır.³ "Yeter" de birçok insana göre çok güzel bir hayat yaşamasına rağmen geçiciliği ve anlamsızlığı nedeniyle hayattan umudunu kesmiş bir adam portresi çizilir. İvan Karamazov da aynı durumdan muzdariptir. Keşiş Zosima'nın şu sözlerini bu bağlamda okumak gerekir:

Yeryüzündeki çoğu şey bizden gizlenir, ama onun karşılığında başka, daha yüce bir dünyayla bağlantılı olduğumuz da dair özel ve gizemli bir duygu bahşedilmiştir bize, sahidenden de düşüncelerimizin ve duygularımızın kökeni burada değil, öteki dünyalardadır. Filozoflar o nedenle şeylerin özüne yeryüzünde vakıf olamayacağımızı söylerler. Tanrı öteki dünyaların tohumlarını alıp yeryüzüne dikmiştir, onun bahçesi buradadır. Olabilecek her şey olmuştur, ama burada yetişen her şey ancak ve ancak başka, gizemli bir dünyayla bağlantılı olduğu hissiyle hayatta kalıp yaşamını sürdürebilir. Bu his zayıflar ya da yok olursa, ruhunda yerşeren şeyler ölür. O zaman hayata karşı kayıtsızlaşırsın ve ondan nefret etmeye başlayabilirsin. (14: 290)

1 M. M. Dostoyevski'ye mektup, 26 Mart 1864 (PSS 28/II:73).

2 Bkz. Nikolski, *Turgenev i Dostoevskii*, s. 31-35.

3 Bkz. s. 176, 3. dipnot.

Geriye Dostoyevski'nin, İvan'ın ötekisiyle İvan Serge-yeviç Turgenyev arasındaki benzerliğin gerçekten farkında olup olmadığı sorusu kalıyor. Turgenyev'in "Yeter"inden *Karamazov Kardeşler'*de açıkça söz edilir: "Turgenyev'in dediği gibi "Yeter," diye haykırır bir yerde Bayan Hohlakova (14:348). Aynı Bayan Hohlakova'nın uzun uzadıya İvan Karamazov'la Şeytan'ın görüşlerini anlattığı bölümde bir kez daha Turgenyev'den alıntı yaptığını da belirtmek gerekir: "O zaman sanırım şöyle düşünüyorum: Ya hayatım boyunca inançlı bir insan olarak yaşayıp öldüğümde birdenbire ortada bir yazarın dediği gibi 'mezarımın üstünde biten ottan' başka bir şey olmadığını fark edersem?" (14:52).

Bu pasaj *Babalar ve Oğullar'*ın 21. bölümündedir. Aynı bölümde Bazarov şöyle der: "Tamam, o beyaz bir kulübe- de yaşayacak, ben de nalları dikmiş olacağım, peki sonra?" Bayan Hohlakova'nın alıntısı bu bağlama çok uygundur. Tolstoy'un *Kazaklar'*ındaki Eroska Dayı da başka bir bağlam- da *Babalar ve Oğullar'*daki sözlerle çok yakın şeyler söyler.

Dostoyevski daha önceki kitaplarında da Turgenyev'e yer vermişti: elbette *Ecinniler'*de ve belki bir de Konstan- tin Moçulski'nin öne sürdüğü gibi "Küçük Kahraman"da (1857).¹ Her iki yapıtta da çizilen portre son derece olum- suzdur. İvan Karamazov en az diğer karakterleri kadar Dostoyevski'nin izdüşümüdür. Turgenyev'in yıllarca zih- nini meşgul ettiğini biliyoruz. Dostoyevski'nin Turgenyev'e ve temsil ettiği her şeye karşı duyduğu nefreti kahrama- nının alt benliğine yansıtması akla yakın geliyor. Şeytan bir yerde içinde kendi şükran duasının da geçtiği "kuşku kazanı"ndan alaycılıkla bahseder. Turgenyev'in bilinmezci- liğinin Dostoyevski'ye çok da yabancı olmadığı açıktır.

1 Konstantin Moçulski, *Dostoevsky: His Life and Works*, çev. Michael A. Minihan, Princeton: Princeton University Press, 1967, s. 139.

Karamazov Kardeşler'in beşinci kitabının dördüncü ve beşinci bölümleri oldukça sert eleştirilerle karşılaşmıştır. Dostoyevski'nin fikirlerine karşı olanlar için bunlar romanın en can alıcı yerleriyken *Karamazov Kardeşler*'i Hıristiyan bir roman olarak görmek isteyenler için çarptıkları bir duvardır. M. A. Antonoviç "Büyük Engizisyoncu" şiirinin "bütün romandaki tek şiirsel bölüm" olduğunu söyler; tam Rakitin'lik bir düşünce.¹ Öte yandan K. P. Pobedonostev'in "Artılar ve Eksiler"deki tepkisinin ihtiyatlı ve açıkça hoşnutsuz olduğunu hissederiz. Batılı okurlar da benzer tepkilere eğilimlidirler.

Bu bölümlerin öne çıkarılması "Büyük Engizisyoncu"nun romanın bütünsel bir parçası değil, ondan bağımsız bir metin olarak algılandığını gösterir. Efsane'nin kitabın yapısal konumu içindeki pozisyonu karmaşıktır. Romandaki birçok sahneyle yakından bağlantılıdır ve Efsane'deki belli sözler ve imgeler roman boyunca tekrarlanır. Birçok yerde Efsane'de geçen bir söz tanıdık gelir ve tam karşıt yönde yapılmış yansımalar da mevcuttur. Örneğin İvan, Büyük Engizisyoncu'nun "akıllı insanlar arasına katıldığını" (14:238) söylediğinde insanın aklına hemen Fyodor Pavloviç'in "rahat koltuklarında oturmuş konyaklarını yudumlayan o akıllı insanlar" grubunun bir üyesi olduğunu ilan edişi geliyor (14:123). İki durumda da "akıllı insanlarla" (*umnye liudi*) "Tanrı'nın varolmadığını keşfetmiş" ve bu bilgiyi kendi çıkarları doğrultusunda kullanan insanlar kastediliyor. Tam karşıt taraftaysa bu deyiş elbette Smerdyakov'a ait: Beşinci kitabın yedinci bölümünün başlığında geçiyor.

Efsane her şeyden önce İvan Karamazov karakterinin bir işlevi. Bu haliyle İvan'ın Fyodor Pavloviç, Miusov, Rakitin ve Smerdyakov'unkinden çok farklı olan ateizminin

1 M. A. Antonoviç, *Novoe obozrenie*, no. 3, 1883, s. 210-11.

bir ifadesi olduğu söylenebilir. Efsane en önemli organik bağıny İvan'ın olduğu bölümler ve pasajlarla kuruyor: İkinci kitaptaki Kilise ve devletle ilgili makalenin özeti, "Büyük Engizisyoncu"ndan önceki bölüm ve İvan'ın Şeytan'la görüşmesi.

Dostoyevski'nin İvan'ın fikirlerini gündeme getirmekteki açık niyeti onları çürütmek ve gözden düşürmektir. Bu süreçte küçük düşürücü ayrıntılardan oluşan zekice gizlenmiş bir alt metin yaratarak İvan Karamazov'un karakterini ve zihnini yerle bir edecektir. İvan karakterine önceden iyice hazırlanırız: Yaşından beklenmeyen olgunluğunu, deha düzeyindeki zekâsını, uzun zamandır var olan kendine güvenini ve bağımsız yapısını daha onu hiç görmeden öğrenir ve benimseriz. Baştan itibaren İvan'la ilgili duyduğumuz bütün olumlu şeyler, en dikkatli okuyucunun bile çok sonradan fark edeceği bir stratejiyle baltalanır. Zekâsı kuşku götürmez şekilde önümüze konur, ancak belki de biraz abartıldığına dair imalar serpiştirilir araya; gururlu bağımsızlığı övgüye değerdir elbette, ancak Alyoşa'nın alçakgönüllü nezaketinden daha az hayranlık uyandırıcıdır; genç yaşta sahip olduğu ün önemlidir, ama yalnızca belli bir aydın zümresiyle sınırlıdır.

İvan'ın sesini ilk duyduğumuzda baştan beri reklamının yapılmasına değer olduğunu anlarız: Tartışmalı makalesinin özeti iyi bir izlenim bırakır bizde. Ancak Zosima'nın sezgi gücüne sahip bir insan İvan'ın son derece dengeli görünen varlığının altında yatan uyumsuzluğu fark edebilir. İkinci kitabın sonunda sinir bozucu ama zararsız Maksimov, Fyodor Pavloviç'in çağrısına uyarak Karamazovlar'ın arabasına biner. İvan öfkeyle def eder onu: Önemsiz görünen ve okurun pek de aklında kalmayan bir ayrıntı, ama yıkımın başladığı andır bu aynı zamanda.

Bir kadeh konyak içtikten sonra İvan'ın az sayıdaki cümlesi ve hareketi son derece kontrollü görünür –ta ki son derece çirkince: “Bir engerek ötekini yutar, biz de ikisinden birden kurtuluruz!” diye haykırana kadar. Bu çıkışını yumuşatmak için yalnızca bir temennisini dile getirdiğini söyleyerek, “temenniler konusunda yüzde yüz özgürlük tanıyorum kendime,” der. İroniktir, bu noktadan sonra İvan o ana kadar son derece coşkulu şekilde savunduğu şeyi, özgür bir birey olarak “bağımsızlığını” yitirmeye başlar. Bundan sonra İvan'ın dürtüsel davranışları ve kontrolünü kaybedişiyle ilgili ipuçları giderek artar. Dördüncü kitabın beşinci bölümündeki Katerina İvanovna ile olan sahnesinde cesurca bir tavır ortaya koyar, ancak kendini ondan koparamayacağını anlarız.

Beşinci kitapta İvan rolünün zirvesindedir. Tanrı'nın dünyasına isyanına ateşli bir uzdillilik eşlik eder. Masum çocukların acı çekmesine izin veren bir Tanrı'yı reddedişinde heyecanlı bir aşağılama vardır. İvan, suçlu olduğundan emin olduğu sanığa saldıran savcı gibi konuşur. Yüce gönüllülükle avlarını çocukların acı çekmesiyle sınırlandıracağına yönelik sözleri biraz aldatıcıdır: “Savlarımın gücünü on kat azaltacak, ama sadece çocuklardan söz edelim madem. Her ne kadar benim zararına da olsa” (14:216). Sanki çocuk istismarcılarına duyduğu nefret onların kurbanlarına duyduğu acımadan daha güçlüymüş gibi gelir, ama bu söylediklerinin etkisini azaltmaz. İşin aslı İvan yalnızca elindeki en güçlü kanıtı kullanmakta, şüpheli noktalardan hiç söz etmemektedir. Dostoyevski'nin İvan'ın konumunu nasıl sarstığını görmek için satır aralarını iyi okumak gerekir, tıpkı şu örnekteki gibi:

“Sonra kardeşlerinin öpücüklerle boğduğu Richard'ı idam sehpasına çıkarmışlar, giyotinin altına sokmuşlar ve o

da Tanrı'nın inayetine erdiği için başını kardeşçe duygularla uçuruvermişler." (14:219)

Dostoyevski'nin, İvan'ın Tanrı'nın dünyasına duyduğu takıntılı nefret ve Cenevre'nin inançlı vatandaşlarına karşı hissettiği hor görü nedeniyle günahsız bir şekilde ölüme giden bahtsız Richard'ın gerçekten de Tanrı'nın inayetine ermiş olduğu gerçeğini göremediğini söylemesine gerek kalmaz.

"İsyan" bölümünün sonunda Alyoşa, İvan'ın suçlamalarına karşı ortaya bir antitez koyar: İsa imgesi ve örneği. İvan bu yanıtı beklediği için karşı savını çoktan hazırlamıştır: "Büyük Engizisyoncu." "İsyan"ın çürütülmesi romanın ilerleyen bölümlerine bırakılsa da "Engizisyon Mahkemesi Başkanı"nın çürük yanları bizzat İvan'ın anlattığı Efsane'yi oluşturan fikirlerde, yapıda ve üslupta gizlidir. "Büyük Engizisyoncu" dikkatsiz kişileri kolayca gafil avlayabilecek karmaşık bir örümcek ağıdır – İvan da Dostoyevski'nin kurduğu tuzakların ilk kurbanıdır. Dostoyevski bir yerde şöyle söylemişti:

Sanatsal temsilde fikir ve niyet kuvvetle, açıkça ve anlaşılır biçimde ortaya konur. Açık ve anlaşılır olan elbette kitlelerce küçümsenir. Bir türlü kavranamayan şeylerde ise tam tersi geçerlidir. "Bunu anlamıyoruz, dolayısıyla çok derin bir anlamı olmalı." (*Defterler* 1876-77, s. 610)

"Büyük Engizisyoncu" da bu tarife uygun şekilde yazılmıştır: Karmaşık, muğlak ve kavraması güçtür. Ancak Dostoyevski duyarlı ve dikkatli okurun İvan'ın sahte yanlarını sezmemesine özen göstermiştir. İvan'ın görünüşte etkileyici bir sav üretmesine izin verir, ancak bu savı falsolar, uyumsuzluklar, imalar ve kaza eseri ifşalarla temelden yavaş yavaş yıkar.

İvan yazdığı şeyi şiir olarak adlandırır, ancak metnin yalnızca İsa ile ilgili olan birkaç bölümü şiirseldir, gerisi bir önceki bölüm gibi retorikten ibarettir. İvan şiirini neredeyse mağrur bir hayranlıkla Alyoşa'ya anlattığı Bakire'nin Cehenneme Düşmesi Efsanesi ile birleştirir. Bakire'nin, oğlunun işkencecilerini ve katillerini bağışlaması İvan'ın "İsyân"ına verilen ilk yanıttır. Aynı zamanda bu gerçek efsanenin anımsanması okurun İvan'ın sahte efsanesinin aslında ne olduğunu anlamasını sağlar: "Hayatında iki satır şiir yazmamış budala bir öğrencenin aptalca şiiri" (14:239).

