
ДИСКУРС **SÖYLEM**

(Kuram ve Uygulamalar)

Editör
Sonnur AKTAY



ДИСКУРС - SÖYLEM (Kuram ve Uygulamalar)

Editör: Sonnur Aktay

Yayın No.: 5832
Beşeri Bilimler No.: 685
ISBN: 978-625-386-163-6
E-ISBN: 978-625-386-165-0
Basım Sayısı: 1. Basım, Ocak 2025

© Copyright 2025, NOBEL AKADEMİK YAYINCILIK EĞİTİM DANIŞMANLIK TİC. LTD. ŞTİ. SERTİFİKA NO.: 40340
Bu baskının bütün hakları Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık Tic. Ltd. Şti.ne aittir.
Yayınevinin yazılı izni olmaksızın, kitabın tümünün veya bir kısmının elektronik, mekanik
ya da fotokopi yoluyla basımı, yayımı, çoğaltımı ve dağıtımı yapılamaz.

Genel Yayın Yönetmeni: Nevzat Argun -nargun@nobelyayin.com-
Genel Yayın Koordinatörü: Gülfem Dursun -gulfem@nobelyayin.com-

Sayfa Tasarım: Tarkan Kara -erdal@nobelyayin.com-
Redaksiyon: Serger Öz -sergen@nobelyayin.com-
Görsel Tasarım Uzmanı: Mehtap Yürümez -mehtap@nobelyayin.com-

Kütüphane Bilgi Kartı

Aktay, Sonnur.

ДИСКУРС - Söylem (Kuram ve Uygulamalar) / Sonnur Aktay
1. Basım, XII + 296 s., 16,5x24 cm. Kaynakça var, izin yok.
ISBN: 978-625-386-163-6
E-ISBN: 978-625-386-165-0
1. Söylem 2. ДИСКУРС

Genel Dağıtım

ATLAS AKADEMİK BASIM YAYIN DAĞITIM TİC. LTD. ŞTİ.

Adres: Bahçekapı Mh. 2465 Sk. Oto Sanayi Sitesi No:7 Bodrum Kat, Şaşmaz/ANKARA

Telefon: +90 312 278 50 77 - Sipariş: siparis@nobelyayin.com

E-Satış: www.nobelkitap.com - esatis@nobelkitap.com - www.nobelbilimsel.com

Dağıtım ve Satış Noktaları: Alfa, Ana Basım Dağıtım, Arkadaş, D&R, Derya Dağıtım, Dost, Kırmızı Kedi, Kıta Dağıtım, Kida
Kitap Yayın, Kika, Kitapsan, Nezih, Odak, Pandora, Prefix, Remzi, Yeryüzü

Baskı ve Cilt: Meteksan Matbaacılık ve Teknik Sanayi Tic. Anonim Şirketi Sertifika No.: 46519
Beştepe Köy Yolu No.: 3 06800 Bilkent-Çankaya/ANKARA

XX. YÜZYIL SONU ÖYKÜLERİNDE EDEBÎ SÖYLEM ("Kadın" Temalı Kısa Öykü Örneğinde)

Marina Lebedzeva^{*}

Çeviren: Salih Acar^{**}

Öz

XX. yüzyıl sonlarına ait öykülerin tür özellikleri ve edebî söylemi hem poetika düzeyinde hem de psikolojik ve sosyal konular açısından gerçekçilik, modernizm ve postmodernizm sentezi tarafından belirlenir. Bu dönemin Rus edebiyatında, daha önceki kültürel dönemlerde ağırlıklı olarak "erkek" edebiyatında sunulan okuyucunun "kadın görüşü" talebinin gerçekleşmesi nedeniyle "kadın" (yazarın cinsiyetine göre) kısa öyküsü yüksek bir statü kazanır. Dina Rubina, Lyudmila Ulitskaya ve Tatyana Tolstaya'nın eserleri doğal olarak bu araştırmanın odak noktasında yer alırlar.

Anahtar kelimeler: Edebî söylem, tür, üslup, kısa öyküde "kadın", Rus edebiyatı.

Sanatın realizm deneyimi üzerinden modernizm deneyimine geçişiyle şekillenen, postmodern estetik çerçevesinde oluşturulan dünya görüşünün aktarıldığı XX. yüzyılın sonundaki kısa öykü sanatının söylemi, edebî sürecin gelişimi doğrultusunda belirlenir. XX. yüzyılın ikinci yarısında kültürde belirgin bir talep gören "женская" (*kadın*) öyküleri, sanatsal doğası itibarıyla heterojen bir yapıya sahiptir. Dina Rubina'nın öykülerinde realistik gelenek daha açık bir şekilde ifade edilirken, Lyudmila Ulitskaya'nın düzyazılarında dünya görüşlerinin sentezi yeniden inşa edilir. Tatyana Tolstaya'nın eserlerinde ise postmodernizmin estetik baskınlığı hissedilir.

Dina Rubina'nın "Cumartesileri" (По субботам) (1973) adlı öyküsünde, durum, yaş, detaylar, iç monologlar ve diğer karakterlerle çatışmalar yoluyla on dört yaşındaki bir kız kahramanın iç dünyası ortaya çıkar. Öyküde kızın adı "Havva" (Eva, - Kadim İbranice, "yaşayan, hayat, hayat veren")'dır ancak gay-

^{*} Doç. Dr., Belarus Devlet Üniversitesi (BGU), Gazetecilik Fakültesi, Edebiyat Eleştirmeni, E-posta: lebedzeva1612@gmail.com. ORCID: 0000-0003-3544-5926

Orijinal Makale: Художественный дискурс рассказа конца XX века (на примере "женской" малой прозы)

^{**} Arş. Gör. Dr., Artvin Çoruh Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Rus Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, E-posta: salihacar@artvin.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9823-968X

riresmî bir biçimde Evka kullanılır. Evka, kendi içinde biriktirdiği yalnızlığından kaçan, birlikte yaşamak zorunda kaldığı “büyükannenin” aşağılayıcı davranışlarından kendini koruyan ve aynı zamanda ebeveynleri tarafından terk edilen bir çocuğun savunmasızlığını anlatır. Bu antroponimin semantiğinde, yaratılış iradesi ve güçlü bir fikir ortaya koyar; “Havva” adını taşıyan kişiyi diğerlerinden ayıran ölçülülük, duruşu, dikkatli olması ve sebatlılığı gibi kahramanın karakter özelliklerine yansıtılır. Acı ironi, “ilk ana” adını taşıyan Havva’nın anne-baba şefkatinden yoksun olmasından kaynaklanmaktadır. Kahramanın şaka yollu “ilk ana, ilk ata” olarak adlandırılmasından hoşlanmaması tesadüf değildir ancak kulağa az da olsa “komik ve gıdıklayıcı” gibi gelir. Aksine çocuğun “Evanka” ismi (cumartesi günleri gittiği kızın evinin yerini alan orkestrada-ki çocuğun ona böyle seslendiği gibi), onda hoş duygular uyandırır.

Öyküdeki rüya motifi, sanki kahramanın dünyasını “çevreleyen” bir halka gibi başka bir yaşam gerçekliği için gitme arzusunu gösterir: “*Ve sabah kendisini sıradan iyi bir isim olan Tanya olarak çağrıldığını hayal etti.*” (Rubina, 2009). Bu nedenle, yazarın üslubu, diğer birçok kız çocuğunda (bir neslin tipik adı “Tanya”, “herkes gibi olma” düşüncesini gerçekleştirir) olduğu gibi kahramanın elinde olmayan nedenlerle mahrum bırakıldığı bir eve ait olan rahatlığı, sıcaklığı ve özlemi vurgular.

