



LIFE OF PI: ÖTEMETİNSEL BİR FİLM OKUMASI

Doğan Aydın

Öz

Yönetmenliğini Tayvanlı sinemacı Ang Lee'nin üstlendiği 2012 ABD yapımı bir film olan *Life of Pi* (*Pi'nin Yaşamı*), taşıdığı altmetinler ve metinlerarası bağlantılar nedeniyle dikkate değer bir yapıdadır. Anlatının aktardığı alegorik öykü, bu öyküye kaynaklık eden diğer metinler ve mitolojik göndermeler, filmin metinlerarasılık yaklaşımıyla çözümlenmesini gerekli kılmaktadır. Fransız yapısalcı edebiyat kuramcısı Gerard Genette'in ötemetinsellik adını verdiği yaklaşım, metinlerarasılığı da içinde barındıran bir kavramsallaştırma değildir. Metinlerarasılık, yanmetinsellik, önmetinsellik, üstmetinsellik ve ilerimetinsellik kategorilerinden oluşan bu yaklaşım, ABD'li film kuramcısı Robert Stam tarafından sinemaya uyarlanmış ve film çözümlemelerinde kullanılmıştır. Bu çalışmada da ötemetinsellik kavramsallaştırmasından faydalanılmış ve *Life of Pi* filminin göstergeler aracılığıyla taşıdığı anlamlar çözümlenmiştir. Filmin başkahramanı o sıralar on altı yaşında olan Pi Patel'dir. Ailesiyle birlikte Hindistan'dan Kanada'ya göç ederken bindikleri gemi sulara gömülmüştür. Anlatı, Pi'nin kazadan kurtulan tek insan olarak okyanusta bir kaplanla geçirdiği hayatta kalma mücadelesine odaklanır. Çalışmada *Life of Pi* anlatısına kaynaklık eden diğer metinler ve yönetmenin bu metinleri ele alırken ürettiği söylem biçimleri Genette'in terimleri eşliğinde incelenmiştir. Görsel ve yazınsal metinler arasındaki bakışlı göstergeler tespit edilerek karşılaştırmalı bir analize gidilmiştir. Böylece film anlatısını oluşturan öğelerin ilerimetin – altmetin ilişkisi çerçevesinde nasıl biçimlendiği ortaya konmaya çalışılmıştır. Bunun sonucunda film söyleminin, anlatıcının aktardığı öykünün gerçekliğinin sorgulanmasından ziyade, başkahramanın yeniden doğuş ve inisiyasyon yolculuğuna odaklandığı tespit edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Life of Pi, Gerard Genette, ötemetinsellik, sinemada metinlerarasılık, ilerimetin

Geliş Tarihi | Received: 13.04.2023 • Kabul Tarihi | Accepted: 06.10.2023

23 Kasım 2023 Tarihinde Online Olarak Yayınlanmıştır.

Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4821-0344> • E-Posta: dadoganaydin@gmail.com

LIFE OF PI: A TRANSTEXTUAL FILM READING

Abstract

In this study, while examining the textual meanings of *Life of Pi* as a motion picture, the main aim is to search for the contribution of other texts whose meanings are related to the emergence of the film in its final form. This is the main purpose of intertextuality readings. Stam states that intertextuality in cinema has a meaning beyond the identification of the film's source elements, and that all a film's genre features and discourses should be taken into account in addition to the subjects that inspired it (2014, p. 212). Examining the intertextual meanings of the movie *Life of Pi* is possible by interpreting not only the subjects that inspired the movie but also its relationship with all the categories in which the movie can be positioned. The allegorical narratives, transformed subtexts, metaphors, the spiritual development of the main character, his psychopathological condition, and his philosophical position will help to reveal the other texts with which the film interacts. For this purpose, in order not to miss the focal points of the study, the analysis is conducted within the framework created by the concepts of allegory, memory, psychopathology, defense mechanisms, rebirth, spiritual development, and religious belief. In this analysis, in which the hermeneutic approach is adopted, Genette's conceptualization of transtextuality used in literary studies will be utilized in order to express the textual positions of signs in the film. Genette explains the theory of transtextuality in his work *Palimpsests*, first published in 1982. In *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, which was first published in 1985, Robert Stam, who included Genette's views and later Genette's concepts among the basic concepts of cinema semiotics, proposes the conceptualization of transtextuality to reveal the other texts with which the film text is in relation (Stam et al., 2005, p. 210).

The most basic category of transtextuality is the category of hypertext. In order to analyze a work, it is necessary to identify the hypotexts that constitute the hypertext. These hypotexts can refer to all other literary, visual, or auditory texts to which the film's narrative and stylistic choices refer. When we look at the narrative of *Life of Pi*, there are many different hypotexts in addition to the novel from which the film is adapted. Edgar Allan Poe's *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (1838), Jules Verne's *Le Sphinx des glaces* (*An Antarctic Mystery*, 1897), and Moacyr Scliar's *Max e os Felinos* (*Max and the Cats*, 1981) are the literary hypotexts of *Life of Pi*. The psychoanalytic hypotext of the film becomes visible when the protagonist's unconscious defense mechanisms come into play to cope with his traumatic past. In addition, the fact that Pi's journey of survival is a journey of initiation and spiritual development that can be revealed

through the interpretation of symbols constitutes the mythological hypotext of the film. There are various signs in the film that can serve as examples of other categories of transtextuality, such as intertextuality, paratextuality, metatextuality, and architextuality. All these signs are subject to our evaluation within the framework of their contribution to the interpretation of meaning.

Keywords: *Life of Pi*, Gerard Genette, transtextuality, intertextuality in film, hypertext, hypotext, paratext, Robert Stam

Giriş

Brezilyalı yazar Moacyr Scliar, 1981 yılında *Max e os Felinos* (*Max ve Kediler*) adında bir novella kaleme alır. Eser, Nazi iktidarı döneminde Almanya'dan Brezilya'ya göç eden Max'in hikayesine odaklanır. Max bir Alman Yahudisidir ve genç yaşta bir gemiyle Brezilya'ya göç etmek zorunda kalmıştır. Ancak bindiği gemi sigorta dolandırıcılığı amacıyla kasıtlı olarak batırılır. Max ise bir sandalda gemiden kendisi gibi kurtulabilen bir jaguar ile günlerce baş başa kalır. Bu, Max'a hayatında korku veren kedi familyasından ikinci hayvandır. İlki, kürk satıcısı olan babasının dükkanında içi doldurulmuş olarak sergilenen Bengal kaplanıdır. Babası, kaplanı Hindistan'da vurmuş ve dükkanında sergilemeye başlamıştır. Karşılaştığı ikinci büyük kedi olan jaguarın, yiyecek bir şey bulamayınca kendisine saldıracağını bilen Max, en sonunda dayanamaz ve jaguara saldırır. Havada kafa kafaya çarpışır ve Max bayılır. Gözlerini Brezilya'ya doğru ilerleyen bir gemide açan Max, jaguarı sorar ancak mürettebat Max'in sayıkladığını düşünür. Zira sandalda jaguardan herhangi bir iz yoktur. Almanya'daki Nazi iktidarının yaratacağı tehlikeyi (batırılan geminin adı Germania'dır) alegorik bir dille anlatan novella, 1990 yılında Portekizce'den İngilizce'ye çevrilir. O yıllarda eser hakkındaki bir kitap incelemesini okuyan Kanadalı yazar Yann Martel öyküden etkilenerek bir roman kaleme alır (Rohter, 2002, 6 Kasım). Söz konusu roman 2001 tarihli, batan bir geminin ardından bir filikada yaralı bir zebra, orangutan, sırtlan ve bir Bengal kaplanı ile birlikte okyanusun ortasında kalan bir çocuğun hayatta kalma mücadelesini anlatan *Life of Pi* (*Pi'nin Yaşamı*) isimli eserdir. 2012 yılında ise romanla aynı ismi taşıyan film uyarlaması gösterime girer. 120 milyon dolarlık yüksek bütçesi sayesinde hikayesi kadar görselliğiyle de ön plana çıkan filmin yönetmenliğini ise Ang Lee üstlenir.

Bir eserin ortaya çıkış sürecinde birçok olayın, deneyimin, eserin veya en geniş ifadesiyle metnin izi görülebilir. Bu nedenle de yapılacak çözümlenelerde metnin unsurlarını ayrıştırmak ve belli bir kavramsal çerçeve üzerinden anlamları ortaya çıkarmak önem arz etmektedir. Bunun için de anlatımdaki her bir göstergenin peşine düşülmesi ve önceden belirlenen kavramlar ekseninde incelenmesi, söz konusu metnin diğer metinlerle kurduğu ilişkinin ortaya çıkarılmasını sağlayabilecektir. Örneğin, Scliar'ın eseri yorumlanırken yazar tarafından alegorik bir anlatımın benimsendiği belirlenip bu çerçevede hareket edilebilir. Bu nedenle de İkinci Dünya Savaşı öncesi Nazi Almanyası'nın durumu ve diğer devletlerin Almanya'ya bakışı hakkında bilgi sahibi olmak gerekli olacaktır.

Benzer şekilde *Life of Pi* (Pi'nin Yaşamı, Ang Lee, 2012) filmindeki göstergelerin anlamlarının irdelenebilmesi adına metinlerarası okuma yöntemi yol gösterici olacaktır. Ancak belirtilmelidir ki metinlerarası okuma yöntemi filmin, uyarlandığı roman ile karşılaştırılmasından ziyade, bir sinema eseri olarak diğer metinler arasındaki konumunu ve diğer tüm kültürel-sanatsal ürünler ile kurduğu ilişkiyi içermektedir. Bu nedenle çalışmada, filmin taşıdığı alegorik temaların ve felsefi söylemlerin Yann Martel'in romanında nasıl yer bulduğuna değil, bu bağlamdaki göstergelerin filme hizmet etme şekillerine odaklanılacaktır.

Postyapısalcılığın etkisiyle ortaya çıkan metin incelemelerindeki yeni yönelimlerin bir sonucu olan ve Julia Kristeva'nın (1980), Mikhail Bakhtin'in görüşlerine dayandırarak kuramsallaştırdığı metinlerarasılık kavramı, temelde metnin içerdiği gösterge ve söylemlerin yorumsamacı (hermeneutik) yaklaşımla incelenmesine dayanır. Bunun sonucunda ise metne kaynaklık eden tüm metinlerle ilişkisi yorumlanarak metnin tarihsel ve kültürel bir birikimin sonucu olarak ortaya çıkması vurgulanır. Bakhtin (2001) edebiyat, özellikle de roman türü üzerinden örneklediği yaklaşımıyla, yazılı ve sözlü tüm söylemlerin, bir dizi halindeki sözcükler yardımıyla yeni metinler ürettiğini savunur ve buna söyleşimcilik (dialogism) adını verir. Kristeva ise Barthes'in görsel, işitsel veya yazınsal her eserin bir metin olarak değerlendirilebileceği görüşünden hareketle Bakhtin'in söyleşimciliğini 'metinlerarasılık' adıyla hemen her esere uygulanabilecek bir yaklaşıma dönüştürür (Stam, Burgoyne & Flitterman-Lewis, 2005, s. 208). Zira Derrida'nın metnin dışında bir şey olmadığı görüşü, esasında dışarıdaki her şeyin metne sirayet ettiği anlamına gelir ve bu da postyapısalcılığın temel argümanlarından biridir. Kristeva, ilk kez 1969 yılında yayınlanan *The Bounded Text* isimli makalesinde Bakhtin'den ilhamla, sözcük dizilerinin metin-dışı ile kesişimiyle ortaya çıkan eserin toplumsal ve tarihsel yönüne dikkat çeker ve bu durumu 'ideologeme' sözcüğüyle ifade eder. Ideologeme, göstergebilimsel olarak ele alınan metnin metinlerarası işlevini belirtir. Metinlerarası ilişkiler bütünü olan eser tarihsiz ve sürekli olarak dönüştürülebilir, ideolojik bir kimliğe sahiptir (1980, s. 36-37). Bunu sağlayan ise metnin anlamlandırılma sürecinde yazar ve okuyucunun ayrı ayrı olarak metnin katmanları arasında dolaşmasıdır (Stam vd., 2005, s. 208). Ancak metinlerarasılık kavramının bu denli geniş bir perspektifte kullanılmasına karşı çıkan Gerard Genette, bir metnin diğer metinlerle kurduğu tüm gizli ya da açık, bilinçli ya da bilinçsiz ilişkileri ötometinsellik (transtextuality) kavramıyla ifade eder ve ötometinselliği de beş farklı kategoriye ayırır (Genette, 1997, s.