Büyük Engizisyoncu'nun melodramlara yakışacak dış görüntüsü ("uzun boylu, dik duruşlu, zayıf yüzlü, çukur gözlerinde bir alev gibi zekâ parıltılarının gezindiği bir adam") bu karakterin gerçekdışı niteliklerini ele verir – hele de Keşiş Zosima'nın alçakgönüllü ve iddiasız varlığıyla kıyaslandığında. İlerleyen sayfalardaki İvan'ın kâbusunda Şeytan onun romantik eğilimleriyle alay edecektir (15:81). İvan ve onun yarattığı Büyük Engizisyoncu arasındaki ilişki çok geçmeden romantik bir ironiye dönüşür: İvan bir an Büyük Engizisyoncu'yla özdeşleşirken, bir an sonra kendini uzaklaştırarak onu fikirlerinin aracı olarak sunar. Böylelikle yaratısını otoriter bir sesten ve bütünlükten yoksun bırakarak onu, kendinin farkında, fazlasıyla katı, defansif ve hatta keskin bir imgeye hapseder. Büyük Engizisyoncu'nın İvan'ın zihninden çıktığı aşikâr fikirleri birçok farklı düzlemde aralıklarla ve iç içe geçirilerek geliştirilir.

Antropolojik düzlemde üstün azınlık ve alt düzey çoğunluk olmak üzere iki tür insan olduğu fikri öne sürülür. İnsanlık için ideal olan durum üstün azınlığın çoğunluğu yönetmesidir. Metafiziksel düzlemde Tanrı'nın var olmadığı ortaya konur. Dolayısıyla insan özgürdür. Ancak bunun yalnızca üstün azınlık farkındadır. Alt düzeydeki insanlar

kendilerinden daha üstün bir güce inanma ihtiyacı duyarlar ve özgürlüklerinden anında feragat etmeye hazırdırlar. Üstünler lütfedip onları yöneteceklerdir.

Yorumbilimsel düzlemde İsa'nın Şeytan'ın kışkırtmasına gelişi ölümcül bir hata olarak ele alınır; o insan doğasını yanlış değerlendirerek üstün insanlara ait olması gereken ayrıcalıkları bütün insanlara vermiştir. Tarihsel düzlemdeyse Kilise çoktan İsa'nın yanıldığını ve Şeytan'ın haklı olduğunu teslim etmiş ve ona göre hareket etmiştir. Son olarak gelecekle ilgili kehanet düzleminde Kilise'nin gerçek tanrıtanımazlar tarafından zulme uğrayacağı korkunç bir çağın gelişi öngörülmektedir. Ancak insanlığın ikinci bir Babil Kulesi inşa etme girişimi başarısızlıkla sonuçlanacak ve tekrar Kilise'ye dönüş başlayacaktır. Kilise de mucize, gizem ve otoriteye dayalı bir ütopya kuracaktır yeryüzünde. Seçilmiş azınlık, yönetimlerinin sahtekârlık üzerine kurulu olduğunu bilecek, ama bu bilgiyi cahil kitleleri mutlu etmek için saklayacaklardır.

Bu fikirler büyük bir coşkuyla aktarılmış olsa da her biri onları çürütecek ve yok edecek ayrıntılarla yüklüdür. İvan'ın antropolojisinin etkisi kendi çıkarlarına hizmet ettiği için azalır: Sonuçta o da kendini "akıllı insanlar"dan biri olarak görmektedir. Büyük Engizisyoncu acı çeken insanlık için hiçbir şey yapmaz. Dile getirdiği tek şey sayısız kâfirin yakılarak cezalandırılması olan birinin insanlığa duyduğu sevgiye nasıl inanabiliriz ki?¹

Metafiziksel düzlemde İvan birkaç dakika önce söylediği sözlerin farkında değildir: Bakire'nin Cehenneme Düşüşü'nde "Tanrı'nın unuttuğu" bazı günahkârlardan söz

1 Cf. Dostoyevski'nin kendi yorumu: "Engizisyoncu yalnızca insanları yakmanın gerekliliğine yürekten ve vicdanı hiç sızlamaksızın inanabildiği için bile ahlaksız olarak kabul edilebilir." *Defterler*, 1880-1881, s. 675, ilk basımı *Biografiia*, 1883, s. 371.

edilir. İvan bunu “olağanüstü bir derinlik ve güç ifadesi” olarak nitelendirir. O da bu günakârlardan biri midir? İvan Engizisyon Mahkemesi Başkanı üzerinden kendini bağımsızlık düşkünü bir insan olarak över, ancak başkaları söz konusu olduğunda aynı özelliği “okul çağındaki çocukların başkaldırısı” olarak görür – bu arada Alyoşa’nın İvan’a yönelik “başkaldırı” sözü hâlâ kulaklarında çınlamaktadır ve kendisi için biraz önce “yalnızca bir öğrenciyim” demiştir. Büyük Engizisyoncu “İnsanların özgürlüklerini alacak” korkusuyla İsa’nın İncil’de yazılanlar dışında hiçbir şey söylemesine müsaade etmez (14:229), ancak kendisi aynı şeyi yapmayı amaçlayan bir planın içindedir. Ayrıca bize yanlışlıkla Tanrı olmadan gerçek mucizelerin, gizemin ve otoritenin olamayacağını bunların hepsinin sahte vaatler ve yalanlardan ibaret kalacağını açıklar. İsa kulenin ucuna doğru bir adım daha atsaydı kendiliğinden düşüp ölecektir (14:233). Böylelikle Engizisyon Mahkemesi Başkanı mucize, gizem ve otoriteyi reddedererek onların yerine büyü, aldatmaca ve tiranlığı koyar.¹ Alyoşa’ya göre Engizisyon Mahkemesi Başkanı’nın bütün sırrı Tanrı’ya inanmayışıdır. İvan’ın Şeytan’la görüşmesinde inançsızlığın güçten değil zayıflıktan kaynaklandığını öğreniriz.

Şeytan’ın tasvir edilişi okuru tetikte durmaya sevk eder: “Hayranlık uyandırıcı ve zeki ruh, öz-yıkımın ve var olmayışın ruhu” (14:229). Kim öz-yıkım ve var olmayışın bir parçası olmak ister ki? Büyük Engizisyoncu Şeytan’ın İsa’yı kıskırtmasını “dünyadaki bütün bilgeliğin toplamı o güç ve derinliğe erişemezdi” sözleriyle övdüğünde, Dostoyevski’nin fikirleri tartışma biçimine yabancı olmayan okur bunun olmayana ergi (*ad absurda*) olduğunu anlayacaktır. Şeytan’ın

1 Roger L. Cox’un Büyük Engizisyoncu’yla ilgili yazısında öne sürülmüştür. *Between Earth and Heaven: Shakespeare, Dostoevsky, and the Meaning of Christian Tragedy*, New York: Holt, Rinehar and Winston, 1969, s. 192-214.

söylediklerinde derinlikli hiçbir şey yoktur, hepsi herkesin aklına bir şekilde gelmiş şeylerdir. Bilge kişi Şeytan'ın ya da takipçilerinin vaatlerini yerine getirecek güçleri olmadığını ve onun peşinden gidenlerin aldatmaya başvurmak zorunda kalacağını bilir.

İvan'ın, Kilise'nin yüzyıllardır Büyük Engizisyoncu gibi kişilerce yönetildiği iddiası kendisinin de itiraf ettiği gibi bir varsayımdan ibarettir (14:238-39). Alyoşa bu iddiayı Katolik Kilise'nin bütünü için dahi öfkeyle inkâr eder. Ancak aslında bu İvan'ın güçlü savlarında biri olabilir. Dostoyevski bu savın kenarda köşede kalmasını sağlar. İvan'ın kıyamet senaryosu Vahiy Kitabı'nı kendi çıkarlarına uygun şekilde kullanmasına neden olur. 17:5 Vahiy'ini göz önünde bulundurarak "Canavar"daki Tanrısız, materyalist ütopyanın yıkılacağını öngörür (14:236), ancak Büyük Fahişe'nin teşhir edilerek küçük düşürülmesini görmezden gelir (14:236). İvan tıpkı "Büyük Engizisyoncu"da kullandığı diğer kaynaklar gibi (İncil, Bakire'nin Cehenneme Düşüşü Efsanesi, Tyutçev ve Puşkin) Vahiy Kitabı'nı çarpıtır.

"Büyük Engizisyoncu"nın alt metnindeki bütün bu ayrıntıları fark etmek kolay değildir, ancak dikkatli bir okur kendisine yeterli olacak kadarını yakalayacaktır. Daha az dikkatli okur bile "Büyük Engizisyoncu"nın her satırına hâkim olan basit duygusal cereyanın –zayıf, aşağılık, sefil kalabalıkla bilge ve güçlü azınlık arasında gerçekleşen– farkına vararak şaşıracaktır. İlkine hakaret üstüne hakaret edilirken ikincisi kendinden hoşnut bir dalkavuklukla donatılır. İlki "sığır" ve "kaz" sürüsüne indirgenirken ikincisi "tanrı"laştırılır (14:238). Ne de olsa: "Kendini yücelten alçaltılacak, kendini alçaltan yüceltilecektir" (Matta, 23:12).

Büyük Engizisyoncu'nun ütopyası ayrıntılı olarak incelendiğinde diğer sosyalist materyalist ütopyalara çok benzer

olduğu görülecektir. Aralarındaki tek fark sosyalist ütopyalar aydınlanmış insanlığın akılcı çabasına olan inanç üstüne kuruluyken (Rakitin'in ifadesi, 14:76) Büyük Engizisyoncu'nun ütopyasının cahil kitlelerin yararına küçük bir azınlık tarafından üretilmesi ve sahte bir dine dayanmasıdır:

“Ekmeklerini bizden alacakları için elbette kendi yaptıkları ekmekleri ellerinden alıp onlara geri verdiğimizizi, dolayısıyla işin içinde mucize falan olmadığını göreceklerdir. Taşı ekmeğe dönüştürmediğimizi anlayacaklardır, ancak gerçeği söylemek gerekirse ekmeğe değil, onu bizim elimizden aldıklarına minnettar olacaklardır!” (14:235)

Büyük Engizisyoncu'nun ütopyasının sosyalist ütopyanın başarısızlığından sonra ayakta kalabilmesi hiç inandırıcı değildir. Rakitin'in kuramıyla rekabet halide olan İvan'ın tasarısı da kişisel kariyeriyle aynı kaderi paylaşır: Rakitin'i kötüleyip gözden düşürerek kendini de kötülemiş ve gözden düşürmüş olur.

İvan en sonunda İsa'nın bile “geri dönüp (...) akıllı insanlara katıldığını” söylerken Fyodor Pavloviç'in daha bir gün önce Tanrı'nın olmadığını keşfederek bu durumu kendi lehine çeviren o “akıllı insanlar”dan biri olduğunu ilan edişini unutmuştur. İvan çok geçmeden bizzat dalkavuk Smerdyakov tarafından “akıllı insanlar” grubuna dahil edilecektir. “Büyük Engizisyoncu”ndan sonraki bölümlerde İvan istemediği şeyler yapar ve söyler. Okur onun bilinçaltından gelen bir dürtüyle hareket ettiğinden ve bu dürtünün bir şekilde Smerdyakov'la ilgili olduğundan kuşkulanır.

Bu örüntü On Birinci Kitap'ta daha da görünür hale gelir. Bir kişilik yarılmasının açık belirtileriyle karşı karşıya olduğumuzu görürüz: İvan'ın bilinci çıldırmış gibi Smerdyakov'un

ve kendisinin işlediği suçu bastırmaya çalışmaktadır, belli ki bu düşünce İvan'ın bilinçaltında iyice kök salmış olmalıdır. Bu da alenice verilmez bize, satır aralarından çıkarım yapmamız gerekir. İvan'ın Şeytan'la görüşmesi sırasında –ki daha önceki bölümlerde gizemli bir ziyaretçiye dair imalarda bulunulmuştur– kişiliğindeki çözülme apaçık hale gelerek tamamlanır. Artık delirmiş bir insandır. İşaret etmeye çalıştığım şey, bir zamanların gururlu ve kendinden emin Tanrıtanımazının bu acınası hale düşmesinin arkasında kapsamlı bir alt metnin yattığıdır.

Dahası, A. S. Dolinin'in gözlemlediği gibi, “Bizi bir son-raki kitapta (Rus Keşiş) olacaklara hazırlayan duygusal bir atmosfer yaratılmıştır.”¹ Okurun metni çok dikkatli şekilde incelemenden dahi dikkatini çeken bir başka şey de özgürlüğün çok önemli ve değerli bir şey olduğu fikridir. Büyük Engizisyoncu insanların özgürlüklerini çok da önemsemediklerini ve seve seve seçilmiş azınlığın ellerine teslim edeceklerini fazlasıyla yüksek bir sesle dile getirir. Bu abartılı ton okurun kafasında özgürlüğün her şeye rağmen insanın sahip olduğu en değerli şey olduğu düşüncesinin uyanmasına neden olur. Bunun tam zıttı sayılan ekmeğin en değerli şey olduğu fikri ise istihzayla, son derece coşkusuz bir tavırla öne sürülür ve V. V. Rozanov'un bile gözlemlediği üzere çok geçmeden yalanlanır: Büyük Engizisyoncu insanların “ekmeğini bırakıp vicdanlarını çelen kişinin peşinden gideceklerini” itiraf eder (14:232).

Büyük Engizisyoncu'nun buradaki savı sahiden iki uçludur. Vicdanın gücünü ancak olumsuz anlamda kabul eder (o, baştan çıkarılabilen –*prel'stit*– bir şeydir), ancak olumlu bir anlama da çekilebilir: Bir insan geçimini sağladığı şeyi bile

1 A. S. Dolinin, F. M. Dostoevskii: *materialy i issledovaniia*, Leningrad: Nauka, 1935, s. 75.

bırakıp vicdanına seslenen kişinin, yani İsa'nın peşinden gidebilir.