Öyküdeki ilk diyalog çok şey anlatır. “*Eva! - Büyükanne mutfaktan duvara vurdu. ‘Kahvaltı hazır, kalkma vakti geldi. - Eva!’ - ‘Neden Gestapo gibi vuruyorsun!’* - Büyükanne onu duymayacağını ve Evka mutfığa gelene kadar duvara vurmaya devam edeceğini çok iyi bildiği için uyuklu uyuklu mırıldandı.” Kahramanın sözlerindeki büyükanne eylemleri Gestapo ile karşılaştırılması, karakterlerin ilişkilerinin doğasını önceden belirler. Bu bir yandan yaşının karakteristik özelliği, diğer yandan da kahramanın kendisine ikinci bir kişi olarak hitap ettiği düşünüldüğünde, dış koşulların kışkırttığı gelişen kişiliği, iç dünyasında yaşadığı ikiliği gösterir. Yazarın sözleri de bunu doğrular: “*Evka kendisini bir yabancı ve pek de hoş olmayan biri olarak görmeye alışkındır.*” Bu nedenle monolog, esasen diyalojiktir: “*Babam sorun olmadığını, bütün kızların on altı yaşına geldiğinde çiçek açtığını (serpilip geliştiğini) söyler. Öyle umalım... Ama sen, çocuğum, kuşku uyandıracak kadar uzun bir süredir çiçek açmıyorsun! Elbette, bağışlayın beni ama bana öyle geliyor ki sen düpedüz bir kiki morasin¹.*” Ayrıca sadece kızın kendisini değil istenmeyen ikizini de yansıtan ayna, önemli bir yük taşıyan nesne detayıdır. Tüm replikler, yazarın konuşmasında da belirtildiği gibi, kahraman tarafından sessizce telaffuz edilir (- mırıldandı, - yarı fısıltıyla söyledi, - alçak sesle mırıldandı, - alçak

¹ Ç.N.: Slav mitolojisinde efsanevi bir yaratık, kadın ev ruhudur.

sesle söyledi) ve kadın kahramanın “genel olarak sessiz bir insan olduğu” ayrıca vurgulanır. Bu anlamda, öyküde sunulmasa da kahramanı çevreleyen dünyada potansiyel olarak var olan bilinmeyen “gürültülü” ve başarılı insanlarla tezat oluşturuyor gibi görünür. Aynı zamanda, ikilem (dualite) motifi özellikle anlatımın çözülüşüne daha yakın bir doğru, Eva’nın beklenmedik bir şekilde kendisini ziyarete gelen Akundin’le olan diyalogunda somutlaşır: *“Mum yandığında, divana oturabilir ve aynada bir kız görebilirsiniz, tıpkı bunun gibi...”* Akundin başını çevirdi ve aynanın derinliklerinde belirsiz bir yüz bulanıklığı, siyah uzun saçlar, çaresiz omuz açıları gördü... *“O benim sevmediğim bir insan, dedi Yevka. Bilirsin, onu küçümsüyorum. Kimsenin ihtiyaç duymadığı uyuşuk ve kayıtsız bir varlık...”*

Ana karakterin içsel ikilik duygusu üzerine, öykünün ilk satırından itibaren belirlenen ve anlatı boyunca hayata geçirilen bir dizi nesnel “çift” detayı iş başındadır: *“Sabaha doğru iki rüya gördü”*; *“Onun botları, çıplak başlı acemi iki asker gibi yan yana duruyordu”*; *“Daha sonra trolleybüs durağında uzun süre durdu. Burada yalnızca on birinci ve sekizinci trolleybüsler çalışıyordu (yani yalnızca iki trolleybüs). Evka on birinciye bekliyordu (11 sayısının ikili yapısı)”*; *“Fono ve bazen de Rurik gelmediğinde klavsen çalardı.”*

Hava durumu, öyküdeki karakterlerin içsel durumlarının bir ölçüsüdür. Bu genellikle yazar Dina Rubina’nın öykücülüğünün karakteristik özelliğidir. *“Sabahattan beri kar yağıyordu... Ağır ağır düşen kar taneleri kürk şapkaya ve cekeyin yakasına düşüyordu”*. “Çift” detayının oluşmasının dışında, burada kadın kahramanın psikolojik durumu için sözde “manzara arka planı” ayarlanır. Bu bağlantı kahramanın sonraki sözlerinde de belirtilir: *“Âdeta bugün hava yüzünden kendimi yalnız hissettim.”* Öykünün doruk noktasının -kahramanın babasıyla olan buluşması- *“Kar durdu ancak gökyüzü kasvetliydi; gökyüzü, kışın ağır ve kötü ısınan hastalıklı şehrin üzerini örten eski bir paltoya benziyordu.”* gerçeğinden önce gelmesi tesadüf değildir. Babasıyla buluşması bir trolleybüs durağında gerçekleşir (ki bu durak temelde evin dışındadır), durakta “sadece iki kişi vardır; gri şal giymiş yaşlı bir kadın ve kısa yarım kürk palto giymiş uzun boylu bir adam”. Otobüs durağında bekleyen bu iki kişiye baktığımızda yazarın yönlendirmesiyle ortaya çıkan konunun detayları bir şal ve yarım kürk paltodur. Bunlar, insanların soğuktan korunmak için giydikleri sıradan gardirop eşyalarıdır. Yaşlı kadının şalı griydi (yaşlı kadının olumsuz değerlendirmesine bakılırsa, tüm hayatı gibi gri renkte), babanın yarım paltosu kısa (yani soğuk havalarda yeterince iyi ısıtmıyor). Baba, kızının yüzüne “heyecanla ve sevinçle” bakarak paltonun “yeterli olmadığını” belirtir ve bir gün “yenisini” alacaklarına söz verir. Önemli olan bir diğer şey ise *“Baba, sözünü sık sık keserek, gülümseyerek*

ve içtenlikle Evka'nın donmuş ellerine doğru nefesini üfleyerek konuşuyordu.” Sanki kendi hatasıyla bu hâle gelen yalnız ruhu ısıtmaya çalışıyordu. Öyküdeki olayların gelişimindeki en yüksek gerilim noktası, baba ve kızın -“otobüs durağında bekledikleri, kucaklaştıkları ve her ikisinin de kendilerini iyi hissettikleri”- karakterlerin bir süre için günlük yaşamın koşuşturmacası, telaşı ve ikiliğinin üstesinden gelip ruhsal olarak bir bütün hâlinde birleştikleri o andır. Dahası, kahramanı umuda “programlayan” eylemin gelişiminde bir düşüş olur ve bu yüzden karamanımız, “yürüyerek eve gitti, acelesi yoktu, durdu ve çorabıyla çatılardan düşen buz sarkıklarını topladı”.

Öyküdeki kar ve soğuk, karakterlerin çevrelerindeki dünyaya yabancılaşmasını sembolize eder ve bu durum bir dizi ayrıntıyla doğrulanır. Özellikle bu, kadın kahramanın cumartesi günleri orkestra provalarına gittiğinde karşılaştığı Akundin imgesinde açıkça görülmektedir. Akundin'in hikâyedeki ilk görünüşüne bir portre betimlemesi eşlik eder: “Sonra Akundin geldi, bembeyaz karlar içinde, bembeyaz sakalı ve kaşlarıyla...” Ek olarak karakterin yalnızlığı doğrudan dile getirilmese de kadın kahramanı destekleme arzusu, onun yalnızlığından kurtarma girişimi, aynı zamanda insanları birbirine yabancılaştıran bir dünyada “kendini ısıtma” çabasıdır. “Akundin soğuktan ellerini ovuşturarak odasına girdi...”, “Akundin gözlerini kapadı, avuçlarıyla yorgun bir şekilde yüzünü ovuşturdu: Hâlâ ısınmamıştı...”, “Üşüyen ellerini bir fincan sıcak kahvenin üzerinde ısıttı”. Ayrılırken, “Akundin uzun süre botlarını giymek iç uğraştı ve acıyla inledi çünkü botları ıslaktı ve içi kar dolmuştu.” ve bu ayrıntı yine karakterin evinin sıcaklığından ve rahatlığından dönmek zorunda kaldığı yalnızlık motifini hayata geçirir.