1-7). Metinlerarasılık kavramını Kristeva'ya göre oldukça sınırlayan Genette, bu kavram ile yalnızca eser içindeki doğrudan yapılan alıntıları (quotation), gizli alıntıları/intihalleri (plagiarism) ve anıştırmaları (allusion) işaret eder (Rifat, 2013, s. 91; Stam vd., 2005, s. 210-211). Genette'in beş ötmetinsellik kategorisi olan metinlerarasılık (intertextuality), yanmetinsellik (paratextuality), üstmetinsellik (metatextuality), önmetinsellik (architextuality) ve ilerimetinsellik (hypertextuality), Kristeva'nın ve pek çok postyapısalcı ile postmodernistin en geniş anlamıyla kullandıkları metinlerarası ilişkiler ifadesini, eserin ilişkide bulunduğu diğer metinleri kullanım şekline ve okuyucular/izleyiciler tarafından bu metinlerin alınmalarına göre farklı isimlerle belirtir (Aktulum, 2000, s. 83-88; Rifat, 1998, s. 133; Stam vd., 2005, s. 210-214). Örneğin, sinema için yanfilmsellik olarak da ifade edilebilecek yanmetinsellik kavramı, filmin kendisinin değil, afişlerinin, fragman ve tanıtımlarının, film için hazırlanmış bilgi notlarının, filmle ilgili verilen sansür veya derecelendirme kararlarının, yönetmenin yaptığı açıklamaların, filmin farklı kurgularının ve yazılan senaryoyla arasındaki farkların filmin kendisinin alınmasına yapacağı etkiyi kavramsallaştırmada kullanılabilir (Aktulum, 2018, s. 24; Stam vd., 2005, s. 212). Filmin içeriğine dönüldüğünde, bir sahnede görülebilecek diğer eserlere yapılan eleştirel atıfların ise üstmetinsellik olarak adlandırılabilmesi söz konusudur (Stam vd., 2005, s. 212). Genette'in ilerimetinsellik olarak ifade ettiği kavrama gelinecek olursa, bu kavramın Kristeva'nın metinlerarasılığına benzer şekilde kullanıldığı söylenebilir. İlerimetne kaynaklık eden altmetin (hypotext) veya altmetinler, yeni bir anlatımla aktarılır ve bu yeni yorum ilerimetni ortaya çıkarmış olur (Stam vd., 2005, s. 213-214).

Bu çalışmada bir sinema filmi olarak *Life of Pi*'ın taşıdığı metinsel anlamlar incelenirken temel olarak bu anlamların ilişkide bulunduğu diğer metinlerin, filmin en son haliyle ortaya çıkmasına yaptığı katkı soruşturulacaktır. Nitekim metinlerarasılık okumalarının da temel amacı budur. Sinemada metinlerarasılığın, filme kaynaklık eden unsurların belirlenmesinden öte bir anlamı olduğunu belirten Stam, esinlenen konuların dışında filmin tüm türsel özelliklerinin ve söylemlerinin de dikkate alınması gerektiğini ifade eder (2014, s. 212). Bu doğrultuda girişilen çözümleme çabasında çalışmanın odak noktalarını kaçırmamak adına film anlatısını oluşturan etmenlerin metinlerarası bağlamda nasıl dönüşüme uğratıldıkları, bakışlımı göstergeler arasındaki karşılaştırmalarla, diğer bir deyişle benzer işlevlere sahip göstergelerin temsillerinin incelenmesiyle aktarılacaktır. Bunun amacı ise yönetmenin filmde ürettiği söyle-

mi somut şekilde ortaya koymaktır. Nitekim Genette'in (1997; 2020) hem ötemetinsellik hem de anlatıbilim kuramları aracılığıyla hedeflediği şey, sağlam ve makul bir eleştiri çerçevesi oluşturmak ve anlatının söylemini belirlemektir.

Genette ilk kez 1982 yılında yayımlanan *Palimpsestes* isimli eserinde ötemetinsellik kuramını açıklar. İlk baskısını 1985 yılında yapan *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard* isimli kitabında Genette'in görüşlerine yer veren ve sonrasında da Genette'in kavramlarını sinema göstergebiliminin temel kavramları arasına dahil eden Robert Stam ise film metninin ilişkide bulunduğu diğer metinleri ortaya çıkarmak için ötemetinsellik kavramsallaştırmasını önerir (Stam vd., 2005, s. 210). Palimpsest (çoğul hali palimpsestes) terimi, esasında daha önce kullanılmış bir parşömenin üzerindeki yazıların kısmen ya da tamamen silinerek yerine yeni bir metnin yazılmasıyla ortaya çıkan parşömenlere verilen isimdir. Eski metnin silinmesi işlemi başarıyla uygulanırsa dahi, önceki metinlerin varlığı parşömen üzerinde görünebilmektedir. Metaforik anlamda ise geçmişten faydalanan ve bu geçmişi kendi içinde görünür yapan her türlü kültürel üretimi ifade etmektedir (Palimpsest, T.Y.). Genette de kuramında bu anlamdan yola çıkarak metinlerin çeşitli katmanlarında görünür olan diğer metinleri ve bu metinlerin ilerimetin ile ilişkisini ortaya koyacak bir yöntem önerir. Bu nedenle *Life of Pi* filminde görünür olan diğer metinleri ortaya çıkarabilmek adına film bir palimpsest olarak değerlendirilecek ve Genette'in yaklaşımından faydalanılacaktır. Böylece filmsel anlatının yönetmenin ürettiği söylem çerçevesinde nasıl şekillendiği daha iyi görülebilecektir.

Pi'nin Anlatısı: Alegori, Gerçeklik ve Din

Life of Pi filmi, temelde bir gemi kazası sonrası okyanusta yaşam mücadelesi veren 16 yaşındaki Pi'nin hikayesine odaklanır. Pi'nin babası Hindistan'da bir hayvanat bahçesi işletmektedir. 1970'lerdeki Indira Ghandi yönetiminin neden olduğu politik huzursuzluk ortamı sebebiyle işlerinin artık iyiye gitmeyeceğini düşündüğünden tüm hayvanları satın Kanada'ya göç etmeyi kararlaştırır. Babası, annesi, kendisinden iki yaş büyük abisi ve kafeslerine kapatılmış hayvanat bahçesi hayvanlarıyla beraber bir Japon kargo gemisiyle yolculuğa başlayan Pi, geminin batmasıyla tüm ailesini kaybetmiştir. Başka kimse kurtulamadığından dolayı cankurta-ran filikasında, filikaya binebilen hayvanlarla birlikte tek başına kalır. Bu hayvanlar; bacağı kırılmış bir zebra, orangutan, sırtlan ve bir Bengal

kaplanıdır. Oldukça saldırgan olan sırtlan, yaralı zebraya saldırır ve onu öldürür. Ardından ise aynısını orangutana yapar. Son olarak tam Pi'ye saldıracağı sırada, o zamana kadar filikanın içinde görünmeyen kaplan, brandanın altından çıkarak sırtlanı öldürür. Kendisine saldırmaması için kaplanı balıkla ve temiz suyla besleyen Pi, türlü zorluklarla geçen 227 günün ardından Meksika kıyılarına ulaşır. Kıyıda filikadan atlayıp ormanda gözden kaybolan kaplanın ardından tek başına kalan Pi, diğer insanlar tarafından bulunur. Başkahramanın yolculuğu böylece son bulur. Ancak bir süre sonra, gemi kazasını soruşturan sigorta memurları Pi'yi hastanede ziyarete gelir. Onlara geminin nasıl battığını ve nasıl kurtulduğunu anlatmasını isterler. Ancak Pi'nin öyküsü, taşıdığı çelişkiler ve mantıksızlıklar nedeniyle sigorta memurlarına inandırıcı gelmez. Bu nedenle daha gerçekçi bir öykü anlatmasını talep ederler. Pi de bunun üzerine içinde hayvanların olmadığı daha farklı bir öykü anlatır. Bu ikinci öyküde zebanın yerini gemide tanıştıkları Çinli Budist denizci almıştır. Nitekim zebanın da tıpkı denizci gibi bacağı kırılmıştır. Orangutan ise Pi'nin annesidir. Zira orangutan da annedir ve yavrusu gemide kalmıştır. Gemide kalan yavru orangutanın Pi'nin abisi olduğu düşünülebilir. Diğer bir gösterge de orangutanın ismi olan Portakal Suyu'dur. Turuncu renk, can yeleklerinin ve can simitlerinin rengi olduğundan hayatta kalma ve yaşama, dolayısıyla yaşamın kaynağı olan anne ile özdeşleştirilebilir. Sırtlan ise geminin aşçısıdır. Aşçı da tıpkı sırtlan gibi öfkeli ve saldırgandır. Gemide Pi'nin ve annesinin vejetaryen olduğunu öğrenince öfkelenmiş ve kaba davranmıştır. Kaplan yerine ise Pi'nin kendisi vardır. Bu ikinci öyküde aşçı, yaralı olan denizcinin ölmesine izin verip, ölü bedeni hem balık tutmak için yem olarak hem de yiyecek stoğu olarak kullanmıştır. Bu eylemin kökenine bakıldığında aşçının bulunduğu toplam iki sahnede de ipuçlarını görmek mümkündür. İlkinde vejetaryenliğe karşı olmasından dolayı yamyamlığa meyli imâ edilir. İkincisi ise geminin batacağı anlaşıldığında filikaya binilmeye çalışıldığı sahnede karşımıza çıkmaktadır. Fırtınadan korkarak filikanın içine atlayan zebra/denizci, aşçının denize uçmasına neden olmuştur. Dolayısıyla halihazırda öfkeli biri olan aşçının sonrasında denizciye saldırması tutarlı bir eylemdir. Pi'nin anlatımına göre aşçının son kötücül eylemi bir öfke anında Pi'nin annesini öldürmek olmuştur. Bunun üzerine Pi de aşçıyı öldürmüştür. Bu ikinci öykü daha gerçekçi gelse de sigorta yetkilileri raporlarına ilk öyküyü yazmışlardır.

Filmin anlatısının tamamına yakını hayvanlı olan ilk öykü üzerine kurulmuştur. Filmin sonuna gelindiğinde tıpkı filmdeki karakterler gibi izleyicinin de iki öykü arasında seçim yapması beklenir. Ancak ilk öykü-

nün fantezi dünyasında oluşturulduğu da birçok gösterge ile imâ edilir. Her şeyden önce ilk öykü, ikincisinin alegorisi olarak değerlendirilebilir. Öncelikle alegorilerin anlaşılabilmesinin en temel koşulu, alegori ile gönderme yapılan varlık düzeyinin bilinmesidir (Wearing, 2022, s. 66). Filmin sonunda her iki düzeyin birbiriyle karşılaştırılarak verilmesi, halihazırda bu koşulun karşılanmasını yani gönderme yapılan varlık düzeyinin bilinmesini sağlar. Ancak Wearing (2022), bu ikinci düzlemin metin içinde somut olarak yer alamayacağını belirtir (s. 69). Her iki varlık düzeyi de birbiriyle eşleştirilerek sunulur ancak metin içinde bir kesiştirme yapılmaz (Akt. Wearing, 2022, s. 66). De Man de (2008) her iki varlık düzeyinin aynı metinde yer alamayacağını belirtir. Ancak istisnalardan da bahseder. Lirik ve romantik metinlerde alegorik anlatım o kadar soyutlaştırılır ki gönderme yaptığı göstergeler önemsiz hale gelir. Böylece geride somut bir gerçeklik kalmaz (s. 200-206). Filmde de alegorik anlatım, etkileyici bir lirizm ile anlatımın bütününe o kadar yayılmıştır ki ikinci öyküde anlatılan gerçeklik somutluğunu kaybetmiştir. Ancak yine de alegorinin bir gerçekliği, başka bir gerçekliğin merceğinden görmek demek olduğu düşünülürse (Wearing, 2022, s. 72), alegorik anlatımın gönderme yaptığı gerçekliğin, film anlatısında yeterince görünür kılındığı da söylenebilmektedir.