*Karamazov Kardeşler'*in ana karakterlerinin hepsi –Fyodor Pavloviç ve Smerdyakov da dahil– öyle ya da böyle Tanrı-bilimle uğraşırlar. Bunlar arasında Şeytan'ın tarafında yer alanlar “her şeyin meşru” olduğunu savunurlar (Korintliler, 6:12'den bir alıntıdır bu cümle). Tanrı'nın tarafında yer alanlarınsa her biri açıkça söylenmeksizin alt metinlerde ortaya çıkan birçok ana teması vardır. Kitabın başında yer alan alıntı (Yuhanna 12:24) metinde de defalarca geçer, satır aralarında daha da sık görülür. Keşiş Zosima'nın dilinden düşürmediği evrensel suçluluk ve sorumluluk ilkesi ile hayatı neşeli bir tavırla olumlayışı da romanın alt metinlerinden biridir, birçok pasaj Keşiş Zosima'nın sözleri etrafında döner.

Kitapta çok önemli bir yeri olan babalık ve oğulluk teması daha çok İncil'le ilgili bölümlerin alt metni olarak karşımıza çıkar (Matta 18:3, 19:14). Romanda masum çocukların çektiği acılar Tanrı'nın babalığına bir karşı sav olarak dile getirilir. Ancak onunla eşzamanlı olarak ilerleyen alt metin okuyucuya aslında bütün insanların çocuk olduğunu söyler: Güçlü ve öfke dolu Dimitri çocuksudur, kart zampara Fyodor Pavloviç bile ölürken katilinin gözüne “çocuk gibi” görünür.

İlk olarak Robert Belknap tarafından işaret edilen Şeytan'ın romanın alt metinlerinden biri olduğu düşüncesi Cehenneme dair açık ve yinelenen göndermelerle iyice pekişir.¹ Şeytan'ın varlığının farkına varıldığında İvan Karamazov'un davranışı anlaşılır hale gelir. İvan'ın Şeytan'ın adını olur olmaz yerde ağzına alması ve İvan'ın Kabil gibi “Kardeşimin bakıcısı mıyım ben?” diye sorması gibi ayrıntılar da anlam kazanır.

1 Robert L. Belknap, *The Structure of The Brothers Karamazov*, Lahey: Mouton, 1967, s. 105 ve çeşitli başka sayfalarda.

Şeytan'ın pençesindeki diğer karakterler de şeytani göndermelerle kuşatılmışlardır. Fyodor Pavloviç günahkârları kancalarla cehenneme çeken şeytanlarla ilgili espri yapar: Şeytan'ın kancasını çoktan ona takmış olduğunun farkında değildir. Smerdyakov'a güvenmesi de çok önemlidir. Fyodor Pavloviç ayrıca Keşiş Zosima'ya kötü bir ruh tarafından ele geçirildiğini söyler – “küçük çaplı bir şey, tabii”.

Smerdyakov çocukluğundan beri Şeytan'ın takipçisidir. Kara ayinler yapar, yalnızca İvan ve Dimitri'yi değil, aynı zamanda küçük İlyuşa'yı da ayartır. Dimitri'yi ölümcül bir tuzığa sürükler, Fyodor Pavloviç'i bile acınacak hale sokar, yaşlı adamın Gruşenka'ya olan tutkusunu kullanarak onu istediği gibi yönetir. Kitabın sonunda Smerdyakov'un Şeytan'ın ta kendisi olduğuna dair –hepsi satır arasında– güçlü imalarda bulunulur. İvan'la son görüşmesinde insandan çok hayalete benzemektedir. Kâğıt para destesini çıkarmak için çorabını sıyırmaya başladığında İvan korkudan donakalır: Neden korktuğunu öğrenemeyiz. Çorabın altından Şeytan'a özgü çatal tırnak çıkacağından mı korkmuştur acaba? Şeytan'ın en sonunda görüldüğü sahne, Smerdyakov'un kendisini asmasından tam bir dakika sonrasında yaşanır. Bu iki olay arasında bir bağlantı olduğu söylenmese de okur böyle bir hisse kapılmaktan alamaz kendini. Smerdyakov On İkinci Kitap boyunca varlığını göstermeyi sürdürür: İppolit Kirilloviç cinayeti yeniden canlandırdığında, Fetyukoviç'in de vurguladığı gibi arka planda Smerdyakov'un sesini duyarız. Dürüstçe halkı savunma görevini ifa ettiğine inanan İppolit Kirilloviç, aslında Şeytan'ın buyruğunu yerine getirmektedir.

Şeytan'ın oyunları roman boyunca birçok başka sahnede de görülebilir. Özellikle Peder Ferapont, Rakitin ve Maksimov'un olduğu sahnelerde sıkça karşımıza çıkar. Şeytan'ın çocukların dünyasında da görülebildiği önemli

bir detaydır: Hem Liza Hohlakova hem de Kolya Krasotkin ciddi bir tehlike altındadır; Liza lekelenmiş olduğu, Kolya ise hiç kuşkusuz İvan'ın ötekisi olduğu için. Dostoyevski burada İvan Karamazov'un Tanrı'nın masum çocukların acı çekmesine izin verdiği suçlamasının gücünü azaltmaya mı uğraşmaktadır?

Elbette yukarıda saydıklarımız romandaki karakterlerin dini inançlar ya da daha açık ifadeyle İncil alıntıları ya da kutsal metinlere yapılan göndermeler karşındaki konumlarının ortaya konduğu durumların yalnızca birkaç tanesidir. Eyüp Kitabı'na tekrar tekrar yapılan göndermeler *Karamazov Kardeşler*'in Eski Ahit felsefesinin modernleştirilmiş bir uyarlamasından başka bir şey olmadığını düşündürür. İsa'nın çöldeki son sınavı, "inanç" ve "mucize" meselerinin odakta olduğu Birinci Kitap'tan itibaren roman boyunca bir alt metin olarak karşımıza çıkar. Ellis Sandoz'un işaret ettiği gibi Büyük Engizisyoncu bölümünün ve onun kitap boyunca devam eden yankılarının referans çerçevesi Selanikliler 2:6-12'deki Aziz Paul'ün Deccal'in dünyaya geleceğine dair kehanetidir.¹

Elbette *Karamazov Kardeşler*'de İncil'in ve dini külliyatın çok önemli bir yeri vardır. Ancak *Karamazov Kardeşler* dini değil dünyevi bir romandır ve o nedenle Rus ve dünya edebiyatı, romanın konusu, yapısı ve dokusu üzerinde derin izler bırakmıştır.

Marcel Proust *Karamazov Kardeşler*'in mitolojik hikâyelerdeki kibirden kaynaklanan suç ve onun kefaretinin ödenmesi temasını işlediğini söyler.² Fyodor Pavloviç'in toplu-

1 Ellis Sandoz, *Political Apocalypse: A Study of Dostoevsky's Grand Inquisitor*, Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1971, s. 96.

2 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, ed. Pierre Clarac ve Andre Ferre, Paris: Librairie Plon, 1954, s. 378.

mun vesayeti altındaki Lizaveta'ya tecavüz etmesinin intikamı oğlu tarafından alınır ve Dimitri'nin suçsuz yere çektiği acı sayesinde suçun kefareti ödenmiş olur. Karamazovların bahçesindeki yüksek çit de çemberi tamamlayan fiziksel simgedir. Lizaveta adeta intikamcı oğlunu Karamazov'ların evine sokmaya çalışan şeytani bir güç tarafından "çitten aşırılır." Bir nesil sonra bir başka gece Dimitri, Karamazovların lanetinden kaçmaya çalışırken aynı çitin üzerinde yakalanır.

Proust'un yorumu, Vyaçeslav İvanov'un bir Dostoyevski romanının temel olarak bir "trajedi-roman" olduğu, ilk bakışta çağdaş bir toplumsal ve psikolojik romana ait gibi duran dokudan bir kilim deseni gibi trajik bir paradigmanın su yüzüne çıktığı fikriyle örtüşür. İvanov'un düşüncesi Dostoyevski romanının çekirdeğinde antik çağlara ait bir trajik tema olduğunu, bütün ayrıntıların bu tema etrafında döndüğünü ve romanın yapısının bu temayı bütün yönleriyle ifade edebilecek şekilde kurulduğunu ima eder.¹

Daha açıkça fark edilen örüntü ise baba ve en küçükleri, ailenin talihini döndüren bir avanak olan üç oğlu paradigmasıdır. *Karamazov Kardeşler'*de bu bilindik halk hikâyesinin kapsamı genişletilerek insanlık durumunun alegorisine dönüştürülür: Günahtan kurtulmamış insanı simgeleyen Fyodor Pavloviç şehvet düşkünlüğüyle üç oğlunun karakterlerinin tohumlarını taşır: İvan'ın tutkusu zihinseldir, Dimitri'ninki bedenseldir, Alyoşa'nınki ise ruhanidir.² Karamazovları –ve dolayısıyla insan ırkını– kurtaracak olan Alyoşa'nın ruhaniliğidir.

1 Vyaçeslav İvanov, *Freedom and the Tragic Life: A Study in Dostoevsky*, çev. Norman Cameron, New York: Noonday, 1952. Ayrıca bkz. makalem "The Metaphysics of the Novel Tragedy: Dostoevsky and Vyaçeslav İvanov", *Russianness: Studies on a Nation's Identity*, Ann Arbor: Ardis, 1986, s. 153-65.

2 Bkz. V. V. Zen'kovskii, "Fyodor Pavlovich Karamazov", *O Dostoevskom: Sbornik Statei*, ed. A. L. Bem, Prag: Petropolis, 1929-36, 2:109.

Daha az önemli, ama açıkça görülen bir başka alegori olan safların “akıllılar” üzerinde üstünlük kazanması da roman boyunca çeşitli vesilelerle tekrarlanır ve en sonunda kitabın bütünü için geçerli bir gerçeğe dönüşür.

Metin baskın dini paradigmalar dışında İncil göndermelerini destekleyen edebi paradigmalar da içermektedir. Goethe’nin “hep kötülüğe niyetlenip her seferinde iyilik yapan” olumsuz ruhu iyi şeyler yapmaya niyetlenip kötülük yapan yaşlı bir Şeytan figürüyle tersine çevrilir.¹ Aynı şekilde Schiller’in hümanizmi de Dimitri’nin ilahisiyle olumsuzlanır ya da Miusov gibi başka hümanistler tarafından acınası bir benmerkezciliğe indirgenir.

Dostoyevski’nin sanatın hem temel bir ihtiyaç, hem de yaşamsal gücün göstergesi olduğundan hiç kuşkusu yoktu. Sanatı aynı zamanda yaşamın karşımıza çıkardığı bilmece-lerin yanıtı olarak görüyordu. *Karamazov Kardeşler* boyunca estetik sınıflandırmaların hayata uyarlandığına tanık oluruz; örneğin Dimitri, Katerina İvanova’yla yaşadığı aşkı şöyle anlatır: “İlk kısmı belli: Orada yaşanan bir dram. Ama ikinci kısmı bir trajedi olacak ve burada yaşanacak” (14:106).

Karamazovların sanat ve edebiyat diyarında çıktıkları yolculuklar hayatın özüne dair sorulara yol açar. Romanda karşımıza çıkan İyi ve Doğru’nun çelişkileri ve zıtlıklarına daha çok estetik alanda görülen Güzel’e dair benzer zorluklar da eklenir. Fyodor Pavloviç’in hakarete uğramanın “yalnızca hoş değil, zaman zaman çok da güzel” olduğu, böylece “insanın kendini yalnızca estetik kaygılarla hakarete uğramış hissedeceği” iddiası (14:31), Dimitri’nin Meryem Ana ve Sodom idealleri üstüne söylevi (14:100), İvan’ın çocuk istismarının hazları üzerine anlattıkları, Liza Hohlakova’nın çarmıha ge-

1 Bkz. A. L. Bem, *Faust v tvorchestve Dostoevskogo*,”, fasikül 5, *Ruskii Svobodnyi Universitet v prage*, Prag, 1937, s. 132.

rilmiş çocuklar ve ananas kompostosuyla ilgili hoş hayalleri – hepsi, estetik alanın insan doğasındaki arızaları, gene roman boyunca karşılaştığımız doğruluk ve adalet örneklerinden daha bariz bir şekilde ortaya çıkardığını gösterir.

Karamazovlar hazza düşkün (Üçüncü Kitap'ın başlığıdır *sladostrastniki*) estetler ve şairlerdir. Asıl benlikleri hayal güçleri sayesinde ortaya çıkar. Fyodor Pavloviç'in çapkın erotik fantazileri, Dimitri'nin ateşli söylevleri ve "övgü dolu ilahileri", İvan'ın güç düşleri, Alyoşa'nın "Celile'deki Kana"yla ilgili dingin tasavvurları, hatta Smerdyakov'un yavan hayal gücü, bu kişiler hakkında yaptıklarından çok daha fazla ipucu verir. Onların karakterleri ahlaki olduğu kadar –hatta belki de daha çok– estetik açıdan tanımlanmıştır.

Romanın karakterleriyle ilgili doğru olan şey romanın kendisi için de geçerlidir. Yüzlerce edebi alıntı ve göndermeyle yaratılan izlenim, olay örgüsü ve felsefi düşünceler kadar önem taşır.¹ Puşkin'den yapılan alıntılar ve ona dair göndermeler bize bu anlamda bolca kanıt sağlar.

Karamazov Kardeşler'in başlangıcı Dostoyevski'nin Puşkin'le ilgili en önemli beyanı olan "Puşkin üzerine Konuşma" ile örtüşür. *Karamazov Kardeşler*'deki motiflerin çoğunun Dostoyevski'nin o dönemki denemeleriyle çok benzer olduğu genel olarak kabul gören bir düşüncedir. "Puşkin üzerine Konuşma", kökenleri Gogol, Belinski ve Grigoryev'e kadar uzanan belli fikirler üzerinde yoğunlaşır: Puşkin Rusya'nın milli şairidir, Rus olmanın ne demek olduğunun bilincine varmış ve dolayısıyla Rus halkıyla özdeşleşebilmiş ilk Rus odur, aynı zamanda Rus tarihini de derinlemesine anlamış ilk kişidir:

1 Bu konuda Nina Perlina'ya borçluyum, burada sunulan malzemelerin bir kısmı için bkz. "Quotation as an Element of the Poetics of the *Brothers Karamazov*", doktora tezi, Brown University, 1977.