Akundin'in kadın kahramanın evinde ortaya çıkması, yalnızlıktan kurtulmak için bir umuttur ve bu durum yazarın repliklerinde dolaylı olarak belirtilir: “Evka kendi sokağına döndüğünde muhtemelen hayatında hiç şaşırmadığı bir şekilde şaşırdı. Akundin'in kapısının önünde durdu ve bu olay, bir senfoni orkestrası şefi tarafından partere² atılan bir bomba gibiydi. Akundin, genellikle indirimdeki elmaların satıldığı -fiyat etiketinde her zaman ‘taze (çürük) elmalar’ yazan- tezgâhta durdu. Soğuktan dolayı ısınmak için dans edercesine ayaklarını oynatarak yaklaşan Evka'ya baktı”. Yalnızlıktan bir çıkış yolu olan “yakınlaşma” motifi, burada açıkça vurgulanmaktadır.

Ev fikriyle bağlantılı olarak öyküde ayakkabı gibi edebî bir detaya dikkat çekilir. Bunlar, başları çıplak iki acemi askere benzetilen kızın çizmeleri ve

² Ç.N.: Parter, çok katlı tiyatro, sinema gibi yerlerde, sahnenin bulunduğu ilk kata ve bu burada bulunan koltuklara verilen ad.

Akundin'in yukarıda bahsedilen botları, bir kişinin ev dışında giydiği ayakkabılardır. Aynı zamanda öykünün sonunda, kahraman: *“Onu kapıya kadar geçirdi, yarım dakika boyunca ona baktı ve ev terlikleriyle karda zıpladı. Kâh tek ayak üzerinde, kâh iki ayağı üzerinde”*. Hem içsel ikili kişilikten kaçış hem de psikolojik “diriliş” (Cumartesi’den önce - öyküdeki eylem zamanı) ve bir yuva bulmak (“yalnızlık” karı çiğneyen ev terlikleri - yazar) notu için umut vardır. Aynı umut duygusu, finalde birçok kez tekrarlanan -mum alevi- konu detayı tarafından da betimlenir.

XIX ve XX. yüzyılların başında Rus yazar-filozof Vasili Rozanov *Düşen Yapraklar* (Опавшие листья) eserine şöyle başlar: *“Her şey ölümsüzdür. Sonsuz ve canlı. Botun üzerindeki delik orada olduğundan beri ne genişliyor ne de ‘yamalanıyor’.*” (Rozanov, 1990). Ve çevremizdeki dünyaya bu şekilde “dokunmanın”, en küçük nesnelerde canlı yaşamın tezahürlerini görme yeteneği, XX. yüzyılın sonlarındaki edebiyatta bir gelenek, sanatsal bir biliş biçimi ve bir koşul olarak son derece popülerdir.

Tanınmış çağdaş öykü ustası ve Nobel Ödülü adayı Lyudmila Ulitskaya, yarattığı edebî dünya içinde duygular ve detaylar konusunda şaşırtıcı derecede hassas bir şekilde çalışır. *Buhara’nın Kızı* (Дочь Бухары) (1994), savaş ve barış, halka açık alan ve özel hayat ve nihayetinde sağlık ve hastalık gibi üç ana motifi kesişimine dayanan alışılmadık derecede bu üç motifi uyumlu olduğu bir eserdir.

Öykü, halka açık ve özel arasındaki kesin bir karşıtlığı, ilk bakışta halka açık olanın bakış açısından tamamen imkânsız olan özeline tam bir karşıtı olarak işaret eden sanatsal bir mekânın açıklaması ile başlar. Bu özellikle eylemin zamanına yansıtıldığında önemli hâle gelir; Mayıs 1946’nın sonu, neredeyse fark edilmeyen bir savaş izinin savaş sonrası gerçekliği belirlediği bir dönemdir. Barışçıl yaşam, savaşın bitiminden bir yıl sonra çoğunluğun aşırı maddi ihtiyacına işaret eden bir dizi önemli ayrıntıyla yavaş yavaş belgelenir. Bu, donmuş su depoları (ki bu depolardan su almak zordu), odun depoları, odunluklar, barakalar ve çamaşırlarını kurutmak için kullanılan halka açık ipler; kısacası, günlük yaşamın düzeniyle ilgili şu ya da bu şekilde her şeydir. Aynı zamanda sıkıntı, sessizlik ve yalnızlık imkânsızlığına bir gönderme de vardır çünkü “sağ taraftaki skandalın gürültüsü, soldaki sarhoş ve neşeli harmoni ile dengeyi sağlıyordu”. Moskova sokaklarının yaşamı “arkaik”, “hücresel”, “çıkılmaz sokak” olarak tanımlanır. Yani bir yandan köhnedir ve zorla yenilenmeye dayanırken, diğer yandan toplumun küçük formlarında (diğer bir deyişle, toplumun hücrelerinde) yoğunlaşır. Aynı zamanda, “halka açık” alanda, kelimenin tam anlamıyla her şey zorunlu mahremiyet ve barınak ile “özel” olma eğilimindedir. Ve bu, öykü-

nün anlatımından da görülebileceği gibi, sadece “büyük ve kafa karıştırıcı, odunluklar ve bahçe barakaları ile bölünmüş bir derinlikte” yaşayan yaşlı doktor için mümkündür (Ulitskaya, 2011).

Rus geleneğinde doktor, tanımı gereği saygın bir kişidir. Bunun yalnızca yaşamda değil, edebiyatta da birçok kanıtı vardır. Bu özel öyküde, yaşlı doktorun karakterinin Mihail Bulgakov’un *Köpek Kalbi* (Собачье сердце) adlı eserindeki Profesör Preobrajenski ile neredeyse fark edilmeyen bir ilişki bulunur (açıkçası, yazarın her ikisine de gözle görülür saygısı var). Dolaylı bir gönderme -doktorun “nezih müştemilatı” ve özellikle “mimari tasarımı ima eden önceki devrim öncesi yapısı”; neredeyse doğrudan- yaşlı doktorun ailesinin, torunu ve genç karısının savaştan dönüşündeki yaşamının kısa bir açıklamasının olduğu bir sahne bulunur: “*Ve yine de mahallenin yarı aç ve yoksulları, bilinen adaletin yerleşim, evrensel eşit ve zorunlu yoksulluğuna rağmen bu aristokratik hakkı üç kişinin aynı odada yaşama, mutfakta değil, yemek yeme ve çalışma odası çalışma hakkını başlıyorlardı.*” Doktorun “halka açık” avludaki müştemilatının “özel” inzivası motifi, öykünün başında mekânın ayrılığı, kopukluğu, yalıtılmışlığı ve mahremiyetini simgeleyen ayrıntılarla vurgulanır. Burada “önceki gibi ayrı olarak var olan bu müştemilat”, “yıpranmış çitin yerine geçen yeni sağlam çit” ve benzerleri bulunur.