Film, anlatısının vardığı son noktada, izleyiciyi ya da başka bir deyişle metnin okuyucusunu bir seçim yapmaya yönlendirmektedir. Ya ikinci öykü gerçek olarak kabul edilecek ve ilk öykü bir fantezi olarak değerlendirilecektir ya da ilk öyküye inanmak daha cazip gelecektir. Nitekim Pi'nin her iki öyküyü de anlattığı yazar ve sigorta memurları ilk öyküyü seçeceklerdir. Pi'nin hayat öyküsünü dinleyen yazar, ilk öyküyü seçmesinin sebebi olarak ilkinin daha iyi bir öykü olmasını gösterir. Bunun üzerine Pi, Tanrı'nın da ilk öyküyü seçerek ona yaşattığını belirtir. Burada da gerçeğin ne olduğundan çok inanılmak istenen cazip öykülerin önemi ortaya çıkmaktadır. Bu da film boyunca altı çizilen Tanrı inancı ve din sorunsalını (filmde ikisi arasında bir ayırım yapılmaz) daha görünür yapar. Pi'nin babası dine karşıdır ve çocuklarına da dini inancın rasyonel olmadığı, öykülerden ibaret olduğu ve dinin karanlık bir şey olduğu yönünde öğütler verir. Annesi ise tam tersine dindar bir Hindu'dur ve her iki çocuğu da dini inançlara bakış anlamında ona benzemektedir. Ancak Pi, Hinduizm ile sınırlı kalmaz. Tanrı'yı sevmeye çalışmaktadır ve bu amaçla bir Hindu olmanın yanı sıra Hristiyan ve Müslüman da olur. Aralarında bir tercih yapmaz. Her üç inançta da kendisine huzur veren bir şeyler bulmaktadır. Filmin sonunda da görülebileceği üzere Pi için

gerçeğin ne olduğundan ziyade inanılabilir öyküler önemlidir. Dolayısıyla Tanrı'nın gerçekte var olup olmadığıyla ilgilenmez. Esasında anlaşıya bakıldığında Tanrı'nın da Pi'nin ilk öyküde kurduğu fantezinin bir parçası olduğu görülebilir. Babasının üç dine birden mensup olan Pi'ye söylediği "Aynı anda her şeye inanmak, hiçbir şeye inanmamaktır," sözü de rasyonel açıdan bakıldığında Pi'nin durumunu daha iyi ifade etmektedir. Sonuç olarak film anlatısının durduğu nokta Tanrı'nın var olmadığıdır. Ancak Pi'nin hayatına devam edebilmesi için öykülere ve dolayısıyla Tanrı inancına ihtiyacı vardır. Bunu da ona dini inançları sağlamaktadır. Zira kutsal kitapların tamamı insanlara cazip öyküler anlatırlar ve bu da Pi'nin hayata bakışına uygun düşmektedir. Nitekim Pi'nin yazara Tanrı ile ilk nasıl tanıştığını anlattığı sahnede bu durum görünmektedir. Bakıcısı, küçük bir çocuk olan Pi'ye, Vişnu'nun avatarlarından biri olan Krişna ile ilgili bir öykü anlatır. Öykünün sonunda Krişna ağzını açar ve içinde evrenin tümü görülür. Pi için bu, oldukça büyüleyici bir andır ve bu büyüleyicilik hayatının geri kalanına da sirayet eder. İnsanların Tanrı inancına bakışları hakkında söyledikleri de Pi'nin inanç meselesini anlaşılabilir kişisel gerekçelere bağladığını göstermektedir. Örneğin, manevi amcasının yazara söylediği "Tanrı'ya inanmanı sağlayacak bir öykü" ifadesine karşılık Pi, iyi bir yemeğin de Tanrı'ya inanmayı sağlayabileceğinden bahseder. Diğer bir örnek ise anne ve babasıyla ilgilidir. Babası küçükken geçirdiği çocuk felcinin ıstırabından kurtulmak için sürekli olarak Tanrı'ya dua etmiş, buna karşın Batı tıbbi sayesinde iyileştiğinden dinlere ve Tanrı inancına cephe almıştır. Annesi ise eğitimli biri olarak alt sınıftan biriyle evlenmesinden dolayı ailesi tarafından reddedilmiş, bundan dolayı da geçmişle tek bağı olarak dine yönelmiştir. Dolayısıyla film, bir yandan Tanrı inancının ve dinin rasyonellik karşısındaki işlevsizliğini aktarırken, diğer yandan duygusallık ile birlikte nasıl işlevsel hale geldiğini vurgulamaktadır.

Ang Lee'nin Yansılama Tercihleri

Bir sinema eserinin ötemetinsel unsurlarının çözümlenmesi sürecinde, yönetmen ve senarist tarafından ortaya çıkarılan ilerimetin ile bu ilerimetne kaynaklık eden altmetinlerin birbirleriyle olan ilişkisinin belirlenmesi oldukça önem arz etmektedir. Zira ilerimetni ortaya koyan eser sahiplerinin söylem tercihleri ancak bu şekilde somutlaştırılabilecektir. Sinemada Genette'in ilerimetin kavramsallaştırması iki tür halinde karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan ilki, konunun korunarak anlatım biçiminde yapılan değişikliği ifade eden 'yansılama' (parodi), diğeri ise anlatım

biçimini taklit etmeye dayanan 'öykünme' (pastiş) yöntemidir. Yansılama, altmetinleri dönüştürüp genişletmeyi esas alırken, öykünme benzerini yapmakla ilgilenir (Aktulum, 2018, s. 25). Öykünmenin taklitle dayanan bu yapısı Fredric Jameson'ın da dikkatini çekmiş (1987), biçimsel benzerlikleriyle ön plana çıkan ve geçmişini taklit etmeye çalışan nostaljik filmlerin, yüksek kültürü ortadan kaldıran postmodern kültürün bir sonucu olarak ortaya çıktığını savunmuştur (s. 113-117). Ancak *Life of Pi* filminin, kendisinden önceki eserlerle bir taklit ilişkisine girdiğini söylemek güçtür. Yönetmen Ang Lee ve senarist David Magee'nin ortaya koydukları ilerimetin, romanın anlatım biçimini dönüştürmekte, romandaki yazınsal dili film dilinin sahasına taşımaktadır. Dönüştürme işleminin tanıdığı seçme, genişletme ve görsel dil ile kurgunun sunduğu sahici hale getirme imkanı (Stam, 1985, s. 26), ortaya çıkan ilerimetnin yansılama ve romanı yansıtma işlevlerine sahip olduğunu göstermektedir. Edebiyat eserleri ile sinema filmlerinin ilişkisini 'yansıtma' (reflexivity) bağlamında ele alan Robert Stam (1985), Genette'in ötometinsellik kavramsallaştırmasını sinemaya uyarlayarak filmsel ilerimetnin yansılama ve öykünme çeşitlerine çok sayıda örnek sunmuş; konu bazındaki altmetinleri yansılama, biçimsel altmetinleri ise öykünme çatısı altında değerlendirmiştir (s. 26). Çalışmada yansılama tercihlerine öncelik verildiğinden, aşağıda ilk olarak yönetmen Lee'nin biçimsel (öykünme) tercihlerine değinilecek ve ardından ise ilerimetni oluşturan anlatı bazındaki bakışlımlı göstergelere odaklanılacaktır.

Filmlerde meydana getirilen sahne düzenlemeleri (mizansen), kimi zaman önceki filmlere, resimlere veya diğer görsel kültür ürünlerine gönderme niteliği taşırlar. Ang Lee de *Pi*'nin ve kaplan Richard Parker'in sandalın birer tarafında kıvrıldığı sahnede kullandığı çekim planı ve tercih ettiği en boy oranı (aspect ratio) ile Martel'in romanının ünlü kapak resmini perdede canlandırır. Bu durum, filmin roman kapağından yaptığı bir alıntılama değildir. Genette bu gibi alıntılarını metinlerarasılık içinde değerlendirir. Stam'ın sinema göstergebilimine dahil ettiği bu kavram, film içindeki sözlü ifadelerin yanı sıra görsel olarak yapılan alıntılarını da içerir (Stam vd., 2005, s. 211). Burada değinilmeden geçilemeyecek önemli bir nokta, ötometinsellik türlerinin birbirleriyle ilişki halinde olduğunun hatırlanması gerekliliğidir. Örneğin, filmdeki bir göstergenin hem metinlerarası hem üstmetinsel bir işlevi olabilir. Filmin geneli 1.85:1 en boy oranına sahipken Lee, kitap kapağına olan göndermenin altını çizmek için söz konusu sahnede genişliği daraltarak 1.33:1 ekran oranını kullanır. Filmdeki en boy oranı değişiklikleri bununla da sınırlı kalmaz. Uçan

balıkların görüldüğü sahnede bu kez ekran genişliği artırılarak 2.39:1 oranına çıkarılır. Böylece filmi sinemada 3D olarak izleyen izleyiciler için sahnedeki görsel efekt kullanımı daha etkileyici hale getirilmiş olur. Görsel efektler artık çağdaş sinemanın bir parçasıdır ve filmin içinde görünmez olacak kadar sıradanlaşabilmektedir. Böylece de hikaye anlatımının bir parçası olabilmektedir (Allison, 2016, s. 184-185). Kristen Whissel de (2014) özel ve görsel efektlerin film anlatısı ile aktarılan alegorik ve tematik anlamların yaratılmasını sağlamaya yaptığı katkıyı ön plana çıkarır (s. 6-12).

Life of Pi'den önceki filmografisinin en yoğun görsel efekt kullanılan filmi olan *Hulk* (Yeşil Dev, 2003)'un başarısız olmasının sebebini filmde yaptığı denemeye bağlayan Lee, o dönem sinemada oturmuş bir çizgi roman türünün olmamasından dolayı İtalyan korku filmlerinden esintiler taşıyan, aksiyon ve bilim-kurgu ağırlıklı bir psikodrama yarattığını belirtir. Ancak bir önceki yıl gösterime giren *Spider-Man* (Örümcek Adam, Sam Raimi, 2002) filminin çizgi roman türünün geleceğini belirlediğini ve kendi filmindeki anlatımla benzeşmediğini ifade eder. Ayrıca filmde bilgisayarla üretilmiş görüntülerin/efektlerin (CGI) bir kısmının yıllar sonra bile çok iyi görünmesine karşın filmin genelinde istikrarsız olduğunu söyler (Ang Lee-Personal Quotes, T.Y.). Görsel efektleri anlatımın bütünlük bir unsuru olarak kullanma konusundaki bu başarısız denemenin ardından sıra *Life of Pi*'ye geldiğinde filmin efektlerinin hikayenin her bir noktasıyla uyum içinde ve neredeyse anlatımın içinde görünmez bir unsur olarak yer aldığı görülebilmektedir. Ancak filmin önemli bir kısmının nispeten durağan sayılabilecek sandal sahnelerine ayrılmış olması, yönetmenin, izleyicilerin dikkatini çekmek için efektler ile birlikte kurguyu da aktif şekilde kullanmasını gerektirir. Özellikle 2000 sonrası Hollywood sinemasına örnek teşkil eden tür filmlerine bakıldığında, ortalama çekim uzunluklarının sürekli kısaldığı görülmektedir. Yönetmenler ve kurgucular, filmlerin tempolarını artırabilmek adına her geçen gün daha kısa süreli, herhangi bir kesme (cut) içermeyen çekimlerle filmlerini kurgulamakta, sahnenin en küçük birimi olan çekimlerin ortalama süreleri 10 saniyenin, hatta aksiyon ağırlıklı filmlerde kimi zaman 3 saniyenin altına düşmektedir (Dhir, 2016, s. 163-166). *Life of Pi* filmi de 7 saniyelik ortalama çekim uzunluğu ile (s. 165) izleyicinin dikkatini canlı tutmaya çalışır. Böylece yönetmen Lee, kendi özgün anlatımını tasarlar-ken, büyük bütçeli bir stüdyo filmi çektiğinin bilincinde olarak izleyicilerin olası deneyimlerini de hesaba katar.