Puşkin derin kavrayışı, müthiş zekâsı ve saf Rus yüreğiyle tarih boyunca halktan uzak olmuş ve bununla gurur duyan eğitilmiş zümremizin patolojik halini ilk sezen ve kaydeden kişidir. Olumsuz tipimizi belirleyip bütün ayrıntılarıyla gözler önüne serdi: Kimseyle uzlaşmaya yanaşmayan, kendi topraklarından ve yerel güçlerinden umudu kesmiş, Rusya'yı ve kendini inkâr eden (örneğin kendisinin de bir parçası olduğu, bizzat topraklarımızda yetişmiş eğitilmiş sınıfı), kimseyle yardımlaşmayan ve ciddi şekilde acı çeken avare tipini yani (*Bir Yazarın Günlüğü*, 2:959).¹

Puşkin ayrıca Rusya'nın ideal ulusal karakterini, geleceğin Rus insanını ete kemiğe büründüren dâhi bir kâhindi. Puşkin'in edebi dehası, Rus toplumunun bütününe özgü "evrensel duyarlılık yetisi"nin ilk örneğiydi. Şairin sezgisi, Rusluğundan hiç taviz vermeden Avrupa'nın büyük toplumlarını yapısal ve sözel olarak yeniden yaratacak bir güce sahipti – ki bu, Rusya'nın Hristiyan Avrupa medeniyetini bir araya getirecek toplum rolüne de birebir uyan bir şeydi.

Tıpkı Gogol, Belinski ve Grigoryev gibi Dostoyevski de iyi sanatın bir milletin ulusal ruhunu ortaya koyduğu için o milletin tarihsel evrimiyle bir göbek bağı olduğuna inanıyordu. Büyük şairleri önemli ve yeni fikirlerin (*novoe slovo*) taşıyıcıları olarak görüyordu. Örneğin Byron felsefesini Avrupalıların Aydınlanmacı düşüncelerin başarısızlığına duydukları tepkinin göstergesi ve bu yüzden "korkunç bir ızdırıp, düş kırıklığı ve neredeyse umutsuzluk" ifadesi olarak görür (*Bir Yazarın Günlüğü*, 2:939). Puşkin'inse Byron'ın boşluktan başka bir şey görmediği noktada olumlu bir çözüm üreterek onu aştığını savunur. O çözüm elbette "Rus halkının gerçekliğidir."

Büyük edebiyatçılar tarafından yaratılan karakterler bir

1 Çev. Boris Brasol, New York: Braziller, 1949.

ulusun kaderinin vurgulandığı ve sıkça öngörüldüğü toplumsal ve tarihsel tümeller olarak görülürler. Dostoyevski de tıpkı Grigoryev gibi Puşkin'in Rusya'nın kaderini belirleyecek iki karakterin yaratıcısı olduğunu söyler: Bunlardan biri Rus topraklarına ve halkına yabancılaşmış, ama umutsuzca yeniden onların arasına katılmaya uğraşan "yağmacı"dır. Öteki ise Rus halkının fikir ve değerlerini yeniden benimsemiş "uysal"dır. Grigoryev sıklıkla İvan Petroviç Bêlkin'den bu tipin ilk örneği olarak söz eder. Dostoyevski'nin "Puşkin üzerine Konuşma"sında ise bu tipe örnek olarak verilen kişi elbette Tatyana'dır.

Dostoyevski'nin bu fikri Rusya'da genel anlamda kabul görmüş olsa da iki açıdan eleştiriye açıktır. İlk olarak Dostoyevski toplumsal, ulusal ve tarihi anlamda genel bir bütünlük olduğu kanısındadır. İkinci olarak Puşkin'e dair ihtiyari yorumları peşin hükümlere dayanmaktadır. Belinski'nin Onegin'e yüklediği ve daha sonra Dostoyevski ve Gregoriev tarafından da benimsenen derin anlamı Pisarev altüst etmiştir. Aleko ise iki boyutlu, muğlak bir karakterdir ve Dostoyevski'nin onunla ilgili düşüncesi Puşkin'in metnine adeta zorla yerleştirilmiştir –metnin kendisinde böyle bir ima yoktur. Dostoyevski'nin Tatyana imgesi de Puşkin'e değil, tamamen kendi fikrine dayanmaktadır.

Bu fikirler *Karamazov Kardeşler*'de de işleniyor mu? Elbette: İvan Karamazov Rus halkına yabancılaşmış olan "yağmacı" tip. Alyoşa "uysal" tip, Dimitri ise çektiği acılarla halkla yeniden bütünleşen tip ("bebek" rüyası!). Alyoşa Rusya'nın geleceğini simgeler. Peki bu fikirlerin oluşmasında Puşkin'in doğrudan rolü nedir? Her şeyden önce Puşkin'in sesinin romandaki en baskın ve otoriter ses olarak görmeyi beklemeliyiz. Schiller ve hatta Gogol alıntıları ve göndermeleri çok daha büyük boyutta ve çarpıcı olsa da

aslında en fazla alıntılanan yazar Puşkin'dir. Onu Goethe ve Shakespeare, sonra Victor Hugo, Tyutçev, Voltaire, Turgenyev, Nekrasov, Apollon Maykov, Belinski, Fet ve başka yazarlar takip ediyor. Sayısız Puşkin alıntısı ve anıştırması Karamazovları Dostoyevski'nin Rusya ve Rus insanı hakkındaki düşüncelerinin yörüngesine çekiyor. Büyük Engizisyoncu bölümünde birçok Puşkin göndermesi yer alıyor. İvan'ın buruk bir tonla her şeye karşın hâlâ ilkbaharın o "yapış yapış küçük yapraklarını" çok sevdiğini itiraf etmesi (14:210, 239), Puşkin'in "Hâlâ Soğuk Rüzgarlar Esiyor" (1828) şiirini çağrıştırıyor. Sevilla gecelerini tasvir ederken Puşkin'in "Taş Misafir"inden bir alıntı yapılıyor: "Hava defne ve limon çiçeği kokuyor" (14:227). Vahiy Kitabı'nın 13. ve 17. bölümlerindeki Canavar'a yapılan gönderme Puşkin'in "Cimri Şövalye"sini çağrıştırıyor:¹ "Ama sonra Canavar sürünerek bize doğru gelecek, ayaklarımızı yalayacak, gözlerinden dökülen kanlı yaşlarla ıslatacak onları" (14:235). Puşkin'in oyununun ikinci sahnesinde şöyle bir konuşma geçiyor: "Uysal, utangaç, üstü başı kan içindeki suç / Sürünerek ayaklarımın dibine geliyor / Gözlerimin içine bakarak / Yalıyor ellerimi." "Büyük Engizisyoncu"nun son cümlesi de bir Puşkin alıntısıdır: "Ve onu 'şehrin karanlık meydanlarına' bıraktı" (14:239). Puşkin ve "ezeli Rus gezginleri" gibi İvan da Avrupa'yı seviyor ve anlıyor, ancak –Herzen ve Dostoyevski ile birlikte– onu bir mezarlık olarak görüyor. İvan da her Rus gibi hayatı çok seviyor ve duygularını ifade edecek doğru sözcükleri Puşkin'de buluyor.

Dostoyevski Alyoşa'yla Puşkin arasında da bir bağlantı kurmayı başarıyor. Liza Hohlakova'nın Alyoşa'ya yazdığı mektup Tatyana'nın Onegin'e yazdığı mektuptan esinlenmiş,

1 Bkz. A. L. Bem, "Skupoi rytsar' v tvorchestve Dostoevakogo", Bem, *O Dostoevskom*, 3:82-123.

hatta belki de birebir kopyalanmıştır. Onuncu Kitap'ta Tatyana –Dostoyevski'nin her zamanki tarzı nedeniyle arka kapıdan girerek– şahsen ortaya çıkar. Sahiden "ihtiyar Belinski"yi okuyup okumadığı konusunda Alyoşa tarafından sorguya çekilen Kolya Krasotkin şöyle yanıt verir: "Tatyana'yla ilgili kısmı, onun neden Onegin'le gitmediğini" (14:501). Birazcık da olsa Belinski okumuş olan Kolya, Puşkin'i hiç bilmemektedir ve okur bu durumu anlayan Alyoşa'nın üzüntüsünü sezer. Rusya'nın geleceğini simgeleyen Alyoşa, Puşkin'i okumuştur ve ona tapmaktadır.

Dimitri önceleri Schiller'in ve onun görkemli hümanizminin etkisi altındadır. Ancak Sekizinci Kitap'ta kader onu yerle bir ettiğinde Puşkin'in yörüngesine girer. Şaşırtıcı bir şekilde Polonyalı rakibini kıskanmayı reddetmesi Puşkin'in *Sofra Sohbeti*'nden bir vecizeyle açıklanır: "Kıskançlık mı? 'Otello kıskanç değil, güven doluydu,' demiş Puşkin, sadece bu cümle bile büyük şairimizin nasıl derinlikli bir zihne sahip olduğunu kanıtlıyor... Mitia Gruşenka'yı gördüğünde kıskançlığını unutup bir anlığına insanlara güvenen ve cömert bir insana dönüşmüştü" (14:343-44). Sonra, dördüncü bölümün çok önemli bir yeri olan "Karanlıkta"da Puşkin'in "Ruslan ve Ludmila"sından bir dize gelir aklına: "Fısıldayan sessizlikten başka hiçbir şey yoktu" (14:353). Yarım saat sonra Boris Godunov'daki Pimen'in "Son bir Hikâye Daha"sını (*Eshche odno poslednee skazan'e*) alıntılar. Dimitri'nin bir Hıristiyan ve gönüllü bir şehide dönüşmesi mahkûmun Sibiryâ'da bir madenden göğe yükselen övgü ilahisiyle vurgulanır – ki bu da Puşkin'in "Sibiryâ madenlerinin derinliklerinde"sini (*Vo glubine sibirskikh rud*) anımsatır.

Karamazov Kardeşler'in bütününde Puşkin'in "Küçük Trajediler"indeki temalara değinilir. Metinde bunlara birçok kez gönderme yapılır. Üç kardeşin de Puşkin'i sevdiğini ve

ondan alıntılar yaptığını söylemiştik. Peki ya Fyodor Pavloviç? İlginç bir şekilde Fyodor Pavloviç'in Puşkin'le ilişkisi bir Schiller alıntısıyla çakışır (dört Karamazov da Schiller'i alıntılar!). Fyodor Pavloviç "bir mendille" Dimitri'yi düelloya çağırırken –tersten de olsa– Schiller'in "Entrika ve Aşk" ını yinelemektedir. Ama ayrı zamanda yaşlı babanın oğlunu düelloya çağırması güçlü bir şekilde Dostoyevski'nin defalarca (ve *Delikanlı*'da açıkça) gönderme yaptığı Puşkin'in "Cimri Şövalye"sini çağırıştır. Fyodor Pavloviç elbette Puşkin'in kahramanının bir parodisidir: "bir tasarısı olan cimri," hiçbir şey hakkında fikri olmayan hasis bir ihtiyara dönüştürülmüştür.

Puşkin 1860 ve 1870'lerde bir simgeydi: Ya bir toplanma noktası ya da bir saldırı hedefiydi. Radikaller için hazcılığı, sanat sanat içindir'i, soylu sınıfları katı bir duygusuzlukla gözden çıkarıp halka yönelmeyi temsil ediyordu. O, radikallerin gözünde "küçük ayaklar" ın (*nozhki*) şairiydi, sözde kentle ilgili bir şiir yazmaya başlar, ama birkaç dize sonra "küçük ayaklara" dönmeden edemezdi:

*Gorod pyshnyi, gorod bednyi,
Dukh nevoli, stroinyi vid,
Svod nebes zeleno-blednyi,
Skuka, kholod i granit-*

*Vse zhe mne vas zhal' nemnozhko,
Potomu chto zdes' porpi
Khodit malen'kaia nozhka,
V'etsia lokon zolotoi.¹*

1 "Pahalı şehir, yoksul şehir, / Özgürlüksüzlüğün ruhu, her zamanki görünüm, / Solgun yeşil gök kubbe / Bıkkınlık, soğuk ve granit, / Ama yine de seni terk ettiğim için üzgünüm / Çünkü bazen burada / Yürüyen küçük bir ayak görüyorum / Altın rengi bir buklenin kıvrıldığını" (1828).

D. D. Minaev kendince saçma ve ciddiyetsiz bulduğu dizelere saldırarak şiiri alaya almıştı: *la ot nozhhek sam v ugare/ I za nikh-to noet grud': / Ved'na nashikh trotuarakh/ Ikh legko sebe svernut'*.¹ Dostoyevski ise güçlü bir anti-parodi yaratmıştır. Rakitin Bayan Hohlakova'nın şişmiş ayağıyla ilgili şu dize-leri yazar:

*Uzh kakaia zh eta nozhka,
Nozhka, vspukhshaia nemnozhko!
Doktora k nei ezdiat, lechat,
I bintuiut i kalechat.*

*Ne po nozhkam ia toskuiu,-
Pust'ikh Pushkin vospevaet:
Po golovke ia toskuiu
Chto idei ne ponimaet.*

*Poinmala uzh nemnozhko,
Da vot nozhka pomeshala!
Pust' zhe vylechitsia nozhka,
Chtob golovka ponimala. (15:30)²*

Ne görüyoruz? Puşkin uygun bir dille eleştiriliyor, toplumsal bir mesaj veriliyor ve elbette araya öğretici nitelikli bir mizah da sıkıştırılıyor. Rakitin'in ve onun temsil ettiği şeylerin yerle bir edilmesi Dostoyevski'nin amaçlarından

- 1 Minaev'in şiiri: "Küçük ayaklara deli olurum ben / Onlar için sızlar yüreğim / Kaldırımlarımız / Burkuverir onları kolayca."
- 2 "Ah nasıl küçük bir ayak bu / Biraz şişmiş küçük bir ayak! / Doktorlar bakıyor, tedavi ediyor onu / Sargılara sararak hakaret ediyor ona // Ama küçük ayaklara üzülüyorum ben / Bırakın Puşkin yazsın onları: / Ben o küçük kafaya üzülüyorum / çünkü almıyor hiçbir düşüncüyü. // Tam biraz anlıyorduk ki / Küçük ayaklar mahvetti onu! / Küçük ayak bir an önce iyileşsin de, / Küçük kafa kendine gelsin."

biri. Onu Puşkin'e layık olmayan bir kişi olarak sunarak umutsuz bir barbara (*poshliak*) dönüştürüyor. *Karamazov Kardeşler*'in göstergesel yapısı içinde Puşkin'den yana olmak hayatın, umudun, gerçeğin ve Rusya'nın yanında yer almak anlamına geliyor. Puşkin'e karşı olan ne varsa barbarca, sıkı yaşamdan ve canlılıktan yoksun olarak gösteriliyor.