Yaşlı doktorun tasviri, özellikle onun hastalıklarla ve sağlıklı olan mesleki ilişkisine vurgu yapması, öyküde farklı bakış açılarıyla dikkat çekicidir. Andrey (Yunanca, “yiğit”) İnnokentyeviç (Latince, “masum”) adının poetik yapısından anlaşılacağı gibi hem fiziksel hem de ahlaki açıdan güçlü bir karakter olarak, geçmiş ve geleceği bir arada tutan aile zincirinin önemli bir halkası olarak gösterilir. Geçmişte, “Andrey İnnokentyeviç’in babası”, “askerî sıhhiye” ve “dede - bir alayın hekimi” olan bir adamdır. Tek oğlu, genç doktor, kışlada bulaşan tifo virüsünden öldü ve geride bir yaşında bir çocuk bıraktı...” Ailenin geleceğini temsil eden çocuk, “Yaşlı doktoru hemen endişelendiren bir görüntüye sahipti. Kız yorgundu, ayakları şişmişti, belirgin bir şekilde gelişmiş bir epikantusla³, Moğol ırkına özgü göz kapağı kıvrımına sahipti.” Bu şekilde, savaş ve barış, sağlık ve hastalık temaları, soy zincirinin belirlenmesinde baskın görünür. Aile soyu, bir albay hekiminden (yani potansiyel olarak savaşla ilişkilendirilen) başlayarak askerî bir sıhhiyeye kadar uzanır; Andrey İnnokentyeviç’e, savaş sonrası “halka açık alanda” insanları tedavi eden kişiye (“Yaşlı doktor, bahçede kendisine gelmeyen yaşlı kadın, doktora getirilmeyen bebek, doktorun tedavi için kendisinden bir ruble bile aldığını söyleyebilecek kişi yoktu.”). “Hekimlik”

³ Ç.N.: Epikantus ya da epikantal kıvrım, göz çevresinde bulunan kıvrılmış deri parçasıdır. Türüne göre gözün altında veya üstünde bulunabilir.

mesleği, bu ailede vurgulanan, “sadece bir aile geleneği değil, daha çok bir aile saplantısı (yani bir tür hastalık - yazarın notu)” olarak nitelendirilir. Doktorun tek oğlu (genç doktor) hastalıktan öldüğünü unutmayın. Onun ölümünden sonra geride kalan “bir yaşındaki çocuğu” ise tam olarak “dedesi tarafından büyütüldü”. Sanki kadınların ailedeki varlığı sayılmıyormuş gibi konuşulur. Aile zincirine zarif doğulu güzelin ortaya çıkmasından önce bahsedilen tek kadın “çoktan gitmiş olan Tanuşa’dır” (Tatyana - Yunanca, “düzenleyici”). Andrey İnnokentyeviç’in karısının on sekiz yaşında bile belirgin bir maskülen tarzda karakterize edildiğine dikkat edin (ki bu da vurgulanmaktadır): *“Erkeksi boylu, geniş omuzlu, semaver pembesi bir renge sahip yanakları ve mezara benzeyen sert bir saç örgüsü ile ki bunu acımasızca ve neşeyle mezuniyet gününde kesti.”* Bu bağlamda özellikle dikkat çeken bir diğer parça şudur: *“Ailenin son beş neslinin kalıtsal bir özelliği vardı: Sanki yukarıdan gelen ilahi bir emirle ailenin uzun boylu ve güçlü erkeklerinin yalnızca bir oğlu oluyordu.”* Birincisi, yazar kelimenin tam anlamıyla ailede kadınların yokluğunda ısrar eder; ikincisi, kıyamet teması (yukarıdan bir tür direktif) yumuşak bir şekilde gelir; üçüncüsü, insanlar bile doğmaz; güçlü meslekler ve oldukça açık bir şekilde sadece iyileşmek için değil, aynı zamanda savaş için de programlanırlar. Bu da savaş alanına dayanan cerrahi alan metaforuyla açıkça kanıtlanır. Öyküdeki sanatsal zaman dikkate alındığında, bu durum doğrudan yeni bitmiş bir savaşla ilişkilendirilebilir. Ayrıca Andrey İnnokentyeviç’in eserin tamamında, Alman kökenini bir şekilde vurgulayan nesneler ve gerçekliklerle çevrili olması son derece semboliktir. Burası aynı zamanda eski doktorun evidir; “komşu apartmanın güvenlik duvarına yapışmış” (“güvenlik duvarı” - Almanca, “yangın duvarı”) olarak duran “fligel” müstemilattır (Almanca, “kanat”); bu arada, Rusya’daki kiralık evlerin çoğu genellikle Almanlar tarafından işletilmekteydi). Bu, bir savaş ganimeti aracıdır; “Opel Kadett” (Alman yapımı bir otomobil), dedesinin evine gelen torunu, bir “binbaşı” (Latince, üs, kıdemli; bu kelime, Latince kökenli olmasına rağmen Rusçaya Almancadan geçmiş bir ödünçlemedir). Andrey İnnokentyeviç’in babasının bir “sağlık memuru” olduğuna (Almanca, kelime kelimesine “sahra berberi”) dikkat edelim. Ayrıca oğlunun “tifo” nedeniyle öldüğünü hatırlayalım (Almanca, “derinde”). Doktor, Paşa’nın yardımcısına geri dönmesi için onu ikna etmeye geldiğinde, Viyana sandalyesine oturur (bu tür sandalyelerin üretimi, XIX. yüzyılda Alman ustası M. Thonet tarafından Almanya’da başlatıldı). Ve bu esnada “masasının üzerine buruşuk ‘şapkasını’ (шляпа) koydu” (bu sözcük Almanca kökenlidir). Bu arada, Andrey İnnokentyeviç’in sempati duyduğu torunun genç karısına ev içi (özel) kullanımda “Alyočka” diye seslenir. Bu da diğer şeylerin yanı sıra “Alina” (kadim Almanca, “asil” isminin potansiyel bir biçimidir). Nihayet, eski doktorun genç torununu muayene ederken gösterdiği

Almanlar için tipik olan mesleki titizliği belirtelim: “*Andrey İnnokentyeviç, torununun hipotonisi ve kavrama refleksinin refleksi tamamen yokluğunu kayıt altına alır.*” Torununda genetik bir anormallik belirtilerini kaydederek, bir daha soyunu sürdüremeyecek olan kız çocuğu doğduktan hemen sonra yaşlı doktor “şüphelerini beraberinde götürerek öldü.” Ve bunun gerçekleştiği zaman, dede zaten vefat etmişti: “... *Altı ay sonra, çocuğun kusurlu olduğu konusunda Dmitri’nin kendisi de tamamen emindi.*”

Dmitri İvanoviç’in psikolojik portresi -fiziksel olarak kusurlu bir kızın babası- “savaş/barış” ve “sağlık/hastalık” temalarının motivasyonunu güncelleme açısından özellikle kavramsal olarak görünür. “Dmitri” adının semantiği (Yunanca, bereket tanrıçasına ait olan) ve “İvanoviç” ata adı (Kadim İbranice, Tanrı’nın merhameti), bir yaşında yetim kalan ve sonunda doğuştan fiziksel engelli tek bir çocuğun babası olan kahramanın atalarının geçmişiyle paradoksal bir şekilde çelişiyor gibi görünür. Bu konuda, “eve döndüğünde, her zamanki akşam umutsuzluğunu hissetti ve kızına o kadar çok yapışmış olan karısı, kızına o kadar bağlıydı ki Miloçka’nın kusurlu özellikleri onun da içine işlemiş gibiydi ve karısı ona giderek daha yabancı hâle geliyordu”. Dmitri, ailesini terk ettikten sonra karısını ya da kızını bir daha görmez ve nafakasını posta yoluyla gönderir. Yeni bir tutku olarak kısırlılığıyla tanınan bir kadını seçer ve kadının net çizgilerle çizilmiş imgesi, doktor soyu için geleneksel olan o erkekçe karakteri hayata geçirir: “Kaba saba, zeki ve güvenilir elleri olan”, “mesameli suratlı”, “kalın bacaklı.” Dahası, kadın “cephede bulunan kadın asker” olarak karakterize edilir (böylece savaş motifi vurgulanır) ayrıca onun Dmitri İvanoviç’i etkilemek için neredeyse askerî bir strateji kullandığı şu ifadeyle belirtilir: “Erkek sırlarını ezbere bilen: en zayıf bölgeyi en çok güçlendirmek.” Bu arada, ameliyat hemşiresinin (cerrahi alanla ilgili metaforu bir kez daha hatırlayalım!) çocuk doğurmadığını söylemesi tesadüf değildir: “*Deneyimli bir dişi hayvanın sezgisiyle, ikinci buluşmaları, birkaç gün sonra tesadüfî vardiya çakışmasıyla gerçekleşti, kısırlığından şikâyet etti ve Dmitri İvanoviç bu genç olmayan ve çirkin kadınla kromozomların küçük ve iğrenç hareketlerinin kâbus gibi rüyasından kurtuldu.*” Tamara’nın adının semantiği (kadim İbranice, hurma ağacı) bir kadının (adının gerçekliğiyle “meyve vermeye” çağrılan) üreme yeteneğinden yoksun olduğu gerçek yaşam pratiğiyle çelişmektedir. Zaten kadın (adının kendisi “meyve getirmek” anlamına gelir) isminin taşıdığı anlamla çocuk doğurma yeteneğine sahip değildir. Bu durum, kahramanın babalığı ile “Dmitri” adının semantiği arasındaki ilişkiyle benzerlik gösterir. “Stepanovna” ata adının (Latince, “taç, çelenk”) yine bu “birliğin” sadece fiziksel değil, aynı zamanda ahlaki kısırlığına da yansıtılan bekârlık tacıyla en belirgin ilişkiyi çağırıştırır.