Life of Pi ilerimetninin oluşumunu sağlayan biçimsel dönüştürme işleminin yanı sıra, filmin anlatısal tercihlerine de kısaca değinmemiz gerekmektedir. Yönetmen Lee ve senarist Magee'nin film anlatısını oluştururken başvurdukları seçme ve genişletme yönteminin nasıl sonuç verdiğinin anlaşılması için, filmin romandan farklılaşan anlatı öğelerine örnekler sunmak yerinde olacaktır. Bir anlatının en temel öğelerinin başında karakter ögesi gelmektedir. Film anlatısında, Pi'nin kişisel yolculuğunun daha fazla ön plana çıkarılması adına, romandaki din adamlarına (rahip hariç) yer verilmemiştir. Pi'nin teolog olmanın yanı sıra bir zoolog da olması, yine filmde yer verilmeyen bir durumdur. Zira roman boyunca anlatıcı konumundaki Pi, hayvanlar hakkında çeşitli ansiklopedik bilgiler vermektedir. Bunun altının doldurulması adına romandaki karakterin bir zoolog kimliği taşıması oldukça işlevseldir. Ancak filmde hayvanlar hakkında ansiklopedik bilgilere anlatı içinde yer verilmediğinden, karakterin zoolog kimliği de işlevsiz hale gelmektedir. Bu nedenle de filmdeki Pi yalnızca bir teologdur ve anlatı içinde bu kimliğinin yansımaları sıkça görülmektedir. "Din karanlıktır" sözünün sahibi olan ve çocukken geçirdiği çocuk felci sonrası dine cephe alan Pi'nin biyoloji öğretmenin tüm karakter özellikleri ise başkahramanın babasına aktarılmıştır. Romandaki hem baba hem de anne karakteri seküler birer karakterdir. Bununla birlikte ne baba din karşıtıdır ne de anne dindardır. Filmde inanç ve rasyonellik çatışması, Pi'nin anne ve babası üzerinden aktarılır. Böylece anlatıdaki Freudyen imâlar da daha görünür olur. Pi'nin kız arkadaşı olan Anandi ise romanda karşılığı olmayan bir karakterdir. Filmde Anandi, Hindistan'ın ve Pi'nin geçmişinin kişileştirilmiş hali olarak karşımıza çıkar. Pi'nin, ülkesi ile olan son bağı Anandi tarafından simgesel olarak bileğine bağlanmıştır. Ayrıca karakteri filmde ilk kez, Hindistan'a özgü chatura dansını yaparken görürüz. Chatura sözcük anlamı olarak akıllı ve bilge demektir (Chatura, T.Y.) ve bu da Hint kültürüne mahsus bilgeliğe bir göndermedir.

Film anlatısındaki tüm bu tercihler, roman ve film arasındaki söylem farklılıklarının temellendirilmesi için çok sayıda veri sunmaktadır. Eserin söylemi, anlatı ile anlatım tekniğinin sentezinden ortaya çıkmaktadır. Genette, anlamın sağlıklı bir şekilde yorumlanabilmesi için anlatı metninin ve anlatım tekniklerinin somut olarak ortaya konması gerektiğini savunur. Böylece eserin muhatabı ayakları yere basan bir eleştirel bakış geliştirebilecektir (Çıraklı, 2015, s. 22-23). Hem roman hem de film anlatısının sonunda Pi, anlattığı iki öykünün de geminin neden battığını açıklamadığından, ancak her iki öyküde de ailesini kaybettiğinden ve acı

çektüğinden bahseder. Romanda Pi bu sözleri sigorta memurlarına, filmde ise yazara söylemekte ve hangi öyküyü seçtiğini sormaktadır. Her iki eserin de anlatıcı konumunda Pi karakteri olmasına karşın, romanın yazarı Martel ve filmin yönetmeni Lee, anlatının söyleminin asıl mimarlarıdır. Bu nedenle de eserlerden yapılacak çıkarımlar, ancak bu mimarlar tarafından inşa edilen anlatının öğelerinin doğru şekilde ortaya çıkarılmasıyla sağlam bir zemine oturabilecektir. Pi, her iki öyküyü karşılaştırdığı sözlerini romanda sigorta memurlarına söyleyerek söylemin daha somut bir zeminde oluşmasını sağlamıştır. Zira memurların hazırladıkları raporda birçok ayrıntı vardır ve romanın okuyucusu bu ayrıntılara vakıf olmaktadır. Ancak filmde Pi'nin sözlerinin muhatabı yazardır, ya da diğer bir deyişle film anlatısının mimarı olan yönetmen ve senaristtir. Dolayısıyla da film anlatısının söylemi de onların tercihleriyle, gizledikleri ayrıntılarla ve yaptıkları dönüştürme işlemleriyle oluşacaktır. Nitekim filmin söylemi, çok daha fazla sembolizme, gizleme ve altmetne dayalı bir yapıdadır.

Altmetinlerden İlerimetne Bir Yolculuk

Life of Pi anlatısında en dikkat çeken göstergelerden biri kaplanın ismi olan Richard Parker'dır. İsmi geçmişine bakıldığında 1884 yılında meydana gelmiş gerçek bir gemi kazası karşımıza çıkmaktadır. Geminin batışının ardından dört mürettebat, filikaya binmeyi başarır ve Atlantik'te günlerce sürecek yolculukları başlar. Kurtulanlar arasındaki en genç mürettebat olan 17 yaşındaki Richard Parker, açlığa ve susuzluğa daha fazla dayanamaz ve deniz suyu içerek hastalanır. Diğerleri de yakın zamanda Parker'ın zaten öleceğini düşündüklerinden genç denizciyi öldürüp yerler (Saç, 2021, 26 Mayıs). Ancak Richard Parker isminin ününün sebebi tek başına bu olay değildir. 46 yıl önce, 1938'de Edgar Allan Poe tarafından yazılan *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (Nantuckethlı Artur Gordon Pym'in Öyküsü) isimli romanda da benzer bir olayın mağduru yine Richard Parker isimli bir denizcidir. Romanda fırtına sonrasında gemiyi su basmıştır ve kurtulan dört karakter, içlerinden biri olan Richard Parker'ı, kısa çöpü çekenin o olmasından dolayı öldürüp yemişlerdir. Gemi kazası sonrası hayatta kalmak için yamyamlığa başvurulması durumu, hem Poe'nun kurmaca anlatısında hem de gerçek bir olayda ortak bir unsur olarak Richard Parker ismi üzerinden karşımıza çıkar. İsim üzerinden metinlerarasılık bağlamında anıştırma yapılır (Stam vd., 2005, s. 211) ve Pi'nin filikasında geçen yamyamlık olayı böylece imâ edilmiş olur.

Poe'nun romanı ile *Life of Pi* romanı/filmi arasındaki tek benzerlik Richard Parker isminden ibaret değildir. Esasına bakılırsa *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* romanı, *Life of Pi*'nin bir ilerimetin olarak en görünür altmetinlerinden biridir. *Life of Pi* metninde Poe'nun romanı genişletilip dönüştürülerek ortaya yeni bir eser çıkmasına katkı sunacak hale getirilmiştir (Stam vd., 2005, s. 214). Her iki eserde de olayın anlatıcısı hikayenin başkahramanıdır. Pym başından geçenleri bir dergide yayımlanması için, Pi ise bir yazarın yeni roman konusu olması için anlatmaktadır. Dolayısıyla her iki eser de çerçeve anlatı tekniğine sahiptir. Anlatı iki farklı katman üzerinden ilerlemektedir. Ana karakterler olan Pym ile Pi arasındaki isim benzerliği de ortadadır. Edgar Allan Poe'nun romanında Arthur Gordon Pym gerçek bir kişi gibi tanıtılır. Kitabın başında onun ağzından bir önsöz yazılır. Pym, yaşadıkları olayın gerçekliğinden şüphe edileceğini düşündüğünden dolayı başından geçenlerin derginin editörü Poe tarafından kurmaca bir öyküymüş gibi kalem alınmasına izin verdiğini belirtir. *Life of Pi* filminin uyarlandığı aynı isimli Yann Martel romanı da tıpkı Poe'nun romanı gibi bir önsözle (bu kez yazarın kendi önsözü) başlamaktadır. Bu önsözde Martel, Pi Patel'in yaşadıklarına ilişkin anlattıklarını öyküleştirdiğini ifade eder. Dolayısıyla o da Poe gibi, eserinde anlattığı olayların kurmaca olmadığı izlenimini yaratır. Filmde de Pi'nin öyküsünün muhatabı yazardır. Filmde yazarın ismi verilmese de söz konusu kişinin Yann Martel olduğu açıktır. Zira filmde kendisinden bahsettiği ve Pi'den nasıl haberdar olduğunu anlattığı kısımlar Martel'in romandaki önsözünden alıntıdır. Yine Pym'in önsözde belirttiği üzere romandaki hangi kısımların kendisinin kaleminden çıktığı, hangisinin Poe'nun masalsı üslubu olduğu belli olmaktadır. Bu durum ise *Life of Pi*'de hangi öykünün gerçek hangisinin ise Pi'nin fanzisi olduğu konusunda film anlatısı içinde yapılan ayrımları akla getirmektedir. Zira filmde yönetmen Lee, Pi karakterinin güvenilmezliğini çeşitli sahneler aracılığıyla vurgulamıştır.

Nitekim Pi'nin öyküsünde olgusal gerçeklerle çelişen birçok ayrıntı vardır. Örneğin Pi, geminin bir fırtına sonucu battığını öne sürmekte ancak bu ifade, hava raporlarıyla çelişmektedir. Zira gemi kazasıyla ilgili tutulan sigorta raporundaki bilgilere göre kazanın olduğu vakitlerde olumsuz bir hava koşuluna rastlanmamıştır. Diğer bir örnek ise Pi'nin, orangutanın bir muz filesi üstünde filikaya yanaştığını söylemesidir. Sigorta memuru bunu inandırıcı bulmaz çünkü muzun suda batması gerektiğini düşünür. Pi'nin öyküsündeki bu mantıksızlıklar, anlatıbilim açısından, anlatıcının öykünün kahramanı olarak beraberinde getirdiği

niteliklerle ilgilidir. Genette'e göre anlatıcının, öykünün kahramanlarından biri olduğu anlatıya 'homodiegetik' (öykü içi) anlatı denmektedir. Söz konusu anlatıcı, öykünün başkahramanı ise anlatı 'otodiegetik' hale dönüşmektedir (Genette, 2020, s. 244-245). Ancak homodiegetik/otodiegetik anlatı okuyucu açısından bir problem yaratmaktadır. 'Güvenilmez anlatıcı' (unreliable narrator) olarak adlandırılan bu durum, öykünün kahramanı olan birinci şahıs anlatıcının, bilgi eksikliği, yorum yanlışlığı, tartışmalı değer yargıları gibi nedenlerle güvenilir oluşunu ifade etmektedir (Jahn, 2015, s. 116). Bu güvenilirliğin sebebi ise anlatıcının, olayların içinde bulunması ve bizzat deneyimlemesidir. *Life of Pi*'nin kahramanı ve anlatıcısı olan Pi karakterinin travmatik olaylarla dolu hayatta kalma mücadelesini aktarırken güvenilir bir anlatıcıya dönüşmesi bu nedenle şaşırtıcı bir durum değildir. Zira bellek, kendi içinde sürekli bir yeniden yapılanma süreci yaşamakta, bu süreç zarfında da duygulardan, duygu durumlarından ve yanlış çıkarımlardan etkilenerek oluşmaktadır (Mısırlısoy, Ceylan & Atalay, 2016, s. 215). Ancak film, romanın aksine Pi karakterinin güvenilirliğini söylemin başlıca unsuru haline getirir. *Pi*'nin ilk öyküsündeki bazı unsurları kasıtlı olarak müphem bırakarak, film boyunca anlatılan ilk öykünün gerçek dışı olduğuna yaptığı vurguyu keskinleştirir.