Puşkin'in sesinde asla muğlaklığa yer yokken, Friedrich Schiller'in sesi de romanın diyalektiği içinde çok önemli bir yere sahip. Schiller'in –Dostoyevski de dahil– nesiller boyu birçok Rus için kanlı canlı bir esin kaynağı olduğunu unutmamak gerekiyor. Dostoyevski derin bir üzüntüyle de olsa onun etkisinden çıkmak için çok uğraşmıştı. Dimitri, Schiller'in “Neşeye Övgü” ve “Eleusis Festivali”nden alıntılar yaptığında verilen mesaj, su götürmez bir şekilde olumlu. Dimitri, Schiller'in insanlığın estetik duyarlılığını geliştirerek ahlaki bir yenilenme yaşayacağı fikrinin ete kemiğe bürünmüş hali. Ancak bir süre sonra estetik duyarlılığın çelişkili bir şey olduğunu fark ediyor: Bir yanda “Meryem ideali” varken öte yanda da “Sodom ideali” var (14:100). Gene de Dimitri'nin bedensel tutkusu nihai kurtuluş yolunda İvan'ın yine Schiller'in hümanist idealinden doğmuş olan zihinsel tutkusundan daha önemsiz bir engel teşkil ediyor. İvan Tanrı'nın dünyasından vazgeçtiğinde yine Schiller'den bir alıntı yapıyor: “Giriş biletimi bir an önce geri vermek istiyorum... Kabul etmediğim Tanrı'nın kendisi değildir Alyoşa, benim yaptığım şey yalnızca saygıyla Tanrı'ya biletimi geri vermektir” (14:223). Vasili Jukovski, Schiller'in “İade” şiirindeki dizeleri şöyle çevirmiştir: “Dünya üstündeki cennete kabul mektubumu / Açılmamış halde geri veriyorum Size.” Şiirin bağlamı da romandakiyle çok benzerdir.¹ Schiller'in *Don Carlos* oyunundaki Büyük Engizisyoncu da

1 Almancası pek benzer değildir.

Dostoyevski'ninkine benzer bir karakterdir ve o da Kral Philip'e Dostoyevski'nin Büyük Engisizyoncu'sundakiyle aynı seçeneği sunar: Özgürlük ve kişinin kendi günahlarından sorumlu oluşu ya da Büyük Engisizyoncu'nun tercih ettiği gibi özgürlükten vazgeçme karşısında sorumluluktan kurtuluş. Roman boyunca Schiller birçok kez alıntılanır ve ona birçok yerde gönderme yapılır. *Karamazov Kardeşler*'de Puşkin'in iki düzine yapıtına karşılık, Schiller'in en az bir düzine yapıtına yer verilmiştir.

Karamazov Kardeşler'de Goethe'ye daha az rastlarız, ancak onun varlığı da yadsınamayacak bir önemdedir. İvan Karamazov'un Şeytan'la konuşması, "olumsuz ruh" kavramının tersine çevrilmesi, Şeytan'ın Öklid mantığı konusundaki ısrarcılığı ve Dostoyevski'nin Yuhanna İncili'nin gücünü tercih etmesi ve Faust'un "*Am Anfang war die Tat*"ına¹ karşı çıkması gibi ayrıntılar, Goethe'nin *Faust*'una bir yanıt niteliğindedir.²

Dolayısıyla Schiller'in "insanlığın estetik eğitimi", "olumsuzluk ilkesi"nin romantik açıdan kavranışı (Goethe'nin Mephistopheles'i ve romantik Satanizm), Gogol'ün ünlü "troika" pasajı, Victor Hugo'nun yeniden dünyaya gelmiş İsa ile temsilcisi Papa arasındaki görüşmeye dair tasavvuru ("*La voix de Guernsey*", 1867 ve "*Le Pape*", 1878) gibi Rus ve dünya edebiyatından nice yapıt alıntılanmış, değiştirilip dönüştürülmüş, sorgulanmış, inkâr edilmiş ya da tersine çevrilmiştir. Olay örgüsüne eşlik eden ve alıntılar, göndermeler, tartışmalar, parodiler, yorumlar ve yeniden ifadelerden oluşan edebi söylem romanın ideolojik mesajını tamamlayan bir alt metin oluşturur. Entelektüel bir okurun en çok dikkatini çeken şey de bu olabilir. Dostoyevski'nin

1 "Başlangıçta eylem vardı."

2 Zen'kovskii, "Fyodor Pavloviç Karamazov."

romanlarının hepsinin edebi bir niteliği vardır, ancak hiç-biri *Karamazov Kardeşler* düzeyine ulaşamaz. “Edebilik”te onunla yarışabilecek tek roman *Eugene Onegin*’dir – ki bunun asla bir rastlantı olmadığını biliyoruz.

Dostoyevski romanlarının dünyasında gerçek olanla kurgusal olan diyalektik bir biçimde eklemlenir. Burası, Dostoyevski’nin akıl yoluyla kavranıp çözümlenen olgusal doğrulardan daha yüksek düzeyde bir gerçeklikten söz edebileceği bir alandır.¹ Dostoyevski’nin gerçeklerin ayrıntılarına olan takıntısı herkesçe malumdur. Basit, somut gerçeklerin gücü sıkça hissedilir. Örneğin Dimitri kitabın başında sonuna kadar *realizm* olarak adlandırdığı hayatın basit gerçekleriyle boğuşur. Ama aynı şekilde *Karamazov Kardeşler*’deki herkes gibi Dimitri için de kurgusal olan da büyük bir önem taşır. Açık kapı kurgusu çimlerde bulunan havan tokmağıya birleşerek Dimitri’yi gerçekte işlemediği, ancak kafasında sorumlu olduğuna inandığı bir suçtan mahkûm ettirir.

Gerçek ve kurgu roman boyunca *quid pro quo* (birbirine eşdeğer) şekilde gider. Hayali bir 3.000 ruble kurgunun gelişiminde en az gerçek 3.000 ruble kadar önemli bir rol oynar. Dostoyevski dâhiyane bir romancılık örneği sergileyerek birçok tanığın zihnine babasının öldürüldüğü gece Dimitri’nin cebinde 3.000 ruble olduğu yanlış fikrini sokacak sayısız ayrıntı yaratır. Kimsenin aklına aslında Smerdyakov’un çoraplarına gizlenmiş olan gerçek 3.000 rubleyi aramak gelmez. İnsan burada acaba Dostoyevski Immanuel Kant’ın hayali 100 taler ile gerçek 100 taler arasındaki farkı sorguladığı ünlü tezini mi tartışmaya açıyor, diye düşünmeden edemiyor.

Burada karşımıza hakikatla “olgusal gerçek” ya da “kur-

1 Bkz. Üçüncü Bölüm.

gu” arasında –eğer varsa– nasıl bir bağlantı olduğu sorusu çıkıyor. Dostoyevski sanatın hakikate giden yol olduğuna ve sanatın yarı gerçek yarı kurgudan oluştuğuna inandığından¹ bu soru doğrudan Dostoyevski’nin sanat felsefesiyle ilgili- dir. Romanın başlarında anlatıcı, bir insanı “gerçekçi” yapan şeye dair bir fikir geliştirir. Ona göre gerçekçi bir insan –yani gerçekleri görebilen bir kişi– anında ve sezgisel şekilde algı- ladığı gerçekler doğrultusunda düşünür ve yaşar (14:24).² O zaman bu insanın zıttı, tamamen kendi zihninin ürünü olan rasyonel bir dünya yaratmaya uğraşan “kuramcı”dır.³

Hakikate mantık yoluyla, akıllarını kullanarak ulaşmaya çalışanların büyük bir yanılgı içinde oldukları açıktır. Ha- kikat insana ancak sezgi ve ilham yoluyla gelir. Romanda- ki her bir karakterin hakikate olan mesafesi hayal gücünün gücü ve niteliğiyle ölçülür.

Fyodor Pavloviç’in hastalıklı zihni ve ahlakdışı karakteri hakikatten çok uzak olduğunu düşündürür. Ancak Dos- toyevski ona esrarengiz bir sezgi gücü vermeyi amaçlamış gibidir. Fyodor Pavloviç, Keşiş Zosima’dan dakikalar sonra Alyoşa’dan manastırı terk etmesini ister. Gizemli bir kâhin gibi konuşur: “*Da, Dimitriia Fiodorovicha eshche ne suschestvuet*” (“Dimitri Fyodoroviç henüz varlık göstermedi evet” (14:34). Onun bu söz cambazlıkları (“Dimitri Fyodoroviç henüz

1 Bir defter yazısında Dostoyevski, Shakespeare’dan “Tanrı’nın gönderdiği peygamber” olarak söz eder (PSS 11:157). Aynı şekilde Puşkin, Gogol ve kendisini de Rus toplumunun peygamberleri olarak görür. Bkz. *Notebooks for A Raw Youth* (PSS 16:329-30).

2 Dostoyevski kendini “yüksek düzeyde bir gerçekçi” olarak görüyordu: “Sanattaki gerçekle ilgili kendime özgü fikirlerim var, çoğunluk tarafından hayal ürünü veya istisnai olarak nitelendirilen şeyler bazen benim için ger- çeğin özü anlamına gelebiliyor. Olayların sıradanlığı ve onları sıradan bir gözle değerlendirmek bana göre gerçekçilik değil, hatta onun tam tersi.” N. N. Strahov’a yazılmış 26 Şubat-10 Mart 1896 tarihli mektup (PSS 29/I:19).

3 Dostoyevski’nin kuramcılarla ilgili küçümseyici fikirleri için bkz. 1862 tarih- li makalesi “Dva lageria teoretikov” (PSS 20:5-22).

gelmedi" yerine "Dimitri Fyodoroviç henüz varlık göstermedi" demesi gibi) sıklıkla gizli bir hakikatin açığa çıkmasını sağlar. Oğlu İvan'ın kişiliğiyle ilgili değerlendirmesi de oldukça doğrudur. Alyoşa'yı çok sevmekte ve Keşiş Zosima'ya saygı duymaktadır. Yanlış değerlendirdiği tek kişi Smerdyakov'dur, o dalkavuğun da temel kusurunun farkındadır: Adamda hayal gücü diye bir şey yoktur, keskin zekâsı yalnızca pratik şeylere çalışmaktadır (14:115). Fyodor Pavloviç Şeytan'ı hafife alır ve bunun bedelini öder. Korunç bir cinayete kurban giden yaşlı zampara von Sohn'u "ötekisi" "mülk sahibi" Maksimov'a benzetirken aslında kendi kaderini öngörmektedir.

Bedensel dürtüleriyle hareket eden ve tıpkı babası gibi iyi bir hikâye anlatıcısı ve çapkın bir adam olan Dimitri de –biraz daha kalın derili olsa da– sezgi, empati ve hayal gücünden nasibini fazlasıyla almıştır. Dil yeteneği sayesinde anlık izlenimlerini açık bir şiirsellikle aktarabilir. Mizah duygusu gelişmiştir ve sahtekâr ya da samimiyetsiz insanları şıp diye fark eder. Rakitin'in pozitivist kimliğinin kısırlığını ve çirkinliğini sezer. Alyoşa'nın "sürekli Smerdyakov'un kardeşini kurtarmaya çalıştığını" söylerken aslında sahtekârca" bir safsata tuzağına düştüğünü de hemen anlar (15:186).

Ancak Dimitri karşılaştığı herkese böyle görünmez. Dostoyevski harika bir iş çıkararak onun çelişkili taraflarını son derece örtük biçimde ortaya koyar. Okura hiçbir şekilde Dimitri'nin kişiliğinin uyumsuzluklarla dolu olduğu ya da başka bir deyişle akortsuz olduğu söylenmez. Yüz ifadesiyle gerçek ruh hali arasındaki zıtlık çok önemlidir: "Gözlerindeki düşünceli ve kederli bakışı görenler ani kahkasıyla irkiliyorlardı, gözleri derin bir kasvet taşıırken kahkahası neşeli düşüncelerini açığa vuruyordu" (14:63). Dimitri manastıra bütün iyi niyetiyle gider ve başlangıçta örnek davranışlar

sergileyerek ortama son derece uygun bir ses tonuyla konuşur. Ancak dakikalar sonra zıvanadan çıkarak o an için oldukça yakışıksız sözcükleri münasebetsiz bir ses tonuyla sarf eder.

Dimitri'nin "Coşkulu bir Yüreğin İtirafı"ndan hemen önceki davranış ve konuşmaları "uyumsuzluklarla" doludur. Etrafta kimsecikler olmamasına karşın Alyoşa'yla işaret diliyle iletişim kurmakta ısrar eder: "Alçak çitin üstünden Dimitri'nin şiddetle ellerini sallayarak onun dikkatini çekmeye çalıştığını gördü, belli ki biri duyacak korkusuyla tek kelime etmeye çekiniyordu" (14:95). İki kardeş bir araya geldikten sonra da bir süre fısıltıyla konuşurlar, en sonunda Alyoşa dayanamayarak: "Burada kimse yok. Neden fısıldıyorsun?" diye sorunca Dimitri şöyle yanıt verir: "'Neden mi fısıldıyorum? Şeytanlar götürsün!' diye bağırdı avazı çıktığı kadar" (14:95). Sırları avazı çıktığı kadar bağırarak ifşa etmek de uygun bir ses tonu kullanamamak demektir. Dimitri uygun sözcükleri ve tonu tutturmakta zorlanır.