Öykünün merkezî yeri kuşkusuz, egzotik bir isim olan “ortak avlu” olarak bilinen, anonim bir güzel olan “Buhara”ya aittir. Genel olarak “Buhara” toponiminin kökeni tam olarak net değildir. En popüler versiyonlara göre, ya Soğdcaya, “mutlu kaderin yeri” veya Hintçeye, “kutsal yer” kadar dayanıyor. Ayrıca bu sözcük, Budizm’in yayılma zamanlarıyla da ilişkilendirilir. Özellikle Sanskritçe “Vihara” sözcüğüyle “Budist tapınağı veya manastır” anlamına gelir. Her ne olursa olsun, “Buhara”nın kökeniyle ilgili tüm yorumlar aynı temayı aktarır - “yer”. Ve böylece öyküde Doğulu genç kız için ev bir tapınak hâline gelir. Başlangıçta yaşadığı mahallesinden ayrılır ve içinde aşk ve alçakgönüllülüğe dayalı kendi “mabedini” inşa eder. Öyküde buna dair birçok kanıt vardır: *“Dmitri, şehir hastanesindeki bir bölümümü mü, yoksa Askerî Tıp Akademisi’ndeki bölüme gidip Leningrad’a mı taşınacağı konusunda tereddüt ederken, karısı özenle ve gayretle ev işleriyle uğraşıyordu”; “Sessizdi, gözleri ona doğru parlıyordu, ince parmaklarıyla hızlı ve hünerli bir şekilde eski evi temizliyordu”; “Farsça ve Arapça şiirler yazan en eğitilmiş Asyalı kadın bile, kayınvalidesinin kaşını kaldırışına göre hizmetçileriyle birlikte tezek toplamaya ve kerpiç tuğla yapmaya gider”; “Doktor, çalışma odasının penceresinden hamile gelinin ön bahçede çömelerek eski bir tencereyi yıkamasını izledi...”* ve benzeri ifadeler. Tüm bunlar, yalnızca gerçek aile birliğinin mümkün olduğu özel bir alanda gerçekleşir: *“Tüm şanslıların karakteristik özelliği olan sağır-kör olan gençler, göçmen barakalarının, lümpenlerin ne şehirden ne de köyden gelen insanlarla kendi hayatları arasındaki yürek burkan zıtlığı fark etmemiş gibiydi.”* İşte burası, “Buhara” için “mutlu yer” ve mahallenin toplumsal düzeniyle çelişki içinde, farklı bir doğa ve kültürden insanlar tarafından bu şekilde algılanmaz. İlginçtir ki “lümpen”, sadece dolaylı işaretlere (bunlar da mahalle sakinleri tarafından bilinemezdi) göre yargılayabileceği genç kızın kökenini doğru bir şekilde belirlemişti (*“... doktor ona savaştan kısa bir süre önce ölmüş olan yaşlı Özbek bilim insanı babasını hatırlattı.”*).

Hüzünlü güzel “Buhara”nın öyküsü, ailenin kutsal olarak kabul edilen bir inancın ne kadar güçlü (ve haklı) olduğunu gösterir. Fiziksel olarak eksik bir kız çocuğunun doğumu, genç kadının moralini bozmaz, aksine güçlendirir. Fiziksel olarak güçlü ve cesur Dmitri’nin tam tersine, hasta bir çocuğun babasının komumundan dolayı eziyet çekerken, *“güzel anne değerli varlığını öyle bir derin önemle kendisine sakladı ki Dmitri, karısının yaşanılan korkunç olayın tüm anlaşılamaz dehşetini tam olarak anlayıp anlamadığını merak etti.”* Kızın adı Lyudmila’dır; bu isim eski Slav kökenlidir ve “insanlara karşı sevimli” anlamına gelir. Öyküde kullanılan sade biçimleri (“Milla”, “Miloçka”) semantik bir paradoksu hayata geçirir: insanlara sevimli olması amaçlanan bir çocuk toplum tarafından reddedilir. Öyküde “Rusçayı mükemmel derecede doğru konuşan

Alya'nın ona, son ekini yumuşatarak Milya diye seslendiğinin" özel olarak altı çizilir. Bu da annenin ve kızının adları arasındaki güçlü bağlantıyı vurgular. Bugün popüler olan bebek bakım yöntemi, bebeğin her zaman annesiyle olması, savaş sonrası yıllarda yaygın bir uygulama değildi; "onu kollarından hiç bırakmadığı ve geceleri bile her şeyi onun yanında yapmaya çalıştığı" gerçeği, asıl şeyin sevgi, sabırlı ve temkinli olduğu eski ve güçlü bir geleneğe tanıklık eder. Annenin kişiliğinin temelini oluşturan bu kavramlar (bu arada, tam adı asla verilmez ve sadece "yüce, ulu" anlamına gelen Arapça kökenli "Aliya" ile ilgili olduğunu varsayabiliriz). Çocuğun fiziksel rahatsızlığının ve kısa süre sonra keşfedilen kendi tedavi edilemez hastalığının zorluklarının üstesinden gelmesini sağlar. Doğulu bir kadının kocasının aileden ayrılmasına verdiği tepki de gösterge niteliğindedir: *"Benden sıkıldığını biliyorum. Yeni karını buraya getir. Kabul ediyorum. Ben de genç bir eşten doğdum... dedi Buhara, gözlerini kaldırmadan..."* Bu arada "ortak avlu" (hiçbir eski geleneklere bağlı olmayan çünkü "insanlar ne kasabadan ne de köydendirler") kadının, erkek desteğinden yoksun kaldığı andaki mevcut çatışmayı körükler. Hemen ardından zayıflığa karşı güç hamleleri gelir: *"Komşuların Buhara ve kızıyla ilgili daha önceki açgözlü merakı, bahçe duvarının yüksekliği ve tamamen uzak durmalarıyla körüklenirken, şimdi yerini yeni gelene baskı yapmak, o zamanlar söyledikleri gibi onu 'sıkıştırmak' için saldırgan bir arzuya bıraktı"; "Tüm mahalleden ölü kediler sürekli Buhara'nın yüksek bahçe duvarlarının üzerinden atılıyordu ama Miloçka alıngan değildi ve kedileri çöp yığına götürüyordu ve eğer Miloçka annesinin yokluğunda ölü kediler bulursa, bahçenin köşesinde, büyük bir meşe ağacının altında bir çukur kazıyor, kediyi oraya gömüyor ve mezara gizli bir anıt yerleştiriyordu."* Not edelim ki "ölü kediler" hakkında birçok eski kehanet vardır: Bu, felaketin bir alameti olarak değerlendirilebilir (zaten "Buhara"nın hastalığı hakkında bilgi, kedi olayından sonra ortaya çıkar); ayrıca bir kedi katilinin bir insanı da öldürebileceğine inanılır (bu, "ortak avlu"nın genel ahlaki seviyesine subliminal bir göndermedir). Fiziksel anormallliği olan küçük kız, "doğru" kromozom dizilimine sahip zalimliğin norm hâline geldiği çoğu insandan daha nazik ve insani açıdan daha üstün çıkar.