Yönetmen Lee'nin oluşturduğu müphemliğe dayanan söylemi örneklendirebileceğimiz sahnelerin başında orangutanın filikaya yaklaşırken üzerinde oturduğu muz filesinin yarattığı açmaz gelir. Her iki anlatıda da genç sigorta memuru muzun suda batması gerektiğinden bahseder. Ancak romanda bu iddia bir ileri boyuta taşınarak lavaboda deney yapılır ve nihayetinde muzun suda batmadığı görülür. Filmde ise bu kısma hiç değinilmez ve muzun suda batmaması olgusunun *Pi*'nin fantezisinde gerçekleşen doğa kanunlarına aykırı bir durum olduğu imâsı yapılır. Böylece film anlatısının mimarları olan yönetmen ve senarist, ilk öyküye olan güvenin altını daha fazla boşaltmaya çalışırlar. Yine bu amaçla filmde *Pi*, annesinin aşçı tarafından öldürüldüğü ikinci hikayeyi anlatırken ağlamakta, bu da hangi öykünün gerçek olduğuna dair ipucu vermektedir. Bir diğer örnek ise geminin batma sebebi ile ilgilidir. Giriş bölümünde de bahsedildiği üzere Yann Martel'in *Life of Pi* romanına (2001) ilham kaynağı olan eser Brezilyalı yazar Moacyr Scliar'ın *Max e os Felinos* (Max ve Kediler, 1981) isimli novellasıdır. Söz konusu eserde gemi, sahipleri tarafından sigorta dolandırıcılığı amacıyla kasıtlı olarak batırılmıştır. *Life of Pi* anlatılarındaki geminin batış sebebini soruşturan sigorta yetkililerinin varlığı, akla Scliar'ın eserini getirmektedir. Ancak ne

romanda ne de filmde geminin asıl batma sebebi hakkında kesin bir bilgi verilir. Buna karşın Martel'in romanı, geminin neden batmış olabileceğine dair birçok ayrıntı barındırır. Örneğin geminin motoru sürekli arızalanmaktadır. Mürettebat ise işinin ehli insanlar değildir ve sürekli sarhoş dolaşmaktadırlar. Ayrıca geminin batmasından kısa süre önce Pi, bir patlama sesi sonucu uykusundan uyanır. Dolayısıyla romanda motorun arızalanarak patladığı üstü kapalı şekilde ifade edilir. Filmde ise geminin batış sebebi tamamen gizemli bir konu olarak bırakılır. Üstelik geminin dünyanın en derin noktası olan Mariana Çukuru üzerinden geçerken battığı söylenerek olayın gizemi daha da artırılır. Böylece Pi karakterinin güvenilirmez anlatıcı konumu da pekiştirilmiş olur. Son olarak da yönetmenin filmdeki üstmetinsel eleştirisine değinmek gerekir. Pi'nin babası Kanada'ya göç kararını açıklarken "Columbus gibi yelken açacağız" der. Bu duruma karşı olan Pi ise Columbus'un Hindistan'ı aradığından bahseder. Yapılan bu anıştırma, oyuncu kadrosunu göz önüne aldığımızda aynı zamanda üstmetinsel bir göndermeye dönüşür. Zira bu diyalogun birkaç sahne sonrasında geminin içinde açığı karakteriyle karşılaşırız. Açığı canlandıran oyuncu Gerard Depardieu'dür. Cast seçimini dikkate değer kılan ise Fransız aktörün *Life of Pi* filminden yirmi yıl önce, 1492: *Conquest of Paradise* (1492: Cennetin Keşfi, Ridley Scott, 1992) filminde Christopher Columbus'u canlandırmış olmasıdır. Söz konusu filmde tarihsel bilgilerin aksine, oldukça iyi niyetli, vicdanlı ve bilimsel olgulara bağlı bir Columbus portresi çizilir. Oysa Columbus, keşfettiği bölgelerdeki insanları köleleştiren, toplu katliamlara imza atan, altını ve zenginliği önceleyen biridir. Lee, açığı karakterini Depardieu'ye oynatarak, Ridley Scott'ın filminde Columbus'un gösterilmeyen yüzüne ışık tutar gibidir.

Tüm bunların yanı sıra yönetmen Ang Lee, Pi ile Richard Parker arasında açık bir eşleştirme yapar ve bu eşleştirme aracılığıyla Pi'nin gerçekteki eylemlerini alegorik biçimde aktarır. İlk öykünün en önemli unsuru olan kaplan, Pi'nin kaza sonrasında hayatta kalma mücadelesinin ve bu mücadele çerçevesinde ortaya çıkan doğal içgüdülerinin, yani idinin bir temsilidir. Pi ile Richard Parker arasındaki eşleştirme filmdeki üç sahne ile vurgulanır. İlkinde, kilisedeki kutsal sudan içerken rahibin Pi'ye söylediği "You must be 'thirsty'" (Susamış olmalısın) ifadesi sonrasında, ilerleyen sahnelerde kaplanın asıl isminin "Thirsty" (Susamış) olduğunu öğreniriz. Hayvanat bahçesi kayıtlarında bir hata olmuştur ve kaplanı bir nehir kenarında su içerken yakalayıp hayvanat bahçesine satan avcının ismi olan Richard Parker, hayvanın ismi olarak kaydedilmiştir. İkincisinde kaplanın ruhundan bahsettiğinde babası Pi'ye, hayvanın

gözlerinde gördüğü şeyin kendi duygularının yansıması olduğunu söyler. Filmdeki kaplanın temsili konusundaki üçüncü vurgu ise okyanusun ortasında kaplanla tek başına kalan Pi'nin kaplanın yarattığı korkunun ve onu beslemek zorunda olmanın kendisini de hayatta tuttuğunu söylemesiyle karşımıza çıkar. Aynı sahnede kaplanla olan benzerliklerini de dile getiren Pi, ikisinin de hayvanat bahçesinde büyüdüğünden ve dış dünyadan habersiz olduklarından bahseder. Pi böylece kendi varlığını kaplanla eşleştirmiş olur. Diğer bir sahnede Pi'nin bakış açısından kaplanın ölü zebraı sürüklediği görülür. Bu da Pi'nin tıpkı aççı gibi denizciyi yediğini imâ etmektedir. Ayrıca sigorta memurlarına anlattığı ikinci öyküde aççıyı kastederek, "Ona, onun denizciye yaptığını yaptım" demesi, öldürdükten sonra aççıyı da yediğini göstermektedir. Orangutanın cesedine ne olduğu filmde gösterilmese de annenin akıbeti hakkında metaforik bir anlatımla bilgi verilir. Pi'nin tam da hayatta kalmaktan ümidini kestiği noktada, karşısına bir ada çıkar. Tatlı suyun, yiyecek olarak tüketilebilir yosunların ve mirketlerin bulunduğu, onu yeniden hayata döndüren bir adadır bu. Ancak gece uyumaya çalışırken bir lotus çiçeğinin yaprakları arasında bir diş bulur. Tatlı sular da asitli su halini almıştır. Adanın etobur olduğuna ve kendisini tüketeceğine kanaat getiren Pi, ertesi gün adayı terk eder. Adanın bütünüyle metafor olduğu düşünülürse, annenin cesedinin de Pi tarafından yendiği söylenebilir. Zira adanın şekli Hindu Tanrısı olan Vişnu'nun tasvirleriyle birebir aynıdır. Hint mitolojisinde Vişnu doğumun ve yaratılışın sembolüdür. Dolayısıyla mikro ölçekte anneyi andırır. Lotus çiçeği de gece yapraklarını kapaması, gündüz olduğunda ise açması bakımından doğum ve yeniden doğumu akla getirmekte ve güneşle beraber Vişnu'yu simgeleyen sembollerden biri olarak kullanılmaktadır. Bu nedenle de tıpkı Vişnu gibi lotus da anneyi simgelemektedir. Çiçeğin yapraklarının arasında diş bulunmasına gelinecek olursa, bu durumun etinin yenmesi sonucu anneden geriye kalanların metaforik bir anlatımı olduğu düşünülebilir. Söz konusu göstergeler yalnızca aççının değil, Pi'nin de yamyamlığa başvurduğunu göstermektedir.

Pi için, anlattığı ilk öykü gerçek olandır. İkinci öyküyü sigorta memurlarının daha inandırıcı bir öykü anlatmasını istemelerinden dolayı anlatmıştır. Buna karşın film anlatısı, Pi'nin zihninde fantezi ile gerçekliğin sınırlarının bulanıklaştığını çeşitli defalar gösterir. Örneğin yıldızlı bir gecenin büyüleyiciliğinin etkisi altında denizin yüzeyinde ailesini, hayvanat bahçesini ve kız arkadaşını gören Pi, geride bıraktıklarının acısını duyumsamakta ve bu da gerçeklik algısının bozulmasına yol açmaktadır. Pi'nin hayatta kalmaktan ümidini kesmeye başladığı noktada rüya/

hayal ile gerçeği artık ayırt edemiyor oluşundan bahsetmesi de yarattığı fantezi dünyasını gerçek olarak kabul ettiğini göstermektedir.

Pi'nin İnisiyasyon ve Yeniden Doğuş Yolculuğu

Pi karakterinin, geminin batmasından Meksika kıyılarına ulaşmasına kadar geçen sürede yaşadıkları, karakterin kendi benliğini kazanarak özgürleşmesini ve geçmişle bağını kopararak erginleşmiş bir birey olma yolculuğunu içerir. Bu süreç ise filmde metaforlarla örülü, sembolik bir anlatım ile aktarılır. Okyanustaki hayatta kalma mücadelesinde yaşadıkları, Pi'nin sembolik ölümünün ve yeniden doğuşunun çeşitli göstergeler yardımıyla ifade edilmesine aracılık eder. Filmde kullanılan en belirgin metafor su metaforudur. Su, temizliği, arınmayı, doğumu ve yaşamı olduğu kadar, felaketi ve yıkımı da simgeler. Bu nedenle de tufan öykülerinin de vazgeçilmez bir unsuru olarak karşımıza çıkar. Tufan öyküleri ise çoğu zaman yaradılış öyküleriyle birlikte anılır. Pi'nin yolculuğu, bir yeniden doğuş öyküsü, dolayısıyla da aynı zamanda bir yaradılış öyküsüdür. Nitekim yeni bir başlangıcı simgeleyen yaradılış, öncesindeki her şeyi yok eden bir tufan öyküsünü de beraberinde getirir (Wilkinson, 2011, s. 157). Pi'nin yaşadığı tufan, geminin batması ve ailesinin ölmesidir. Suyun getirdiği bu yıkımın ardından ise yaradılış, diğer bir deyişle Pi'nin yeniden doğuş öyküsü başlar. Bu yeni başlangıcın altının çizilmesi adına, filmde 'Nuh'un gemisi' anıştırması yapılmıştır. Kitab-ı Mukaddes ve Kur'an anlatısına göre bir peygamber olan Nuh, Tanrı'nın isteğiyle yaptığı gemiye ailesini ve hayvanları bindirerek tufandan kurtulmuş ve yeryüzündeki yeniden doğuşu başlatmıştır. Pi'nin hayvanlarla dolu bir deniz taşıtında kurtuluş ve yeniden doğuş yolculuğuna başlaması halihazırda Nuh'un gemisi anlatısını akla getirebiliyorken, Pi'nin orangutanı filikaya bindirirken söylediği "Welcome to Pi's ark" (Pi'nin gemisine hoş geldin) sözü, göndermenin altını çizmektedir. Zira 'ark' sözcüğü İngilizce'de sınırlı bir kullanım alanına sahiptir ve herhangi bir gemiyi değil, Nuh'un gemisini ifade etmek için kullanılmaktadır (Ark, T.Y.).