Dimitri'nin itirafı beklenmedik ahenksizlikleriyle kulağımızı tırmalar. Schiller'in "klasikçisi"nin yaratıcı uyumsuzluğunun gücüyle karşılaşırız, uysal dizeler coşkulu "vurgu farklılıklarıyla" (*pereaktsentovka*) sunulur. Dimitri'nin "övgü ilahisi" eşliğinde tepetaklak yuvarlanışında da görkem ve gülünçlüğü muhteşem uyumsuzluğu vardır (14:99) ve ondan hemen sonra Sodom idealiyle Meryem idealinin birlikte varolabileceğine dair pasaj gelir – alın size bir başka uyumsuzluk daha.

Dimitri'nin "anekdotlar halindeki" itirafı, onun yersizlikler tasavvur edebilme yetisini ortaya koyar:

"Kin ve öfkeyle doluydum. Çok pis domuzluk etmek istiyordum, bakışlarımı alaycı bir havayla yüzüne dikip tam karşımda durduğu yerde yalnızca esnafın kullanabileceği

bir dille konuşarak şok etmek istiyordum onu. Şöyle diyecektim: ‘Dört bin beş yüz! Nasıl yani? Şaka yapıyordum. Dereyi görmeden paçaları sıvamışsınız. İki yüz deseniz başım üstüne. Ama dört bin beş yüz öyle kolayca gözden çıkarılabilecek bir rakam değil. Boşu boşuna yormuşsunuz kendinizi madam’’ (14:105).

Dimitri kafasında bu “sesi” yaratabilecek kadar canlı bir hayal gücüne ve aynı zamanda o sesi bastırabilecek terbiyeye sahip bir karakterdir.

Dimitri falsolarına devam eder. Babasının evinde Gruşenka’nın yaşlı adamın yatak odasında gizlendiğini düşünerek histerik sözlerin ve yumrukların havada uçtuğu büyük bir kavga çıkarır. Ama orada değildir, oraya gitmek aklına bile gelmemiştir. O kadar kavga gürültü boşu boşuna yaşanır.

Daha sonra, şehrin dışındaki kavşakta Alyoşa’yı beklerken tuhaf şekilde kardeşine eşek şakası yapmaya karar verir:

Alyoşa kavşakta görünür görünmez kaba bir sesle bağırarak üstüne atıldı: “Ya paranı ya canını!”

“Dimitri sen misin?” diye bağırdı şaşkınlıkla Alyoşa.

“Ha-ha! Beni beklemiyor muydun? Seni nerede beklem diye düşündüm. Onun evinde mi? Ama o zaman kaçırabilirdim seni. En sonunda buraya gelmeye karar verdim, çünkü buradan geçeceğini biliyordum. Manastıra giden başka yol yok. Hadi şimdi bana gerçeği söyle. Bir böcek gibi ez beni... Neyin var senin?”

“Hiçbir şeyim yok Dimitri – sadece korkuttun beni. Ah, Dimitri! Daha şimdi babamın kanı...” (Alyoşa ağlamaya başladı. Uzun zamandır patlamak üzereydi, artık dayanamadı.) “Az daha öldürüyordun onu, sövüp saydın ve şimdi burada: ‘Ya paranı ya canını!’ diye bağıırıyorsun!”

“Ne olmuş yani? Doğru mu değil? Benim durumumda yakışksız mı kaçıyor?” (14:141).

Dimitri’nin olabilecek en uygunsuz tonu seçmekle suçlu olduğu açıktır. En hafif tabiriyle duyarsız, kaba ve yakışksız davranmıştır. Ancak Dostoyevski bir kez daha onu uçurumun kıyısından alır. Dimitri kardeşine şaka yapmaya karar vermeden önce aklından geçenleri açıklayınca onun kardeşini çok seven hassas bir adam olduğuna ikna oluruz. Bir dakika sonra yeni bir Dimitri “uyumsuzluğu” ile karşılaşırız. Alyoşa, Gruşenka’yla Katerina İvanovna arasındaki “düello”yu anlatırken şöyle bir tepki verir:

O anlattıkça Dimitri’nin yüzünde keder ve tehdit dolu bir ifade belirdi. Kaşlarını çattı, dişlerini sıktı, sabit bakışları sertleşti, yoğunlaştı, korkunçlaştı. Sonra birden yabani yüz ifadesi değişti, histerik bir kahkaha nöbetine tutuldu. Gülmekten iki büklüm oldu. Uzunca bir süre konuşmadı. (14:142)

Dimitri umutsuzca 3.000 rubleyi ararken daha da fenalaşır. Tahmin edilebilir bir sıklıkla yanlış kapıları çalmayı sürdürür. Bayan Hohlakova, Samsonov ve Gorstsov’la konuşmalarında savcının kendisine karşı kullanacağı (çoğu yalan) bir sürü su götürmez bilgi verir. Bunlardan en bariz olanı sarhoşken Katerina İvanovna’ya yazdığı mektuptur: Mektuptaki her şey yalnızca fazla uzatılmış yanlış bilgiden ibarettir.

Dimitri, Mokroye’de, özellikle tutuklanmasından sonra daha sık doğru noktalara parmak basmaya başlar. Buradan romanın bitimine kadar derin, yüreктen gelen, hakiki ve olabilecek en iyi şekilde ifade ettiği birçok şey söyler. Ancak doğru sözleri masumiyetini kanıtlama yolunda pek işine yaramaz,

çünkü yanlış yola sapmış seyircilerin kulağına hakikat yalanmış gibi gelir. Üstüne üstlük Dimitri kendisini yargılayanları duruma yabancılaştıracak bir tonda konuşur. Bunların hepsi mahkemenin Dimitri'yi kötü bir karakter, bir katil ve suçunu inkâr eden bir yalancı olarak görmesine neden olur.

Peki ya okuyucu ne düşünür Dimitri'yle ilgili? Bazı okurlar romanı Dimitri'nin olumsuz bir karakter olduğu kanısıyla bitirirler. Elbette Dostoyevski'nin niyeti bu değildir. Dostoyevski Dimitri'yi muğlaklık sınırlarını zorlayan denemelerinden biri olarak yarattığı için okurlar onun amacını yanlış yorumlamaya müsaittirler. Dostoyevski bu riskin bir türünü İppolit Kirilloviç'in Dimitri'nin karakterini ve onu bu suçu işlemeye sevkeden koşulları "canlandırması" esnasında da almıştır. İppolit Kirilloviç emin olmak için okurun duyması gereken birçok gerçeği es geçmez, hiç söz etmez onlardan.

Böylelikle Dimitri Karamazov temelde onu Tanrı'nın hakikatine götürecek doğru sezgilere sahip olumlu bir karakter olarak sunulur. Ancak karakterinde derinden arızalıdır. Dimitri'nin doğru melodiyi kötü çaldığını söyleyebiliriz. O, temelde onu Tanrı'dan uzaklaştıracak yanlış sezgilere sahip, ama herkesin hayran olduğu birçok özelliği olan kardeşi İvan'ın tam zıttıdır. İvan yanlış bir mesajı çok güzel bir şekilde aktarır. Dostoyevski'nin büyük bir ihtimamla her iki kardeşin iyi ve kötü özelliklerini olabildiğince dengelemeye çalışmasının arkasında asıl önemli şeyin bir insanın kalbinden geçenler olduğunu, bu dünyada yaptıkları, kazandığı başarılar ya da üstesinden geldiği şeylerin Tanrı'nın huzurunda hiçbir anlam ifade etmediğini gösterme isteği yatar. Bu mesaj çoğunlukla örtük bir şekilde, nihayetinde Dimitri için önemsiz, İvan içinse hayati derecede önemli olan falso-lar ve iç çatışmalarla dolu bir alt metin aracılığıyla verilir.

"Şiir" olarak adlandırdığı "Büyük Engizisyoncu"yu ve on-

dan önce “Jeolojik Felaket”i yazmış olan ve daha birçok farklı yaratısı bulunan İvan Karamazov, Karamazovların en kültürlüsüdür. Onun insan olarak düşüşüyle paralel gerçekleşen yazar olarak mahvoluşu Dostoyevski’nin temel meselerinden biridir. “Büyük Engizisyoncu” bir “şiir” olarak daha baştan falsolar, melodramlar ve çelişkilerle dolu sunulur ve bunun sonucunda Büyük Engizisyoncu’nun Kilise’nin prensi ya da haşmetli bir Miltonvari Şeytan’dan çok “hayatında iki düzeyi bir araya getirmemiş budala bir öğrenci” olduğu algısı oluşur (14:239).

Alyoşa ise Keşiş Zosima’nın *Vita’sının* yazarıdır. Roman boyunca öğretmeninin sözlerini ve öğretilerini yineler. Kardeşi İvan ve dostu Rakitin sayesinde mantığın cazibelerine de açık haldedir. Ancak öğretmenini örnek alarak yeniden Tanrı’nın hakikatine döner. Alyoşa çok ince bir duyarlılığa sahip bir gençtir, bunu en çok çocuklarla kurduğu ilişkide görürüz. Ama aynı zamanda İvan’ın savlarına karşı öne sürdüğü fikirler hayal gücünün de son derece geniş olduğunu gösterir. Alyoşa her karakterde ve mizaçta insanla empati kurabilmek gibi çok ender rastlanan bir yeteneğe sahiptir.

Karamazovlar gibi birçok yan karakter de hayal güçlerinin ürünleriyle akılda kalırlar: Gruşenka’yı ilk aşkını alayıp pullayarak anlattığı hikâyeyle, soğan hikâyesiyle ve “İkisi Bir Arada” bölümünde rakibini alt edişiyile; Katerina İvanovna’yı Dimitri’yi kurtarmaya adanmış bir hayata dari çarpık hayaliyle; Liza’yı hem tatlı hem de zalim olabilen fantezileriyle hatırlarız. Bazı karakterleriye –Maksimov ve Peder Ferapont gibi– yalnızca onların hayal ürünü hikâyelerinden biliriz.

Dimitri davasındaki savcı İppolit Kirilloviç ve avukat Fetyukoviç’i de genel olarak hayal güçlerini kullanarak yarattıkları düşünceler sayesinde tanırız. İlki dürüst, külyutmaz bir adamdır. Ama pozitivisttir, psikolojinin bilim dalı

olduğuna inanır ve alelade bir hayal gücüne sahiptir. Ancak savcının cinayet gecesi yaşananlara dair fikri iki kurgusal temel üstünde durmaktadır: Grigory'nin yanılarak aslında kapalı olan kapıyı açık olarak hatırlaması ve Smerdyakov'un zekice imaları. Savcı ayrıca Dimitri'nin lehine olan kilit bir gerçeği de görmezden gelir: Dimitri'nin üstünde bulunan paranın miktarı ile çalınan 3.000 ruble ve Dimitri'nin harcamış olduğu para arasındaki tutarsızlığı.

İppolit Kirilloviç sanığın kurduğu her cümleyi beceriksiz bir yalan olarak nitelendirerek kendi mantığına uygun şekilde çürütür. Ancak gerçekte Dimitri'nin söylediği her şey doğru, savcının hikâyesi ise tamamen kurgudur. Savcı psikolojik analizinde tam tersi bir varsayımı göz önünde bulundurmaya ihmal eder: Dimitri'nin tökezlemelerinin, suçunun olduğu kadar masumiyetinin de göstergesi olabileceğini. Masum bir insan sendeleyip tuzağa düşebilir, bir suçluysa sürekli tetikte olacağından kolay kolay kandırılamaz. Oysa Dimitri'nin canlı hayal gücü kendi aleyhine çalışır; örneğin paranın babasının yastığının altında olduğunu söyleyiverir – ki katil dışında bunu kimsenin bilmesine olanak yoktur (14:416). İppolit Kirilloviç insan doğasının karmaşıklığını hafife alır. Dimitri'nin hikâyesinin saçmalığını kanıtlamış olmak yeter ona, gerçeğin bazen saçma olabileceğini unutmaz (15:142).

Anlatıcının İppolit Kirilloviç'e karşı hafif küçümseyici bir tavır takınması kasabalıların onu iyi, ama anlayışı kısıtlı bir insan olarak gördüklerini düşündürür. Ancak bütün tahminleri boşa çıkararak dişli Fetyukoviç'e karşı davayı kazanır. Masum bir insanı mahkûm ettirmiş olabileceği bir an bile aklından geçmez. İppolit Kirilloviç'in Dostoyevski'ye ait olduğunu bildiğimiz birçok fikri dile getirmesi şaşırtıcıdır. Dostoyevski de İppolit Kirilloviç gibi Kutsal Rusya'ya ve "onun ilkelerine, ailesine ve değerli bulduğu her şeye" bü-

yük bir içtenlikle inanmaktadır (15:150). İronik şekilde bu ilkeler masum bir insanın hapse düşmesine yol açar.

Savunma avukatı Fetyukoviç, İppolit Kirilloviç'in tam zıttıdır. Olayla ilgili bütün gerçeklere hâkimdir. Smerdyakov onu bir an bile kandıramaz. Keskin zekâsını ve sezgilerini kullanarak bütün olayın nasıl gerçekleştiğini çözer. Durumun hassasiyetinin farkında olduğundan büyük bir beceriyle kuşku yaratabilecek detayları üzerinde fazla durmadan geçiştirir. Fetyukoviç lafı hiç dolandırmadan savcının anlattığı hikâyenin de tıpkı Dimitri'nin sözleri gibi kurgudan ibaret olabileceğini söyler: "Ya siz çok farklı bir adamla ilgili bir masal anlatıyorsanız?" (15:158-59). Fetyukoviç rakibine bütün insanların birbirini kurgusal bir biçimde algıladığını hatırlatır, esas soru bu kurgunun gerçeğe ne kadar yakın olduğudur. Savcının Dimitri'nin cinayeti önceden planladığını kanıtlamak için anlattığı hikâyeyi alaycılıkla "bir psikoloji gösterisi" olarak adlandırarak hızlı bir şekilde yalanlar. Ancak kendi hikâyesinin de kurgusal olduğunu inkâr etmez. Hatta gayet cesurca içinde kurgudan başka hiçbir şey barındırmadığını söyler (15:166-67). İşin özü Fetyukoviç'in anlatıklarının tamamen doğru olmasıdır.