Aile, "Buhara"nın kavramsal dünyasındaki konsept görüşünde ana değer olarak fark edilerek çaresiz yalnızlığa karşı öyküde bulunur. Bu nedenle, çocuk için sevinen ve kendi günlerinin sayılı olduğunu anlayan kadın, belirlenen hedefe net ve tutarlı bir şekilde ilerler: Kızını evlendirmek. Belirtmekte fayda var ki kahraman sadece "kuru kayısı" ile beslenir (bir yandan tıp doktoru olmasına rağmen diğer yandan halk geleneğinin eti ve kemiği olarak bunun tümörün gelişimini ne kadar yavaşlatacağını hesaplar) ve doğduğu yerden getirdiği doğu otları karışımlarını içer (tesadüfen vurgulanmayan şifalı bitkileri memleketinden

getirdi). Önemli olan, bu şekilde yaşamayı altı yıl planlıyor olması önemlidir ve öykünün sonundan anlaşıldığı gibi tam olarak o kadar süre yaşar. Sayıların sembolizmine göre bu, dünyanın yaratılmasıyla uyumlu ve dolayısıyla annenin ana hedefini -kızı için bir dünya yaratmayı- yansıtan bir şeydir. Bu durum kuşkusuz, aileye dayalıdır. Mila ile aynı fiziksel hastalığa sahip olan Grigori (Yunanca; uyanık olmak, uyanık kalmak, tetikte) Berman (soyadı kelimenin tam anlamıyla “ayı adam” olarak çevrilebilir), Buhara’nın evine geldiği anda, “kucağında yatan” (yani güvenen, iyiliğin enerjisini hisseden) beyaz bir kediye (barış ve uyumun sembolü) okşar. Başka bir konu ise bu kedinin kirli olduğudur. Bu tür bir metaforu, öyküdeki gerçeklik ve insan ilişkilerinin durumu üzerinden okumak kolaydır: ahlaki hastalıklar, barış ve uyumu kirletir; aşk ve şefkat onurdan yoksundur. Bu arka plana karşı, Milla ve Grigori’nin (onların bilmediği bir sır: Sağlıklı ve normal insanların bakış açısından evlilikleri gerçek değildi) fiziksel olarak eksik bir aile olarak, etraflarındaki çoğunluğun “tam teşekküllü” evliliklerinden daha sağlıklı bir aile olduğu ortaya çıkar. Mila ve Grigori hakkında konuşurken, yazar onları yeni bir satırla vurgular: *“Onların evliliği harkaydı.”*

Öykünün sonunda yaşlı Paşa (burada antroponim semantiği öykünün kavramına etki eder - Yunanca, cuma) “Buhara”nın kaderi hakkında “ortak avlu”ya haber getirir: *“Siz çok şey anlarsınız! Ama Buhara hepimizi daha zeki çıkardı! Her şeyi önceden hesaplardı! Miloçka’yı iyi bir adamla evlendirdi ve tam da bu yere gelir gelmez... beşinci günde öldü. Ve siz ne diyorsunuz!”* Sadece ölüm hakkında -sessizce, tonlamayı yükseltmeden, bir duraklama- iç çekme (birçok nokta) ile aksi takdirde monoloğun geri kalanı ünlemlere dayanır. Paşa, sanki kendisini içeren “sosyal çevreye” ulaşmaya çalışıyor gibi davranıyor (hepimizden daha zeki olduğu ortaya çıkar). “Buhara”nın hayattan ayrılması tam da beşinci gün; oluşturulan kurgusal dünyada özellikle canlı bir semboldür. “Buhara”nın babası, “hayatının sonunda her şeyi tanrıbilimden daha çok tercih eden ve son günlerinde Muhammed’in Cennet Kudüs’e gece seyahati hakkında bir inceleme yazan”, toplumun taleplerine karşı, kendi kanının gücünü hisseder.

Tatyana Tolstaya’nın “Okkervil Nehri” (Река Оккервиль) (1999) adlı kısa öyküsü, XX-XXI. yüzyıl geçişinin edebî metni ve realizm, modernizm ve post-modernizmin sanatsal deneyimini bir araya getiren bir yazar için tipik olarak, son derece etkileşimlidir: Bileşenlerinin her biri yalnızca gerçeklikle değil, aynı zamanda kültürün çeşitli diğer “metinleriyle” de -edebiyat, müzik, resim, heykel, mimari- diyaloga girer. Bu tür bir etkileşim, ince psikolojinin romantik klişelerin oyunuyla, yazarın ironisinin, çok yönlü bayağılıkla çatışmasında dramatik bir yaşam umutsuzluğu duygusuyla birleştirildiği karmaşık bir kavramın ortaya çıkmasına neden olur.

Nehir, istikrarsızlığı, akışkanlığı ve değişkenliği simgeleyen bir sembol olarak öyküde anlam taşıyan bir eksen olur; bu, karakterlerin imgelerinin, sanatsal zamanın, mekânın, nesne detaylarının, metaforların ve ses betimlemelerinin özelliklerini belirler. Örneğin, eserin başında “zodyak işareti Akrep’e dönüyordu” ve hava kötüleşiyordu (“hava rüzgârlı, karanlık ve yağmurlu oluyordu”). Eylemin gelişimi sırasında, kahramanın duygusal durumları ve daha önce hiç görmediği (“Simeonov oraya hiç gitmediği için”) Okkervil Nehri’ne ilişkin algıları (suyun rengi, akışı, kıyıları, sahilleri, çevresi) değişir. Öykünün doruğundan çözülmeye kadar olan bölümünde, karakterin yaratıcı hayalindeki “melankolik su perisi” (Antik Yunan mitolojisinde nehir ve pınar perisi) imgesi değişerek, hayali döşenmiş bir rıhtım boyunca geçerek sallanan, yumuşak bir periyken gerçek, şişman, yaşlı bir kadına dönüşür ve bu kadın “dar bir küvette kıpırdanıp duruyordu”. Öykünün sonunda, adı konmamış nehirlerin geriye doğru akması kaçınılmazdır.

Karakterlerin isimlerinin şiirselliği etkileyicidir. Ana karakter -Simeonov-okuyucuya sadece soyadıyla tanıtılır; Simeonov’un ilham perisi Vera Vasilyevna, gizli gizli tapındığı kadın, sadece ata adıyla betimlenir. Bu, elbette, semboliktir çünkü Vera Vasilyevna Simeonova (Simeonov’un yarattığı hâli ile Vera Vasilyevna’nın tam olarak kim olduğu) onun mutlak romantik ideali, onun “çarçılık inancı” veya başka bir deyişle “çarın inancı”, “çarîçenin inancı”dır (Vera - kadim Slavca, “inanç, dinî inançlar”; Vasili - Yunanca, “çar”). Ve gerçek (öyküde daha sonra somutlaşan) Vera Vasilyevna’nın bir soyadı varsa ve metinde dolaylı bir ima bulunuyorsa (“Vera Vasilyevna tamamen unutuldu, radyoda sesi çıkmayacak, yarışmalarda adı geçmeyecek” (Tolstaya, 2011), adı hâlâ belirtilmemiştir. Bu arada, Orta Çağ’da ünlü olan ve XX. yüzyılın sonunda neredeyse unutulmuş romanslarla ilgili tüm çağrışım yelpazesinden, Leningradlı şarkıcı Dina Dyan ile bir paralellik kurmadan edemeyiz (ve hatta Dina adı, kökeninin bir yorumuna göre, “inanç” olarak tercüme edilen Arapça “din” ile bağlantılıdır). Bununla birlikte, anlaşılabilir ki Tatyana Tolstaya, karakterini prototipine zorunlu olarak ait olmayan özelliklerle donatır.