Pi'nin yeniden doğuş yolculuğu, aynı zamanda spiritüel bir yolculuktur. Söz konusu spiritüellik, beraberinde geçmiş yaşantıyı geride bırakarak yetişkinliğe adım atmayı, olgunlaşmış bir zihne ve bedene sahip olmayı ifade eden inisiyasyon (erginlenme) sürecini de getirmektedir. Pi'nin spiritüel inisiyasyonu ya da diğer bir deyişle ruhsal erginlenişi filmde, içinde Kabala, Hinduizm ve Budizmi de barındıran çok sayıda metaforik gösterge ile aktarılır. Kabalacılık, en yalın ifadesiyle Yahudi

mistisizmi olarak bilinen bir inanç sistemidir. Mistisizm ise Tanrı'ya ve hakikate spiritüel inisiyasyon yoluyla ulaşmayı hedefleyen bir öğretilerdir (Wilkinson, 2011, s. 341). Pi'nin yeniden doğuşunu simgeleyecek olan inisiyasyon süreci de karakterin, Tanrısal hakikate ulaşma yolculuğunu içinde barındırmaktadır. Pi, kurtulduktan sonra Kanada'ya ulaşmış ve orada kendine mutlu bir yaşam kurabilmiştir. Yeni bir hayata başlamış, evlenmiş ve çocukları olmuştur. Pi'nin geçmişte olanları kabullenerek hayatına devam etmesi, spiritüel inisiyasyonunu tamamlayıp olgunlaştığının bir göstergesidir. Bu süreç sonunda Pi, Tanrı inancını kaybetmemiş, aksine daha da kuvvetli bir inanca sahip olmuştur. Yaşanılan travmatik olaylar neticesinde insanın hayata daha fazla bağlanmasını ve hayatında gerçekleşen tüm olumlu değişiklikleri ifade eden 'travma sonrası büyüme' kavramı da (Duman, 2019, s. 179) Pi'nin içinde bulunduğu durumu betimler niteliktedir. Zira travma sonrası büyüme sürecindeki kişi, daha iyimser hale gelmekte, spiritüel değişime uğramakta ve manevi anlamlara daha fazla yönelmektedir (s. 182). Tüm bunların ardında ise Pi'nin Kabala ile ilişkisi yatmaktadır. Yazarın diğer inançlarının yanı sıra Yahudi de olup olmadığına ilişkin sorusu üzerine, Pi'nin söylediği "Üniversitede Kabala üzerine dersler veriyorum. Neden olmasın?" sözü, karakterin aynı zamanda bir Yahudi olarak Kabala inancına da sahip olduğunu göstermektedir. Pi'nin Tanrı inancına bağlı kalarak hayatına devam edebilmesini sağlayan spiritüel yönelim, Kabala inanışındaki bir düşünceden ileri gelmektedir. 16. yüzyılda yaşamış Yahudi haham Isaac Luria'ya ait olan 'Tsimtsum' kavramı, Tanrı'nın evreni yaratmak için geri çekilmesini ifade etmektedir. Böylece hiçlikten varlık çıkabilecektir (Eliade, 2003b, s. 196). Tanrı, sonsuz nurunu geri çekerek kozmosta olup bitecek olanlara imkan tanımaktadır. İnsanlar bu sayede özgür iradeye sahip olacak, çektikleri acılarla güçlenerek Tanrı'ya yakınlaşacaklardır (Cosby, 2014, 24 Temmuz). Pi'nin Tanrı'ya ve dünyaya bakışını özetleyen bu kavram, karakterin yeniden doğuş sürecini başlatan ve geçmişine ait her şeyi yok eden tufanda batan geminin isminde kendine yer bulmuştur. Pi'yi ve ailesini Kanada'ya götürecek olan Japon kargo gemisinin isminin Tsimtsum olması, geminin Tanrı'nın yarattığı dünyayı simgelediği anlamına gelmektedir. Nitekim gemi, Pi'nin acılarının başlangıç noktasıdır. Yolculuğunun sonunda çektiği tüm acıları kabullenerek ve Tanrı inancına bağlı kalarak hayatına devam eden Pi, Luria'nın kavramsallaştırmasını benimser görünmektedir.

Filmdeki yaradılış ve yeniden doğuş teması, oldukça yoğun bir sembolik anlatımla aktarılmaktadır. Söz konusu sembollerin anlamlan-

dırılabilmesi de büyük ölçüde Hint kültürü ve mitolojisi ile mümkündür. Filmdeki belki de en yoğun sembol kullanımı, Pi'nin yolculuğunun sonlarına doğru ulaştığı ve kısa bir süre geçirdiği adadaki sahnelerde karşımıza çıkmaktadır. Geniş plandaki kuş bakışı görünümünden, adanın Hinduizm'in koruyucu Tanrı'sı Vişnu'nun tasvirine benzediği anlaşılmaktadır. Bu nedenle adadaki sahneleri Hinduizm ile anlamlandırmaya çalışmak yanlış olmayacaktır. Pi'nin adada karşılaştığı ilk şey, besleyici yosunlara, dallara ve köklere sahip bir ağaçtır. Pi'nin inisiyasyonunu bu adada tamamladığı ve yeni bir yaşama kavuştuğu düşünüldüğünde, ağacın Buda'nın aydınlanma yaşadığı ve yeni bir yaşam boyutuna geçtiği bodhi ağacını simgelediği söylenebilir. Hinduizm ile bağımlı olarak koparmamış bir Hindu olan Gotama'nın öğretilerine dayanan Budizm inancının adada Pi'yi karşılayan ilk unsur olması, Budizm'in Hinduizm açısından çeperde olan konumunu ifade eder niteliktedir. Romanın aksine, filmde zebra tarafından simgelenen Çinli, güler yüzlü ve iyi niyetli denizcinin Budist olmasının sebebinin de Budizm inancının filmdeki temsiliyetini daha görünür kılmak olduğu söylenebilir.

Ada, tatlı sularla dolu çok sayıda göleti içinde barındırmaktadır. Pi'nin bu göletlerin birine girerek yıkanması, sembolik anlamda yeniden doğuşunun bir ifadesidir. Nitekim Hinduizm inancında göl, yaratılışı ve bir sonraki yaşama geçişi simgelemektedir (Wilkinson, 2011, s. 33). Ancak Pi'nin sonraki yaşama geçmesi için geçmişini tamamen geride bırakması gerekmektedir. Bunun için ilk adım olarak gölden çıktuktan sonra bileğindeki rakhi bilekliğini çıkarır ve Buda'nın sonraki yaşamına geçişini simgeleyen ağacın köküne bağlar. Bu bilekliği Hindistan'dan ayrılmadan önce kız arkadaşı Anandi bileğine bağlamıştır ve törensel bir anlam taşımaktadır. Hint kültürüne ait bir bayram olan ve Koruma Bağı anlamına gelen Raksha Bandhan sırasında, insanlar arasındaki kardeşliği ve sevgiyi ifade etmek adına bir kız ve bir erkeğin içinde bulunduğu bir ritüel gerçekleştirilir. Eşlerden kız olan, erkek olanın bileğine kırmızı iplikten bir bileklik bağlar. Rakhi bilekliği denilen bu iplik aracılığıyla iki kişi arasında bir sözleşme yapıldığına inanılır. Sözleşmeye göre, bilekliğin takıldığı erkek, hayatı boyunca bilekliği bağlayan kızı koruyacağına söz vermiş olur. Bileklik aracılığıyla kız da erkek için koruma dilemiş olur (Allard, 2020, 31 Temmuz). Pi'nin bileğinden çıkardığı bileklik, kırmızı rengini kaybetmiş ve beyaza dönmüştür. Bu da Anandi, yani Hindistan ile olan son bağının da kopmasını ifade etmektedir.

Gece olduğunda adadaki ormana girerek ağaç dallarında uyuma-

ya çalışan Pi, göletlerdeki tatlı suyun asitleştiğini, içindeki balıkların öldüğünü ve adada yaşayan mirketlerin korku içinde kaçıştığını fark eder. Olaylara başta bir anlam veremeyen Pi, uyumaya çalıştığı dalların arasında yaprakları kapalı bir lotus (nilüfer) çiçeği bulur. Çiçeğin yapraklarını açan Pi, içinde bir insan dişi olduğunu keşfeder. Adanın canlı bir organizma olduğuna, geceleri ölümcül hale geldiğine ve kendisinden önce adayı bulmuş birinin ada tarafından dişleri hariç her şeyiyle sindirildiğine kanaat getiren Pi, ertesi gün adayı terk eder. Bu sahnelerde olanlara anlam verilebilmesi için Pi'nin, kız arkadaşı Anandi ile ilk tanıştıkları sahneyi akla getirmek yardımcı olacaktır. Filmde Anandi'yi ilk kez Hindistan'a özgü bir dans türü olan chatura dansını yaparken görürüz. Dans esnasında yapılan her hareketin bir anlamı vardır. Anandi'nin hem güzelliğinden hem de dansının gizeminden etkilenen Pi, Anandi'ye dansının anlamını sorar. Anandi'nin dans esnasında yaptığı ilk iki hareket orman ve gizlenen şey anlamlarına gelmektedir. Pi üçüncü harekete ise Tanrı anlamını vermiş ve Anandi'ye dansın Tanrı sevgisinin ormanda gizli olduğunu mu simgelediğini sormuştur. Anandi ise son hareketin aynı zamanda lotus çiçeğini ifade ettiğini söylemiştir. Bu duruma şaşırarak Pi ise lotus çiçeğinin ormanda ne aradığını sorgulamıştır. Zira lotus, sulak bölgelerde yaşayan bir çiçektir ve ormanda gizlenmesi akla uygun gelmemektedir. Bu sahne ile foreshadowing (önceden haber verme) yöntemine başvurulması, Pi'nin adada karşılaştığı durumlar neticesinde yaptığı çıkarımların da hatalı olduğunu imâ etmektedir. Ayrıca Tanrı ile lotusun dansta aynı hareket ile temsil edilmesi, Pi'nin adada bulduğu lotusun tanrısal anlamını da akla getirmektedir. Zira lotus, güneş ile birlikte Hinduizm'de Vişnu'nun sembollerinden biridir. Vişnu'nun göbeğinden ortaya çıkan lotusun içinden yaratıcı Tanrı Brahma bir kez daha doğmuş ve bütün evreni yaratmıştır (Wilkinson, 2011, s. 159). Dolayısıyla lotus çiçeği, Vişnu ve Brahma ile birlikte yaradılışı ve yeniden doğuşu simgelemektedir. Bununla birlikte daha mikro ölçekte, kıvrımlı ve uzun sapının insan göbek bağı andırması, lotusun aynı zamanda insanın doğumunu da simgelemesine olanak vermiştir (s. 87). Dolayısıyla, bir önceki bölümde de belirtildiği üzere, lotus aynı zamanda anneyi, içindeki diş ise anneden geriye kalanları temsil etmektedir. Pi ikinci öyküde annesinin köpekbalıklarına yem olduğunu söylemesine karşın, gerçekte olan Pi'nin açıklıkla baş edemeyip annesinin cesedini de yemesidir. Bu nedenle, inisiyasyonunu tamamlaması için son olarak geçmişindeki bu izi de geride bırakması gerekmektedir.

İnisiyasyon sürecinin tamamlanması için anlatıda seçilen yer,

adanın orta kısımlarında ya da diğer bir deyişle Vişnu tasvirinin göbek kısmında bulunan ormandır. Nitekim orman, doğum ve inisiyasyon ile özdeşleşmiş bir semboldür. Hinduizm'de ise spiritüel gelişimi ve benliğin kazanılmasını simgelemektedir (Wilkinson, 2011, s. 91). Pi'nin yolculuğu boyunca toplumdaki soyutlanması ve yalnız bir hayatta kalma mücadelesi vermesi de inisiyasyonun tamamlanabilmesi için gerekli bir durumdur (s. 125). Aynı zamanda orman, sembolik anlamda korkularla yüzleşilen yerdir (s. 91). Bu nedenle travmatik geçmişinden kurtularak sonraki yaşamına geçen Pi'nin inisiyasyon sürecinin ormanda son bulması, yenden doğuş metaforu için ideal bir mekan tercihidir. Ayrıca söz konusu yeniden doğuş metaforunun çoğunlukla Hindu Tanrısı Vişnu üzerinden anlatılması, filmde Vişnu'yu çağrıştıran birçok imgeyi de karşımıza çıkarmaktadır. Yukarıda değinilen göbek ve lotusun yanı sıra 'direk' imgesi de Vişnu ile birlikte anılan sembollerden biridir. Hindu inancına göre Vişnu, üç adımda gökyüzüne, Tanrıların mekanına ulaşmıştır ve onun bu yükselişi yeryüzü ile gökyüzü arasında bir direk ya da diğer bir deyişle payanda görevi üstlenmektedir. Vişnu'nun direği, axis mundi'yi, yani dünyanın merkezini işaret etmekte, yaratılış ve yeniden doğuş da bu noktadan başlamaktadır (Eliade, 2003a, s. 257). Bu inanış, çeşitli ritüellerin de ortaya çıkmasını sağlamıştır. Örneğin Hindistan'da geçmişte varolan geleneğe göre, kralların egemenliklerini kutsallaştırmak için başvurdukları ritüelde bu inancın izlerini görmek mümkündür. Tahta çıkan yeni hükümdar, yerin göbeğini simgeleyen tahtının önünde kollarını yukarıya doğru kaldırarak bir direk görünümünü alır ve axis mundi'ye atıf yapar. Din adamları ise başından aşağı su dökerek kralın kutsal bir kimlikle yeniden doğmasını, beraberinde de bereketi getirmesini sağlarlar (s. 276). Pi'nin yeniden doğuş yolculuğuna başladığı filikada da Vişnu'nun direği izleyiciyi karşılamaktadır. Filikanın küreği, taşıtın arka kısmına dik olarak oturtulmuş ve bir direk görünümünü almıştır. Filikadaki varlığının ilk dakikalarında bu küreğe/direğe sarılan Pi için bulunduğu filika, artık dünyanın merkezi konumundadır.