Fetyukoviç "fikir zinacısı" olarak tasvir edilir. Onun özgürlükçü fikirlerinin anlatıcısı (ve Dostoyevski'yi) iğrendirdiği açıktır. Ayrıca Dimitri'nin gerçekten suçlu olduğuna inandığını düşündürecek birçok işaret vardır elimizde. Müvekkilinin masumiyetinden en ufak bir kuşkusu bulunmadığına "kutsal olan her şey üzerine" ettiği yemin (15:166) muhtemelen yalandan ibarettir. Son ve çok önemli bir ayrıntı: Davayı "köylülerden oluşan jüri" İppolit Kirilloviç'e inanmayı seçtiği için kaybeder.

Bazı açılardan İppolit Kirilloviç ile Fetyukoviç arasındaki düello Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'de yapmaya

çalabıldığı şeyin alegorisi olarak görülebilir. Tıpkı İppolit Kirilloviç'in son davası olması gibi bu da onun son yapıtıdır. Ayrıca tıpkı Fetyukoviç gibi Dostoyevski de her şeyin sanığın aleyhine olduğu bir davanın savunuculuğunu yapmaktadır. Söz konusu sanık Tanrı'dır ve adaletsizliğin kol gezdiği ve masumların acı çekmesini engellemek için hiçbir şeyin yapılmadığı bir dünya yaratmakla suçlanmaktadır. Fetyukoviç gibi Dostoyevski de davasını büyük bir hüner ve hitabet yeteneğiyle savunmakta, arada bir *argumentum ad hominem*'e (tartışmada karşı tarafın söz ve hareketlerini kendi görüşünü savunmada delil olarak kullanma) başvurarak uygunsuz ayrıntıları es geçmekte ve savcının tanıklarını kötülemektedir. Özellikle sonuncusunu büyük bir ısrarla yaparak romandaki bütün ateistlerin itibarını sıfıra indirir.

Dostoyevski de Fetyukoviç gibi savunduğu şeyin doğruluğuna inanmıyor olabilir mi? Bunun pratik açıdan hiçbir önemi yoktur. Fetyukoviç, Dimitri'yi kurtarmak için elinden geleni yapar. Sanığın suçlu bulunması onun hatası değildir: Vicdanlı ve önyargısız bir jüri onu aklayacaktır. Aynı şekilde Dostoyevski de Tanrı'nın üstün gelmesini istemekte ve bunun için elinden geleni yapmaktadır. Buna rağmen birçok okura karşı davasını kaybeder. Onlar da Dimitri'yi yargılayan jüri gibi Tanrı'ya karşı önyargılıdır. Ya da belki Dimitri'nin jürisi gibi Dostoyevski'nin karmaşık metafiziksel tezini kavrayabilecek hayal gücü ve anlayıştan yoksundurlar.

Her durumda Dostoyevski gerçeği seslendirme görevini hayal gücü daha gelişmiş olana, yani sanatçıya verir ve bu kişinin ahlaki niteliğini göz önüne almaksızın yapar. Üstüne üstlük dürüst köylülerden oluşan jürinin gerçeği reddetmesine müsaade eder. O zaman kitaptan çıkarılacak mesaj şudur: Dürüst ama sıradan bir akıl korkunç bir adaletsizliğe yol açacak hatalara ve davranışlara eğilimlidir. Dimitri'yi

mahkûm ettirecek yanlış kanıtı sunan kişi erdemli ve inançlı, ama hayal gücünden yoksun Grigoriy'den başkası değildir. Hakikate ancak hayal gücü, empati ve sezgi yoluyla ulaşılabilir.

İppolit Kirilloviç, Dimitri'yi şu sözlerle küçük düşürmeye çalışır: "Tabii, ne de olsa şairiz biz" (PSS 15:144). Ancak alaycı yaklaşımı geri teper. Dimitri yalnızca şair değil, aynı zamanda hayatın gerçeğini kıt kavrayışlı savcının asla yapamayacağı kadar iyi özümsemiş bir insandır. *Karamazov Kardeşler*'in dünyasında herkes gerçekleri kendince algılar ve dünyaya dair kendince bir kurgu oluşturur. Şairin kurgusu hakikate en yakın olandır. Bir insan şiirden ne kadar uzaksa hakikatten de o kadar uzaktır. Rus nihilistlerin şiire karşı tezlerini geliştiren kişi şeytanın havarisi Smerdyakov'dur (14:204). Rakitin'in Puşkin karşıtı savları da aynı amaca hizmet eder. Bütün şiirden uzak ve şiire karşı insanlar Dostoyevski'nin gözünde hakikatten umutsuzca uzaklaşmış kişilerdir ve dolayısıyla Karamazovların cinayet davasında da gerçeği göremezler.

Burada bir ateist ve kötü bir insan olan, ancak sezgi, hayal gücü ve estetik ayrımcılıktan yoksun olmayan Fyodor Pavloviç karakterine bakmamız gerekiyor. Dürüst bir hazcı olan Fyodor Pavloviç, Pascal'ın iddiasını tersine çevirerek var olmayan bir Tanrı, ahiret ve ceza uğruna hayattaki günahkâr zevklerden feragat etmenin büyük bir aptallık olduğunu öne sürer (14:122-23). Dostoyevski'nin stratejik planı açısından ne ifade etmektedir bu? Eğer öbür dünya ya da Pavloviç'in deyimiyle günahkârları uzun pençeleriyle cehenneme sürükleyen şeytanlar yoksa Fyodor Pavloviç iddiayı kazanacaktır. İddianın sonucu inanca göre belirleneceği için Dostoyevski, Fyodor Pavloviç'in elini zayıflatabilecek tek şeyi yapar: Onu kötü bir insan yapar ve sonunun kötü olmasını sağlar. Ancak sanatsal nezaket gereği iflah olmaz zevk düşkününün felsefesine hak ettiği saygıyı

gösterir. Fyodor Pavloviç, Rakitin ya da Miusov kadar aşağılık bir karakter değildir. Onda bir şair ruhu vardır. Gruşenka'yı beklerken neredeyse mutlu bir şekilde ölmesine izin verilir. Yazmış ya da düşünmüş olabileceği son sözleriyle hatırlanır: "I tsyplionochku" ("benim küçük yavru kuşum"). Bu sözcükler, içinde 3.000 ruble olan zarftaki nota sonradan eklenmiştir: "Gelirse alması için melek Gruşenka'ya 3.000 ruble bırakıyorum" (14:410).

Karamazov Kardeşler'i okurken genel olarak edebiyat sanatı, metne eklemlenen farklı edebi parçalar ve bizzat önümüzdeki roman hakkında birçok yorumla karşılaşırız. Anlatıcının giriş cümlesi "esas romanın ikincisi", yani henüz yazılmamış bir roman olduğunu söyler. *Karamazov Kardeşler*'de Dostoyevski'nin bir devam romanı yazma niyetinde olduğuna dair oldukça fazla emare olmasına karşın, romanı okuyanlar açısından bu "ikinci kitap" göndermeleri belirsiz ve bilinmesi olanaksız bir şeye tekabül etmektedir. "İkinci roman" henüz yaratılmamıştır ve dolayısıyla hayat kadar belirsizdir.

Anlatıcının örneğin *Ecinniler*'deki vakanüvis tarafından kullanılan geleneksel doğruculuk motifini bir kenara bırakarak yapıtını bir roman olarak adlandırması tuhaf görünür. Hatta okura zaman zaman kurgusal bir yapıtın yazarı olduğunu söyleyerek roman tekniklerinden söz eder. Özellikle bölüm başlıkları adeta okura kurgusal bir kitap okuduğunu hatırlatmak için yazılmıştır. Anlatıcı ayrıca hikâye bölümlerinin yazım tarzına ilişkin de birkaç kişisel yorumda bulunur. Alyoşa'nın Keşiş Zosima'nın öğrencilerine verdiği son vaazları özetleme şeklinin "yarım yamalak ve bölük pörçük" olduğunu söyler (14:293). Dimitri'nin acınası ve gülünç taşkınlıkları ironik yorumlar eşliğinde aktarılır. Savcı, "Abartıyor olabilirim, ama bana göre ülkemizdeki eğitimi

kesimin bazı temel özellikleri bu aile fotoğrafında birebir yansıtılmaktadır” (15:125) cümlesi örtük biçimde bütün romana yapılmış bir yorumdur. İppolit Kirilloviç’in, “Ama şimdilik sadece Karamazovlarımız var!” haykırışı romanın mesajının ve yazarının örtük bir dille idealize edilmesi olarak okunabilir.

Yanlış yönü işaret eden ipuçları, başlanan yere geri dönmeler, sonradan gerçek olduğu ortaya çıkan yalanlar ve romanın sonunda üç kardeşinin geleceğinin hâlâ belirsiz olması bize insani gerçeklerin (hukuki, psikolojik ya da gündelik) Tanrı’nın mutlak hakikatiyle hiç ilgisi olmadığını düşündürür. Çok aşikâr biçimde yaşanan adaletsizlik Dimitri’nin Tanrı’nın hakikatini görmesine vesile olur. Kitabın son bölümünde romandaki karakterler içinde gerçeği idrak etme kabiliyeti en az olan Katerina İvanovna bir anlığına da olsa “yalanın hakikate dönüştüğünü” fark eder. Yine de bazı kadın ve erkeklerin Tanrı’nın hakikatine diğerlerinden daha yakın oldukları su götürmez bir gerçektir.

Hakikate ulaşmak için gösterilen her türlü insani çabanın aslında doğruluğu şüpheli gerçeklere dayanan kurgusal bir iş olduğu düşünüldüğünde hangisi daha önemlidir: Gerçekçi ayrıntılar mı, yoksa İppolit Kirilloviç’in deyimiyle “büyük yaratının bütününü” mü (15:149)? Fetyukoviç bu ikilemi şöyle özetler: “Beni kaygılandıran ve öfkeliendiren şey savcılık makamının sanığa karşı sunduğu bütün o gerçekler yığınının bir tekinin bile kesin ve çürütülebilir olmaması” (15:162). Bu sorunun roman metninin bütününde örtük biçimde bulunan yanıtı bu iki ögenin yakından bağlantılı oluşudur. Bütün her zaman parçalarının toplamından daha büyük bir şeydir ve onu kavrayabilmek derin bir sezgi gücü gerektirir. Savcının kurgusunun kusurlu ayrıntıları bütün kavrayışını yanlışlar. Fetyukoviç’in her ayrıntıyı sezgisel olarak kavramış olması gerçeğin bütününe ulaşmasını sağlar.

Bütün bunlardan çıkan kaçınılmaz sonuç, insanların hakikati ararken yalnızca içtenliğe değil aynı zamanda bir sanatçının sezgisi ve hayal gücüne de sahip olmaları gerektiğidir. Rezil günahkâr Fyodor Pavloviç Karamazov hayal gücü sayesinde Tanrı'nın hakikatine düzgün yaşayan ve dürüstlüğü şüphe götürmez sıradan Miusov'dan daha yakındır. Rakitin'i aşağılık ve değersiz bir insan yapan şey her şeyden önce Dimitri'nin gözlemlediği gibi hayal gücünden yoksun oluşu ve yapılan esprileri bile anlayamamasıdır. Katerina İvanovna gerçek sezgi gücünden hiç nasibini almamış olduğundan bir yalandan ötekine savrulur. Bir insanın hayal gücünün büyüklüğü bedensel ve ruhani anlamda âşık olabilme kapasitesiyle de doğru orantılıdır. Ama bu başka bir mesele.

Kaynakça

F. M. Dostoyevski'nin Eserleri, Mektupları ve Defterleri

- Polnoe sobrannie sochinenii v tridtsati tomakh.* [PSS]. 30 cilt. Leningrad: Nauka, 1972-90.
- The Short Novels Dostoevsky.* Çev. Constance Garnett. New York: Dial Press, 1945.
- Notes from Underground.* Çev. Ralph E. Matlaw. New York: Dutton, 1960.
- Crime and Punishment.* Çev. J. Coulson. Oxford: Oxford University Press, 1980.
- The Idiot.* Çev. D. Magarshack. Harmondsworth: Penguin, 1955.
- Devils.* Çev. ve ed. Michael Katz. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- A Raw Youth.* Çev. Constance Garnet. London: Heinemann, 1964.
- The Brothers Karamazov.* Çev. Constance Garnett. Gözden geçiren ve ed. Ralph E. Matlaw. New York: W. W. Norton, 1976.
- The Brothers Karamazov.* Çev. Richard Pevear ve Larissa Volokhonsky. San Francisco: North Point Press, 1990.
- Complete Letters.* 5 cilt. Çev. David Lowe ve Ronald Meyet. Ann Arbor: Ardis: 1988.
- The Diary of a Writer.* Çev. Boris Brasol. New York: Octagon Books, 1973.
- A Writer's Diary.* Çev. Kenneth Lantz. 2 cilt. Evanston: Northwestern University Press, 1993-94.
- The Notebooks for Crime and Punishment.* Çev. ve ed. Edward Wasiolek. Chicago: University of Chicago Press, 1976.
- The Notebooks for The Idiot.* Çev. Katharine Strelsky. Ed. Edward

- Wasiolek. Chicago: University of Chicago Press, 1967.
- The Notebooks for The Possessed*. Çev. Victor Terras. Ed. Edward Wasiolek. Chicago: University of Chicago Press, 1968.
- The Notebooks for A Raw Youth*. Çev. Victor Terras. Ed. Edward Wasiolek. Chicago: University of Chicago Press, 1969.
- The Notebooks for The Brothers Karamazov*. Çev. ve ed. Edward Wasiolek. Chicago: University of Chicago Press, 1971.
- The Unpublished Dostoevsky: Diaries and Notebooks, 1860-81*. Ed. Cari R. Proffer. 3 cilt. Ann Arbor: Ardis, 1973-76.