Kahramanın ismi derin bir kültürel alt metin içerir. Simeon adının biçimi (kadim İbranice; “duada Tanrı tarafından duyulan”, “Tanrı’yı duyan”) modern kullanımda nadir bulunur ve stilistik doğası açısından açıkça (ve öyküde kasıtlı bir şekilde vurgulayarak) kitabi bir nitelik taşır, bu da karakterin çevirilerle uğraşan biri olmasına yansır; “nadir bir dilde yazılmış gereksiz bir kitap”. Simeon adı, Gururlu Simeon (on dördüncü yüzyılda Moskova, Vladimir ve Novgorod knyazı) ve Simeon Polotski (on yedinci yüzyılda Çar Aleksey Mihayloviç’in çocuklarını yetiştiren dinî yazar, şair ve oyun yazarı) gibi tarihî figürlerle ilişkilendirilir. Simeonov soyadıyla ilişkilendirilen sağlam semantik bir bütünlük

bulunur; “Tanrı tarafından duyulan ve Tanrı’yı duyan” oğul, gururlu bir knyazın “oğlu”, şair ve akıl hocasının “oğlu”. Simeonov, bu “babalardan” her birinden bir şeyler miras aldı: Kendi mülklerini, gerçeklikten ayrılan kendi hayali dünyasını yarattı ve bu alternatif gerçeklik alanında kahraman kendini bir yaratıcı, efendi ve düzenleyici olarak hisseder. Bu nedenle bu alternatif gerçeklik alanındaki dekorları sürekli değiştirir; romansları şiirsel dizeleriyle dolar ve hayal ettiği soylu ideale yönelir (kuşkusuz, tüm bunlar yazarın ironik eşliğinde: zırh yerine “ucuz çoraplarla” dolaşan “kel bir şövalye”). Bu noktada soyluluk anlayışları genellikle özellikle Vera Vasilyevna’nın soylu kökeni ile ilişkilidir: plak üzerindeki “antik etiketi” gözden geçirirken içinden haykırır: “*Şimdi nerede beyaz kemikleriniz?*”; onu hayallerinin kahramanı olarak çizen, “etek ve yelpaze ile” “aydınlık bir dans salonundan gece balkonuna” çıkan kadın portresi (bu romantik ayrımlar, hayal edilen Vera Vasilyevna’nın soylu sınıfa ait olduğunu gösterir), yine de düşsel olarak şu soruyu sormaktadır: “*Ve hangi yağmur - mavi Fransız yağmuru mu yoksa sarı Çin yağmuru mu - mezarınızın üzerine çiseliyor, beyaz kemiklerinizi hangi toprak ısıtıyor?*” Beyaz kemik, yüksek soylu sınıfı simgeler, Fransız ve Çin “yağmurları” ise tekrar Rus beyaz göçmenlerin trajik kaderlerine gönderme yapar ve Simeonov’un bilinçli bir şekilde koruduğu gerçek, rüyalarının kadının artık bedenen var olmadığı gerçeği, hayal gücü için geniş olanaklar açar. Simeonov’un zamanı bile yönettiği yerdir burası.

İşsel anlatı mantığına ve iki farklı uzamın varlığına, ya da romantik terimleri kullanırsak, iki boyuta göre öyküde zaman doğrusal değildir. Hayal edilen, gizlenmiş, ideal dünyada, çeşitli ama mutlaka geçmiş çağları temsil eden balolar düzenlenir. Gerçek dünyada ise Petersburg’un kurulduğu zamandan modern zamanların en sıradanına kadar bir köprüden geçilir.

Gerçekliğin sanatsal uzamı da çok boyutludur ve öykünün başında “pencerenin dışında” (şehir) ve pencerenin bu tarafındaki yer (Simeonov’un odası) arasında bölünür. Ayrıca dikkat çekici bir şekilde “pencere arası” alan vardır, burada eritme peynirler saklanır. Şehrin yabancı dünyası ile küçük odanın dünyasını ayıran bu soğuk “bölme” (bu arada, herhangi bir rahatlık imasından yoksun) öyküde iki kez vurgulanır. Ve üç kez -“eritme peynirler” üzerinde, her şeyin istikrarsız formunu tamamlayan nesne detayına (aslında potansiyel “istikrar” için saklamak bile gereklidir- “soğukta” dikkat çekilir.

Böylece öykünün başında pencerenin dışındaki şehir, “ıslak, akıcı, camlara rüzgârla çarpan” bir şekilde tasvir edilir (bu nedenle, bu düşmanca dünyanın kontürleri son derece belirsizdir); pencere, “savunmasız”, “perdesiz”, “bekâr” olarak tasvir edilir, âdeta onun aracılığıyla sadece bir odaya değil doğrudan kahramanın ruhuna bakılabileceği gibi anlatılır. Aynı zamanda şehir, “o zamanlar Petro’nun kötü niyeti, elinde bir gemici baltasıyla zayıf, korkmuş tebaasını

kâbuslarda yakalayan kocaman, pörtlek gözlü, ağzı açık, dişlek bir marangoz çarın intikamı gibi görünüyordu.” Dünyanın kahramana düşmanlığı, burada en üst düzeyde vurgulanır ve şehrin kurucusu ve mimarı I. Petro figürü kötülüğün, şeytani başlangıcın sembolüdür. Simeonov, kendini dinlerken “mücadele eden iki şeytanın sesini duyar: Biri yaşlı kadını kafasından atmaya ısrar ederken..., diğeri ise deli genç, kötü kitapları tercüme etmenin kararttığı bir bilinçle, kaçmayı, gitmeyi ve Vera Vasilyevna’yı bulmayı talep ediyordu...”. Dikkat çekici olan şey: Birincisi, “Dülger-marangoz Çar” imgesi bile ikili bir niteliğe sahiptir ve ikincisi bilinçsizce Simeonov ile özdeşleşir: I. Petro gerçek bir şehir inşa etti (ancak öykünün sanatsal uzayındaki insana karşı aşırı düşmanca olsa da), Simeonov ise hayali ve şekil değiştiren, düzenleyenin duygularına bağlı olarak (ancak neredeyse öykünün sonuna kadar harika bir romantik hayata maksimum düzeyde uyarlanmış) kent banliyölerinin bir parçasıdır.

Marangoz Çar imajının fikrini geliştirirken, aşağıdaki noktalara dikkat etmekteyiz. Aslında, Petersburg’da bu adla anılan I. Petro’ya ait bir anıt bulunmaktadır: “Genç Petro’nun Hollanda’da gemi yapımı eğitimi alırken tasvir edilen heykel, Paris’te yaşayan heykeltıraş L. A. Bernştam’a sipariş edildi. Anıtın açılışı 14 Haziran 1910’da gerçekleşti. Bir yıl sonra, aynı heykel (orijinalinin kopyası) Hollanda’nın Zaandam şehrinin merkezi meydanında ortaya çıktı. Petersburg’da Çar anıtı 1919’da yıkıldı, Hollanda’da ise korundu. 1996 yılında Petersburg, Zaandam heykelinin bir kopyasını Hollanda’dan hediye olarak aldı.” “Marangoz Çar, Amiralti Rıhtımı’na geri döndü” (Nauka i jizn, 2003). Ayrıca “Çar ve marangoz veya İki Petro” (Almanca: “Zar und Zimmermann”), I. Petro’nun Zaandam’da gizlice kalışını konu alan XIX. yüzyıl bir Alman komik operasıdır. Gördüğümüz gibi, öyküdeki Petro ve Simeonov’un ikizliği fikri, kültürel paralellerle desteklenir; aynı zamanda, I. Petro’nun hükümdarlığı döneminde kurulan ve Kuzey Savaşı’na katılan eğlence birliklerinden biri olan Semenovski Alayı’nı hatırlamamak da mümkün değildir. Bu arada, Okkervil Nehri’nin adı (1699’da İsveç haritasında kaydedilen hidronimdir). Versiyonlardan birine göre, Neva topraklarının İsveçliler tarafından işgal edildiği dönemde Bolşaya Ohta’nın ağzında bir malikâneye (mülk) sahip olan İsveçli Albay Okkervil’in soyadıyla bağlantılıdır. İşte burada, gizli bir kültürel diyalog ya da hatta çoklu diyalog (polilog)!