Diğer Ötemetinsel Göstergeler

Filmin üç farklı sahnesinde Pi'nin çeşitli edebiyat eserleri okuduğu görünmektedir. Bunlar sırasıyla Jules Verne'in *L'Île mystérieuse* (Esrarlı Ada, 1875) romanı, ismi görünmeyen bir Dostoyevski kitabı ve Albert Camus'nun *L'Étranger* (Yabancı, 1942) ismindeki novellasıdır. Camus'nun eserinin başkahramanı Meursault, insanın dünyadaki varlığını 'saçma' olarak niteleyen, hayata karşı kayıtsız bir karakterdir. İşlediği cinayetin

ardından gerçekleşen mahkeme sürecinde de bu tutumunu sürdürür. Yargılama esnasında söz konusu cinayetin önüne geçen bu tavrı Meursault'un, toplum için zararlı görünmesine ve ahlaki çöküntü içinde olduğu şeklindeki değerlendirmeye yol açar. Bu da nefsi müdafaa gerekçesiyle cezadan kurtulabilecekken, bunun yerine idam edilmesine neden olur. Dostoyevski de birçok kitabında bu nihilist tavrı eleştirir. Hiçbir değer yargısına sahip olmadıkları düşüncesiyle nihilistlere savaş açar. Romanlarında birçok karakter (başta Raskolnikov olmak üzere) nihilist dünya görüşünün altında ezilmekte, iç çatışmalar ve vicdan azabıyla baş etmek zorunda kalmaktadır. Dostoyevski'nin nihilistlere yönelik bu sert tutumu, yazarın varoluşçulukla olan bağını da ortaya çıkarmaktadır. Rus yazara ait olan "Tanrı olmasaydı her şey mübah olurdu" sözü, varoluşçuluğun çıkış noktasını oluşturmaktadır. Zira Sartre, felsefesinde Tanrı'ya yer vermediğinden dolayı gerçekten de her şeyin mübah olduğunu, insanın sığınacak hiçbir limanının olmadığını savunur ve bununla baş edebilmek için varoluşçuluğu sistemli hale getirmeye çalışır (Sartre, 1985, s. 71-72). Camus'nun de içinde bulunduğu varoluşçuluk akımı, varlığının saçmalığına ve dünyaya fırlatılmışlığın anlamsızlığına karşın insanın, toplumda kabul gören ahlak anlayışının temelsiz oluşunu akıldan çıkarımadan dünyadaki varlığını sürdürmesini öğütlemektedir. Heidegger'in görüşlerinden ilham alan Fransız ekolünün ahlak alanındaki bu savları, temelde insanın kaygıyla, bunalımla ve yazgısıyla bilinçli bir karar verme neticesinde baş edebileceğini ifade eder (Wahl, 1999, s. 25). Nitekim varoluşçuluğun manifestosunu yazmış olan Sartre (1985), Tanrı'nın olmadığı bir dünyada insanın özgürlüğe mahkum olduğunu belirtir. Zira dünyaya fırlatılan insan, o noktadan sonra tüm yaptıklarından sorumludur (s. 72). Camus'nun Meursault karakteri, bu sorumluluğun farkında olmadığı için ölümle yüzleşmek durumunda kalmıştır. Pi'nin okyanusta geçirdiği süre boyunca Tanrı'ya dua ederken gerçekleşenlerde anlam bulma çabası, karakteri hayatta tutan unsurlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Sahip olduğu Kabala inancı, karakterin Tanrı'yı reddetmeden de dünyada yalnız olduğunun ve özgürlüğe olan mahkumiyetinin bilincinde olmasını sağlamıştır. Böylece kaygı ve bunalımı aşarak yazgısını kabullenmesi yaşamını devam ettirebilmesine olanak tanımıştır. Bu nedenle de ister Sartre'in ateizmi isterse de Dostoyevski'nin dindarlığı çerçevesinde bakılsın, Pi'nin hayatta kalma sürecindeki başarısı, yazgısına boyun eğmesi, nihilizmi reddetmesi ve varoluşçu bir tavır benimmesiyle olmuştur.

Jules Verne'in filmde görünen *L'Île mystérieuse* (Esrarlı Ada) isimli

eserinde de bir adada dört yıl geçiren beş kişinin bir yandan dindarlıkları vurgulanırken, diğer yandan ise bilim ve teknik bilgileri sayesinde adadaki yaşamlarının nasıl kolaylaştığı aktarılır. Ancak romanın ortalarında öyküye katılan altıncı karakter, o ana kadar betimlenen insan portreleri ile tam bir zıtlık içindedir. Bu karakter, işlediği suçlar nedeniyle ceza olarak yıllar öncesinde komşu adaya bırakılmıştır. Burada neredeyse 11 yılını geçiren adam insanlıktan tamamen çıkmış, hayvani bir tabiata bürünmüştür. Öyle ki, adayı keşfe çıkan ana karakterler söz konusu kişiyi başta vahşi bir hayvan sanmıştır. Bu da Pi'nin açığı öldürdükten sonra tek başına okyanusun ortasında geçirdiği zaman dilimindeki, filmde gösterilmeyen olası durumunu betimlemektedir. Metinlerarası bağlamda yapılan bu araştırmalar (Stam vd., 2005, s. 211), filmin unsurlarının değerlendirilmesinde yol gösterici olmaktadır. Ancak değerlendirmemizi yalnızca filmde görünen kitaplarla sınırlı tutmak, kimi ötometinsel anlamların göz ardı edilmesine yol açabilir. Bundan kaçınmak adına Jules Verne ismi üzerinde biraz daha durmak gerekir.

L'Inconnue romanı, Verne'in çalışmamızın konusu ile ilgili ele alınabilecek tek kitabı değildir. *Life of Pi* anlatısının bir ilerimetin olarak dönüştürdüğü altmetinlerin başında gelen *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (Nantucketli Arthur Gordon Pym'in Öyküsü, 1838) isimli roman, yazarı Edgar Allan Poe kadar Jules Verne ile de anılmaktadır. Büyük bir Poe hayranı olarak bilinen Verne, Pym'in ölümü gerekçe gösterilerek yarım bırakılan roman için *Le Sphinx des glaces* (Buzlar Sfenksi, 1897) isimli eserinde yeni bir son hazırlamıştır. Verne'in anlatısına göre Poe'nun romanında anlatılanlar Pym'in kurtularak Amerika'ya dönüşü dışında gerçektir. Pym'in günlüğünü Poe'ya yoldaşı Peters vermiştir. Romanın ana konusu ise Pym ve Peters'ı gemi enkazından kurtaran kaptan William Guy'ın kardeşi olan Len Guy'ın, William'ı bulma ve Pym'in yarım kalan öyküsünün gizemini çözme yolculuğunu içermektedir. Bu romanda da tıpkı Poe ve Martel'in romanlarında olduğu gibi çerçeve anlatı tekniği kullanılır, anlatıcı olan Jeorling, roman kahramanlarından biridir, dolayısıyla homodiegetik bir anlatı söz konusudur. Ancak *Life of Pi* anlatısı üzerinden değerlendirildiğinde iki noktayı öne çıkarmak mümkündür. İlki, Verne'in kendi fantezisinde Poe'nun fantezisini gerçek olarak kabul etmesidir. Bu durum, yazar Martel'in kendi yarattığı fantezide Pi'nin fantezisini gerçek olarak kabul etmesini anımsatır. İkinci nokta ise Richard Parker ismi ile ilgilidir. Verne'in anlatısına göre Richard Parker ismi, öldürülüp yenen denizcinin gerçek ismi değildir. Parker'ın asıl ismi Ned Holt'tur. Pym, Holt'un akrabalarının olaydan etkilenmemeleri için ismi

değiştirmiştir. Bu da elbette *Life of Pi* anlatısındaki kaplanın ismi olan Richard Parker'ın, hayvanın gerçek ismi olmayışını akla getirir. Değini- len bu noktalar Jules Verne'in *Le Sphinx des glaces* romanının, *Life of Pi* anlatısının oluşmasına yaptığı katkıları ifade etmekte, buna bağlı olarak da romanın bir altmetin olarak işlev gördüğü söylenebilmektedir.

Filmin (aynı zamanda romanın) isminin *Life of Pi* olmasının nedeni Pi sayısının, gizemli doğasından kaynaklanan ününün izleyicide/okuyucu- cuda yapacağı çağrışımsal etkilerdir. Bu da eserin önmetinsel unsurlarından birini oluşturmaktadır. Zira filmin ismi, anlatının türsel ve tematik olarak konumunu ifade etmekte kullanılmaktadır (Stam vd., 2005, s. 213). Pi sayısının gizemi ve bilinmezliği, filmin izleyiciyi benzer şekilde gizemli bir öykü izlemeye davet etmesini kolaylaştırmaktadır. Aynı şekilde filmin açılışında hayvanat bahçesi canlılarına dakikalarca yer verilmesi, filmin genelinde hayvanlı olan ilk öykünün anlatılacağını haber verir. Filmin aldığı yaş sınırı derecesi ise bir başka ötometinsellik kategorisi olan yanmetinsellik çatısı altında değerlendirilmektedir (Stam vd., 2005, s. 212). *Life of Pi* filminin yaş sınırı PG (Parental Guidance - Ebeveyn Rehberliği) ile belirtilmektedir. Bu derece, küçük yaştaki çocukların filmi yetişkin tanıdıklarıyla izlemesini önermekte, ancak herhangi bir yaş kısıtı getirmemektedir. Dolayısıyla PG derecesi, G (Genel İzleyici) derecesi ile birlikte çocukların da rahatlıkla izleyebilecekleri aile filmlerini nitelemektedir. *Life of Pi*, diğer tüm büyük bütçeli stüdyo filmleri gibi, en fazla izleyiciye ulaşma amacını taşımaktadır. Bu nedenle de olabildiğince düşük bir yaş sınırlaması almak, yapım şirketinin öncelik verdiği konuların başında gelmektedir. Filmin derecelendirmesi yalnızca sinema gösterimlerini değil, DVD, blu-ray ve TV ortamlarındaki gösterimlerini de etkilemektedir. Dolayısıyla filmin anlatım biçiminin olabildiğince sertlikten uzak, vahşi ve kanlı sahnelere yer vermeden tasarlanması, yapım şirketlerinin üzerinde durduğu bir konudur. Böylece filmin görsel ve işitsel dilinin oluşturulmasında yanmetinsel unsurların etkisi, filmin içinde görülebilmektedir. Örneğin hayvanların olduğu birinci öyküde sırtlanın ve kaplanın saldırıları çok fazla kan içerecek şekilde perdeye aktarılmaz. Şiddet sahneleri olabildiğince sınırlandırılır. Film, anlatıcının anlatımının üzerine sahnelerin perdeye yansıtılmasıyla ilerlemesine rağmen, filikada annenin, açşının ve denizcinin olduğu ikinci öykü görsel olarak aktarılmaz, yalnızca Pi'nin öyküyü anlatırkenki ifadesi ekrana gelir. Bu sayede anlatım dili, öykünün içeriğindeki sert unsurların aksine, çocukların da filmi izleyebilmelerine olanak tanır.