İkincil Kaynaklar

- Anderson, Roger B. *Dostoevsky: Myths of Duality*. Gainesville: University of Florida Press, 1986.
- Antonovich, M. A. "Mistiko-asketicheskii roman," *Novoe obozrenie*, no. 3 (1881): 192-243.
- Bakhtin, M. M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Çev. ve ed. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Bakhtin, M. M. *Problemy poetiki Dostoevskogo*. Moskova: Sovetskii pisatel', 1963.
- Belinskii, V. G. *Polnoe sobranie sochinenii*. 13 cilt. Moskova: Izdatel'stvo Akademii Nauk, 1953-59.
- Belknap, Robert L. "Shakespeare and *The Possessed*," *Dostoevsky Studies* 5 (1984): 63-69.
- Belknap, Robert L. "The Sources of Mitja Karamazov." *American Contributions to the Seventh International Congress of Slavists* içinde, Varşova, 21-27 Ağustos 1973, cilt. 2: 39-51. Lahey: Mouton, 1973.
- Belknap, Robert L. *The Structure of The Brothers Karamazov*. Lahey: Mouton, 1967.
- Bern, A. L, ed. *O Dostoevskom: Sbornik statei*. 3 cilt. Prag: Petropolis, 1929-36.
- Berdiaev, Nikolai. *Mirosozertsanie Dostoevskogo*. Prag, YMCA, 1923.
- Berlin, Isaiah. *The Hedgehog and the Fox*. Londra: Weidenfeld & Nicolson, 1953.
- Blagoi, D. D. *Dusha v zavetnoi lire: Ocherki zhizni i tvorchestva Pushkina*. Moskova, Sovetskii pisatel', 1977.
- Braun, Maximilian. *Dostojewskij: Das Gesamtwerk als Vielfalt and Einheit*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1976.
- Camus, Albert. *The Rebel: An Essay on Man in Revolt*. Çev. Anthony Bower. New York, Knopf, 1956.
- Chicherin, A. V. "Poeticheskii stroi iazyka v romanakh Dostoevskogo," *Tvorchestvo F. M. Dostoevskogo* içinde (Moskova: AN SSSR, 1959), s. 417-44.
- Chirkov, N. M. *O stile Dostoevskogo*. Moskova: AN SSSR, 1963.
- Chizhevskii, Dmitrii. "K probleme dvoynika: Iz knigi o formalizme v etike", *O Dostoevskom* içinde, Ed. A. L. Bem, cilt. 1: 9-38. Prag: Petropolis, 1929.

- Cox, Roger L. *Between Earth and Heaven: Shakespeare, Dostoevsky, and the Meaning of Christian Tragedy*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1969.
- Dalton, Elizabeth. *Unconscious Structure in The Idiot: A Study in Literature and Psychoanalysis*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- Danow, David K. "A Note on the Internal Dynamics of the Dostoevskian Conclave," *Dostoevsky Studies* 2 (1981): 61-68.
- Danow, David K. "Stavrogin's Teachings: Reported Speech in *The Possessed*", *Slavic and East European Journal* 32 (1988): 213-24.
- Dobroliubov, N. A. *Sobranie sochinenii v devyati tomakh*. Leningrad, Khudozhestvennaia literatura, 1963.
- Dolinin, A. S. *Poslednie romany Dostoevskogo: Kak sozdavalis' Podrostok i Brat'ia Karamazovy*. Moskova ve Leningrad, Sovetskii pisatel', 1963.
- Engel'gardt, B. M. "Ideologicheskii roman Dostoevskogo." *F. M. Dostoevskii: Stat'i i materialy* içinde, Ed. A. S. Dolinin, cilt. 2: 79-109. Moskova ve Leningrad, 1924.
- Fanger, Donald. *Dostoevsky and Romantic Realism: A Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens and Gogol*. Cambridge: Harvard University Press, 1965.
- Frank, Joseph. *Dostoevsky*. 5 cilt. Princeton: Princeton University Press, 1976-95. [4 cildi yayınlandı.]
- Fuchs, Ina. "Homo Apostata," *die Entfremdung des Menschen: Philosophische Analysen zur Geistmetaphysik F. M. Dostojewskijs*. Münih: Otto Sagner, 1987.
- Gibian, George. "Traditional Symbolism in *Crime and Punishment*," *PMLA* 70 (1955): 979-96.
- Gide, André. *Dostoïevsky (articles et causeries)*. Paris: Librairie Pion, 1923.
- Grigor'ev, Apollon. *Sochineniia*. St. Petersburg, 1876.
- Grossman, L. P. *Dostoevskii: Put', poetika, tvorchestvo*. Moskova, Sovremennye problemy, 1928.
- Grossman, L. P. "Dostoevskii – khudozhnik." *Tvorchestvo F. M. Dostoevskogo* içinde, s. 330-416. Moskova: AN SSSR, 1959.
- Grossman, L. P. *Poetika Dostoevskogo*. Moskova: Gosudarstvennaia Akademiia khudozhestvennykh nauk, 1925.

- Ivanov, Vyacheslav. *Freedom and the Tragic Life: A Study in Dostoevsky*. Çev. Norman Cameron. New York: Noonday, 1952.
- Jackson, Robert L. *The Art of Dostoevsky: Deliriums and Nocturnes*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- Jackson, Robert L. *Dialogues with Dostoevsky: The Overwhelming Questions*. Stanford: Stanford University Press, 1993.
- Jackson, Robert L. *Dostoevsky's Quest for Form: A Study of His Philosophy of Art*. New Haven: Yale University Press, 1966.
- Jones, Malcolm V. *Dostoevsky after Bakhtin: Readings in Dostoevsky's Fantastic Realism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Komarowitsch, W., ed. *Die Urgestalt der "Brüder Karamasoff": Dostojewskis Quellen, Entwürfe und Fragmente*. Giriş: Sigmund Freud. Münih: Piper, 1928.
- Lachmann, Renate. *Memory and Literature: Intertextuality in Russian Modernism*. Çev. Roy Sellan ve Anthony Wall. *Theory and History of Literature*, cilt. 87. Minneapolis: University of Minnesota Press) 1997.
- Leatherbarrow, W. J. "Idealism and Utopian Socialism in Dostoyevsky's *Gospodin Prokharchin and Slaboe serdtse*" *Slavonic and East European Review* 58: 524-40.
- Leont'ev, K. N. *Sobranie sochinenii*. 9 cilt. Moskova, Izd. M. V. Sablina, 1912.
- Linnér, Sven. *Dostoevsky on Realism*. Stockholm: Almqvist and Wiksell, 1967.
- Maikov, V. N. *Sochineniia*. 2 cilt. Kiev, 1901.
- Matlaw, Ralph E. "*The Brothers Karamazov*": *Novelistic Technique*. Lahey: Mouton, 1957.
- Matlaw, Ralph E. "Recurrent Imagery in Dostoevskij," *Harvard Slavic Studies* 3: 201-25.
- Meier-Graefe, Julius. *Dostojezski der Dichter*. Berlin: Rowohlt, 1926.
- Merezhkovskii, D. S.L. *Tolstoi i Dostoevskii*. St. Petersburg: Mir iskusstva, 1901.
- Merezhkovskii, D. S. *Prorok russkoi revoliutsii*. St. Petersburg, Pirozhkov, 1906.
- Mikhailovskii, N. K. *Literaturno-kriticheskie stat'i*. Moskova: Gosizdat, 1957.
- Mochulsky, Konstantin. *Dostoevsky: His Life and Works*. Çev. Michael A. Minihan. Princeton: Princeton University Press, 1967.

- Nabokov, Vladimir. *Lectures on Literature*. Ed. F. Bowers. New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1980.
- Neuhäuser, Rudolf. *Das Frühwerk Dostoevskijs: Literarische Tradition und gesellschaftlicher Anspruch*. Heidelberg: KİŞ, 1979.
- Nigg, Walter. *Der christliche Narr*. Stuttgart ve Zürich: Artemis, 1956.
- Nikol'skii, Iurii. *Turgenev i Dostoevskii: Istoriia odnoi vrazhdy*. Sofya, 1921.
- Passage, Charles E. *Dostoevski the Adapter; A Study in Dostoevski's Use of the Tales of Hoffmann*. University of North Carolina Studies in Comparative Literature, cilt. 10. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1954.
- Perlina, Nina. *Varieties of Poetic Utterance: Quotation in The Brothers Karamazov*. Lanham, Md.: University Presses of America, 1985.
- Pisarev, D. I. *Sochineniia*. Ed. Iu. S. Sorokin. 4 cilt. Moskova, Khudozhestvennaia literatura, 1955-56.
- Proust, Marcel. *A la recherche du temps perdu*. Cilt 3. Ed. Pierre Clarac ve André Ferré. Paris: Librairie Plon, 1954.
- Rosenshield, Gary. "The Bronze Horseman and The Double: The Depoeticization of the Myth of Petersburg in the Young Dostoevskii," *Slavic Review* 55 (1996): 399-428.
- Rosenshield, Gary. *Crime and Punishment: The Techniques of the Omniscient Narrator*. Lisse: Peter de Ridder, 1978.
- Rozanov, V. V. *Dostoevsky and the Legend of the Grand Inquisitor*. Çev. Spencer E. Roberts. Ithaca: Cornell University Press, 1972.
- Saltykov-Shchedrin, M. E. *Sobranie solchinenii* 20 cilt. Moskova, Khudozhestvennaia literatura, 1965-77.
- Sandoz, Ellis. *Political Apocalypse: A Study of Dostoevsky's Grand Inquisitor*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1971.
- Seduto, Vladimir. *Dostoyevski in Russian Literary Criticism 1846-1956*. New York: Columbia University Press, 1957.
- Shestov, Lev. *Afiny i Ierusalim*. Paris: YMCA, 1951.
- Shklovskii, Viktor. *Za i protiv: Zametki o Dostoevskom*. Moskova: Sovetskii pisatel', 1957.
- Solov'ev, V. M. *Izobrazitel'nye sredstva v tvorchestve F. M. Dostoevskogo: Ocherki*. Moskova: Sovetskii pisatel', 1979.
- Solov'ev, V. S. *Sobranie sochinenii*. 12 cilt. 2d ed. St. Petersburg: Prosveshchenie, 1911-14.

- Strelsky, Katharine. "Dostoevsky's Early Tale 'A Faint Heart.'" *Russian Review* 30, 1970:146-53.
- Struve, Gleb. "Notes on the Language and Style of Dostoevsky," *Bulletin of the International Dostoevsky Society*, no. 7 (1977): 76.
- Terras, Victor. *The Young Dostoevsky (1846-1849): A Critical Study*. Lahey: Mouton, 1969.
- Tkachev, P. N. *Izbrannye sochineniia*. Ed. B. P. Kozmin. 6 cilt. Moskova: Gosudarstvennoe sotsial'no-ekonomicheskoe izdatel'stvo, 1932-37.
- Tolstoi, L. N. *Polnoe sobranie sochinenii*. Ed. V. Chertkov et al. 90 cilt. Moskova: AN SSSR, 1928-58.
- Torop, Peeter. *Dostoevskii: Istorii i ideologii*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1997.
- Tunimanov, V. A. "The Narrator in *The Devils*." *Dostoevsky: New Perspectives* içinde, Ed. Robert L. Jackson, s. 145-75. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1984.
- Turgenev, I. S. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem*. 28 cilt. Ed. M. P. Alekseev. Moskova: AN SSSR, 1960-68.
- Tynianov, Iu. N. *Dostoevskii i Gogol': K teorii parodii*. Petrograd: Opoiiaz, 1921.
- Vinogradov, V. V. *Evoliutsiia russkogo naturalizma: Gogol'i Dostoevskii*. Moskova: Academia, 1929.
- Wasiulek, Edward. *Dostoevsky: The Major Fiction*. Cambridge: MIT Press, 1964.
- Zen'kovskii, V. V. "Dostoevsky's Religious and Philosophical Views." *Dostoevsky: A Collection of Critical Essays* içinde, Ed. René Wellek, s. 130-45. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1962.
- Zen'kovskii, V. V. "Fiodor Pavlovich Karamazov." *O Dostoevskom* içinde, Ed. A. L. Bem, Cilt 2: 93-114. Prag, Petropolis, 1929-36.

Dostoyevski'yi Okumak dünyanın en büyük yazarı Dostoyevski'nin eserleri üzerine kışkırtıcı bir kitap. Victor Terras psikolojik, siyasi, mitsel ve felsefi yaklaşımları tartışarak, Dostoyevski'nin derinlikli eserlerine dair çok çeşitli, hatta birbiriyle çelişen yorumlar arasında okuyucuya ustaca rehberlik ediyor. Terras, öncelikle Dostoyevski'nin romanlarının genel bir çözümlemesini sunuyor. Yazar ayrıca kitabının her bölümünde Dostoyevski'nin sanatının başka bir yönüne odaklanıyor. *Suç ve Ceza*'nın biçimini inceleyip, *Karamazov Kardeşler*'in belirsizlikleri içinde keşfe çıkıyor. *Dostoyevski'yi Okumak*'ın sayfaları arasında gezinirken Dostoyevski romanlarındaki zenginliği bir kez daha göreceksiniz.

“Dostoyevski'nin sanatına Terras'inki gibi yaklaşan bir kitap daha bilmiyorum.”

Robert Louis Jackson, Yale Üniversitesi

“Bilgece yazılmış pırıl pırıl bir kitap.”

Robert Belknap, Columbia Üniversitesi

“Hem Dostoyevski hem de romanları üzerine yapılmış sağlam bir katkı...”

Gary Rosenshield, Madison Wisconsin Üniversitesi



www.kirmizikedi.com

f /kirmizikedikitap

t /krmzikedikitap

@ /kirmizikediyayinevi