Filmin bir diğer yanmetinsel unsuru da fragmanlarıdır. Yapım şirketi olan 20th Century Fox'un Youtube kanalında yayımlanan fragmanlarına bakıldığında (20th Century Studios, 2012, 27 Temmuz; 20th Century Studios, 2012, 25 Ekim) izleyicinin film ile kuracağı ilişkiyi belirleme çabası göze çarpar. Fragmanlarda ilk olarak filmin Oscar ödüllü bir yönetmen tarafından çekildiği ve çok satan bir romandan uyarlandığı bilgisine yer verilir. 'İnanılmazlık', 'keşif', 'macera', 'umut', 'cesaret' ve 'irade' dolu bir 'yaşam' vurgusu, fragmanların öne çıkardığı temalardır. Ayrıca ilk fragmanda (20th Century Studios, 2012, 27 Temmuz) geçen "Tanıdığınız herkesi kaybettiğinizde" ifadesi, Pi'nin yolculuğu ve kendi kimliğini yeniden inşa etme çabası hakkında ipuçları vermektedir. Ancak fragmanların asıl öne çıkardığı konu ilk öykünün cazibesidir. İkinci öyküye yer verilmez. Bunun yanı sıra ikinci fragmanda (20th Century Studios, 2012, 25 Ekim) en dikkat çekici unsur olarak Coldplay grubunun *Paradise* isimli şarkısı karşımıza çıkmaktadır. "Fırtınalı gökyüzünün altında uzanırken, 'güneşin yeniden doğmak için batması gerektiğini biliyorum' dedi. Bu cennet olmalı. Cennet, cennet, cennet." dizeleri, şarkının fragmanda kullanılan kısmındaki sözlerdir ve akla ilk olarak Pi'nin yeniden doğuş yolculuğunu getirmektedir. Şarkının genel olarak konusu ise hayatın zorlukları altında ezilen bir kızın, bu zorluklara göğüs germek için cenneti düşlemesi ve kendini motive etmesidir. Bu da Pi'nin ilk öykü ile kurduğu fantezi dünyasını anımsatır. Böylece film henüz gösterime girmeden, fragmanları aracılığıyla filmdeki en önemli temalar hakkında ipuçları verilmiş olur. Nihayetinde filmin bir yanmetin olarak değerlendirilebilecek fragmanları (Stam vd., 2005, s. 212), eserin kendisiyle birlikte okunduğunda görülecektir ki söz konusu yanmetin, filmdeki asıl çatışmayı hem gizleyen hem de şarkı aracılığıyla açık eden bir yapıdadır. Dolayısıyla ilerimetnin yanında, yanmetinlerin önemini de güçlü bir şekilde hatırlatmaktadır.

Sonuç

2012 yılında yönetmen Ang Lee tarafından sinemaya uyarlanan *Life of Pi*, çeşitli altmetinlerin dönüştürülmesiyle oluşmuş, alegorik bir anlatıya ve yoğun bir sembolik anlatıma sahip bir film olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle bir çözümleme çabasına girişebilmek adına öncelikle eserin anlatısı değerlendirilerek metinlerarasılık yönteminden yararlanılmasına karar verilmiştir. Filmin yorumlanabilmesi için, eserin çok sayıda altmetinden ve metinlerarası ilişkiden meydana geldiği göz önünde bulundurulurken Gerard Genette'in ötemetinsellik (transtextuality) kavram-sallaştırmasından faydalanılmıştır. Ancak Genette söz konusu kuramını

yazınsal metinler için ortaya attığından, çalışmamızda esas yol gösterici, ötemetinselliği film çözümlerinde uygulanabilir hale getiren Robert Stam'ın sunduğu çerçeve (Stam, 1985, s. 22-27; Stam vd., 2005, s. 210-214) olmuştur.

Ötemetinselliğin en temel kategorisi ilerimetin (hypertext) kategorisidir. Eserin çözümlenebilmesi için ilerimetni oluşturan altmetinlerin (hypotext) tespit edilebilmesi gereklidir. Bu altmetinler, filmin anlatısının ve biçimsel tercihlerinin atıf yaptığı diğer tüm yazınsal, görsel veya işitsel metinleri ifade edebilir. *Life of Pi* filminin anlatısına baktığımızda, filmin uyarlandığı romanın yanı sıra çok sayıda farklı altmetin göze çarpmaktadır. Edgar Allan Poe'nun *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (Nantucketli Arthur Gordon Pym'in Öyküsü, 1838), Jules Verne'in *Le Sphinx des glaces* (Buzlar Sfenksi, 1897), Moacyr Scliar'ın *Max e os Felinos* (Max ve Kediler, 1981) *Life of Pi*'nin edebi altmetinlerini oluşturmaktadır. Ayrıca Pi'nin hayatta kalma yolculuğunun, sembollerin yorumlanmasıyla ortaya çıkarılabilecek bir inisiyasyon ve spiritüel gelişim yolculuğu olması da filmin mitolojik altmetnini oluşturmaktadır. Filmde ötemetinselliğin diğer kategorileri olan metinlerarasılık, yanmetinsellik, üstmetinsellik ve önmetinselliğe örnek teşkil edebilecek çeşitli göstergeler mevcuttur. Tüm bu göstergeler, anlamın yorumlanmasına yaptıkları katkı çerçevesinde değerlendirmemize konu olmuştur. Nitekim Genette'e göre anlatı öğelerinin ve anlatım tekniğinin belirlenmesi uğraşındaki temel amaç anlamın ortaya çıkarılmasıdır. Böylece eserin yarattığı gerçekliğin dışına çıkılabilecek ve sağlam bir eleştirel bakış kazanılabilecektir (aktaran Çıraklı, 2015, s. 22-23). Bu çalışma ile amaçlanan da tam olarak budur. Filme hem anlatıbilimsel hem de ötemetinsel bir çerçevede bakmak çözümlerinin daha somut bir zemine oturmasını sağlayacaktır.

Çalışma süresince filmde yapılan anlatısal tercihler, bu tercihlere kaynaklık eden altmetinler ve söz konusu altmetinlerin nasıl dönüşüme uğradıkları örneklendirilmiştir. Yönetmenin izleyiciyle kurmak istediği ilişkinin ya da diğer bir deyişle filmde üretilen söylemin belirlenmesinde Genette'in kavramsallaştırması yol gösterici olmuştur. Filmin altmetin olarak değerlendirilen mitolojik göndermeleri, yeniden doğuş metaforu, karakterin inisiyasyon yolculuğu gibi temaları, filmin ana öyküsünün yanında, Kristeva'nın tabiriyle çok katmanlı bir mozaik sunmaktadır. Yönetmenin filmde belirlediği söylem; tüm ilerimetinsel, altmetinsel, metinlerarası, yanmetinsel, önmetinsel ve üstmetinsel unsurların top-

lamından oluşmaktadır. Filmin uyarlandığı romandan farkı ve bu farkı sağlama adına filmde yapılan güvenilir anlatıcı vurgusu, Camus, Dostoyevski ve Verne göndermeleri, filmin temel amacının, film boyunca yer verilen birinci öykünün gerçek dışılığını şüphe bırakmayacak şekilde belirtmek ve Pi karakterinin dönüşümüne odaklanmak olduğunu göstermektedir. Zira romanın aksine, filmde Anandi karakteri aracılığıyla yaratılan kültürel köken vurgusunun yanı sıra Pi ile anne ve babası arasındaki ilişkinin temsili, karakterin hayatta kalma ve erginlenme yolculuğunu çok daha anlamlı kılmaktadır. Genette'in ötometinsel kuramının film çözümlemelerindeki olanaklarının soruşturulduğu bu çalışmada, filmde üretilen söylemin ve filmin odaklandığı noktaların belirlenmesi konusunda, söz konusu kuramın oldukça işlevsel olduğu gözlemlenmiştir.

Kaynakça

20th Century Studios. (2012, 27 Temmuz). *Life of Pi | Official trailer 1 | 20th Century FOX* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=9AOp_SJ8eu4

20th Century Studios. (2012, 25 Ekim). *Life of Pi | Official trailer 2 | 20th Century FOX* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=zoA-1gFmOIM>

Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası ilişkiler*. Öteki.

Aktulum, K. (2018). *Sinema ve metinlerarasılık*. Çizgi.

Allard, S. (2020, 31 Temmuz). *5 things to know about Raksha Bandhan*. Hindu American Foundation. <https://www.hinduamerican.org/blog/5-things-to-know-about-raksha-bandhan>

Allison, T. (2016). The modern entertainment marketplace, 2000–present: Special/visual effects. C. Keil & K. Whissel (Eds.), *Editing and special/visual effects* (s. 172-186). Rutgers University Press.

Ang Lee-Personal Quotes. (T.Y.). IMDb. https://www.imdb.com/name/nm0000487/bio?ref=nm_dyq_qu#quotes

Ark. (T.Y.). Dictionary.com. <https://www.dictionary.com/browse/ark>

Bakhtin, M. (2001). *Karnavaldan romana: Edebiyat teorisinden dil felsefesine seçme yazılar* (Çev. C. Soydemir). Ayrıntı.

Chatura. (T.Y.). Kidpaw. <https://www.kidpaw.com/names/chatura>

Cosby, M. (2014, 24 Temmuz). *The Tsimtsum symbol in Life of Pi*. Lit-

Charts. <https://www.litcharts.com/lit/life-of-pi/symbols/the-tsimtsum>

Çıraklı, M. Z. (2015). *Anlatıbilim: Kuramsal okumalar*. Hece.

De Man, P. (2008). *Körlük ve içgörü: Çağdaş eleştirinin retoriği üzerine denemeler* (Çev. C. Soydemir & F. B. Aydar). Metis.

Dhir, M. (2016). The modern entertainment marketplace, 2000 - present: Editing. C. Keil & K. Whissel (Eds.), *Editing and special/ visual effects* (s. 156-171). Rutgers University Press.

Duman, N. (2019). Travma sonrası büyüme ve gelişim. *Uluslararası Afro-Avrasya Araştırmaları Dergisi*, 4(7), 178-184. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/646947>

Eliade, M. (2003a). *Dinsel inançlar ve düşünceler tarihi (Cilt I): Taş devrinden Eleusis Mysteria'larına* (Çev. A. Berktay). Kabbacı.

Eliade, M. (2003b). *Dinsel inançlar ve düşünceler tarihi (Cilt III): Muhammed'den reform çağına* (Çev. A. Berktay). Kabbacı.

Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the second degree* (Çev. C. Newman & C. Doubinsky). University of Nebraska Press.

Genette, G. (2020). *Anlatının söylemi: Yöntem hakkında bir deneme* (Çev. F. B. Aydar). Ayrıntı.

Jahn, M. (2015). *Anlatıbilim: Anlatı teorisi el kitabı* (Çev. B. Derişcemaloğlu). Dergah.

Jameson, F. (1987). Postmodernism and consumer society. H. Foster (Ed.), *The Anti-aesthetic: Essays on postmodern culture* (s. 111-125). Bay Press.

Kristeva, J. (1980). *Desire in language: a semiotic approach to literature and art* (Çev. A. A. Jardine, L. S. Roudiez, & T. Gora). Columbia University Press.

Lee, A. (Yönetmen). (2012). *Life of Pi* [Film]. ABD: 20th Century Fox.

Mısırlısoy, M., Ceylan, S., & Atalay, N. B. (2016). Hayatta kalma bağlamının bellek yanılgıları üzerindeki etkisi. *DTCF Dergisi*, 56(2), 214-237. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2153511>

Palimpsest. (T.Y.). Dictionary.com. <https://www.dictionary.com>

[com/browse/palimpsest](#)

Rifat, M. (1998). *XX. yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları 1 - Tarihçe ve eleştirel düşünceler*. YKY.

Rifat, M. (2013). *Açıklamalı göstergebilim sözlüğü: Kavramlar, yöntemler, kuramcılar, okullar*. Türkiye İş Bankası.

Rohter, L. (2002, 6 Kasım). *Tiger in a lifeboat, panther in a lifeboat: A furor over a novel*. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2002/11/06/books/tiger-in-a-lifeboat-panther-in-a-lifeboat-a-furor-over-a-novel.html?pagewanted=all>

Saçı, C. (2021, 26 Mayıs). *Mignonette olayı: Hayatta kalmak için başkasını öldürür müsünüz? ListeList*. <https://listelist.com/mignonette-olayi/>

Sartre, J-P. (1985). *Varoluşçuluk* (Çev. A. Bezirci). Say.

Stam, R. (1985). *Reflexivity in film and literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. UMI Research Press.

Stam, R. (2014). *Sinema teorisine giriş* (Çev. S. Salman & Ç. Asatekin). Ayrıntı.

Stam, R., Burgoyne, R., & Flitterman-Lewis, S. (2005). *New vocabularies in film semiotics : Structuralism, post-structuralism, and beyond*. Routledge.

Wahl, J. (1999). *Varoluşçuluğun tarihçesi* (Çev. B. Onaran). Payel.

Wearing, C. (2022). *Allegory, metaphor, and analogy*. *Journal of Pragmatics*, (202), 66-79. <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2022.10.014>

Whissel, K. (2014). *Spectacular digital effects: CGI and contemporary cinema*. Duke University Press.

Wilkinson, K. (2011). *Semboller ve işaretler* (Çev. S. Toksoy). Alfa.