Öyküdeki Okkervil Nehri, zaman ve mekân arasındaki bağlantının bir nevi simgesi hâline gelen tramvayın son durağıdır: *“Bir zamanlar çan sesleriyle inleyen ve asılı menteşelerini üzengi gibi sallayan tramvaylar, Simeonov’un penceresinin önünden geçiyordu. Simeonov’a öyle geliyordu ki tramvayların tavan arasına alınmış büyük büyükbabalarının portreleri gibi tavanlara gizlenmiş atlar vardı; sonra çanlar sustu, sadece dönüşlerde vuruş, tıngırdama ve*

sürtünme sesleri duyuldu, sonunda kırmızı kenarlı, ahşap banklı katı vagonlar söndü ve yuvarlak, sessiz vagonlar duraklarda tıslayarak çalışmaya başladı ve insan oturabilir, altınızdaki ruhu yayarak çığlık atan yumuşak koltuğa doluşabilir ve mavi mesafeye, adıyla çağıran son durağa doğru gidebilirdi: “Okkerville Nehri”. Hatırladığımız gibi Simeonov, hiçbir zaman bu “dünyanın sonuna” gitmedi, sadece “ne işi olabilirdi ki orada” değil, gerçeklikte nehri görmeyerek “istediğin her şeyi hayal edebilirdin” düşüncesi yüzündendir. Ve işte bu hayal dünyasının düzenlenme olasılığı, bilinçli olarak (bu kesinlikle onun seçimidir; tesadüfen değil, Tamara tarafından dayatılan aile sıcaklığına direnmesi bu yüzündendir) kahramanın yalnızlığını haklı çıkarıyor ve onun tek arzuladığı sığınak, “mavi mesafe” ve “son durak” hâline gelir. Bu konuda yine iç monolog dikkat çeker (daha çok karakterin kendisini gerçek dünyaya iten görünmez muhabata itiraz ettiği bir diyalogu anımsatır): “Hayır, hayal kırıklığına uğramayın, Okkerville Nehri’ne gitmeyin; daha iyi, zihninizde onun kıyılarını uzun saçlı söğüt ağaçları ile kuşatın, dik çatılı evleri yerleştirin, yavaşça yaşayan insanları serbest bırakın, belki de Alman şapkalı, çizgili çoraplı, dudakları arasında uzun porselen pipoları ile (pratik olarak bir Alman köylüsünün tanımı - yazarın notu) ... ya da daha iyisi, Okkerville sahilini parke taşlarıyla döşeyin, nehri temiz gri suyla doldurun, kuleli ve zincirli köprüler inşa edin, granit korkulukları pürüzsüz bir kalıpla hizalayın, sahil boyunca dökme demir ağ geçitli uzun gri evler dikin (ve burası zaten Petersburg şehri - yazarın notu)”. “Son durak” motifinin, Simeonov’un tramvayla seyahat ettiği ve geri dönülmez bir şekilde hayal kırıklığına uğradığı gerçek Vera Vasilyevna ile buluşması (işte O, bu rüyanın son durağıdır), gerçeklikten özenle korunan puslu mavi bir hayal olan “Okkerville”i kaybetmesi çizgisinde de geliştirilmesi ilginçtir.

Kahramanın gözlerden uzak dünyası, daha önce bahsedilen “perdesiz” pencere, masanın üzerindeki toz, “serilmiş bir gazete” üzerindeki “eritme peynir veya jambon parçaları” gibi bir dizi karşılık gelen klişenin bulunduğu yalnız bir adamın evidir. Önemli olan, bu durumun kahraman için sadece bir yük olmadığı, aksine, “Oh, ne keyifli yalnızlık!” şeklinde bir ifadeyle tam tersine bir durum olduğudur. Bu açıdan dikkat çekici olan, “yalnızlık” ile “aile” arasındaki açık karşıtlık ve yazarın bu karşıtlıkta açık bir tercihinin olmasıdır. Çünkü bu tercih içinde -“bireyin benliği”- temelde bulunmaktadır: “*Donmuş bir litrelik konserve kutusundan soğuk köfte çıkarır, yalnızlık bir tavadan yemek yer, bir kupada çay demler, peki, ne var bunda? Huzur ve özgürlük!*”. Bireye dışarıdan dayatılan aile değerleri (rahatlık, konfor, temizlik, doyum), içsel özgürlüğü sınırlayan ve bireyin kendi kendine yeterliliğine ve benzersizliğine yönelik bir saldırı olarak algılanır: “*Ancak aile züccaciye dolabını şingirdatıyor, fincanlara ve bardak tabaklarına tuzaklar kurar, bıçak ve çatala ruhu yakalar -iki taraftan tutar-*

onu çaydanlık başlığıyla boğar, masa örtüsünü başının üzerine atar ancak özgür yalnız bir ruh, keten saçakların altından çıkar, peçe halkasından bir yılan gibi geçer ve - hop! yakala onu!". Sözcük tekrarlarıyla açıkça vurgulandığı gibi, "ruhu boğan" ve ruhun dar halkadan "rahatça" (bekârın "kayışmalarıyla" kafiyeli) geçtiği aile, öyküde yalnızca olumsuz çağrışımlara sahiptir. Simeonov'un Tamar ile ilişkilerinde bu modelin belirleyici olduğu görülmektedir. Genel olarak, yaratıcı kişiliğe konforun boyunduruğunu takan küçük burjuva kadın imajı, Tatyana Tolstoya'nın öykülerinde sürekli olarak tekrarlanan ve itici bir motif olarak kendini gösterir (bu, 1986 tarihli "Şair ve Muza" (Поэт и муза) öyküsünde zaten etkileyici bir şekilde tasvir edilir).

"Sözde aşk üçgeninde "hayali Vera Vasilyevna - Simeonov - Tamara", Tamara'ya pek de kıskanılacak bir rol ayrılmamıştır. Tamara adı (kadim İbrani-ce, hurma palmyesi; Fenikece, palmiye ağacı), 1940-1950'lerde doğan kızlar arasında oldukça popülerdir. Böylece onun birçok kişiden biri olduğu vurgulanır. Onun davranışları, öncelikleri, kahramanın karısı olma arzusu, son derece tipiktir ve yazar tarafından alaycı bir ironiyle tasvir edilir. Ve kahraman, kalbinde "muhteşem perinin" imgesi kalbinde hâlâ yaşarken, aile kurmaya karşı çaresiz bir direniş gösterir: "*Çamaşır, patates kızartması, pencereler için renkli perdeler getirmeye devam eden, Simeonov'un evinde stiletolar⁴ ve mendiller gibi önemli şeyleri her zaman dikkatlice unutan Tamara'dan kendini uzak tuttu - geceleri onlara acilen ihtiyacı vardı ve onları almak için şehrin öbür ucuna geliyordu.*" diye ifade edilmektedir. Sadece önemli ayrıntıların anlatılmasına (konfor hakkındaki burjuva fikirlerini somutlaştıran) değil, aynı zamanda aynı zamanda tekrarlama, eylemin tekrarlanması anlamına gelen fiillerin kusurlu biçimine de dikkat edelim. "Simeonov ışığı söndürdü ve nefes almadan, kordordaki tavana yaslanmış dururken, o içeri girerken -ve çok sık pes ederdi ve daha sonra akşam yemeğinde sıcak bir yemek yedi ve mavi- altın rengi bir fincandan ev yapımı toz çalı çırpı ile demli çayı içti..." Bu Tamara'nın "ev yapımı toz çalı çırpı ağacı", diğer bir nesnel detayla, "yanları" "ince şekerleme tozları serpilmiş" pasta ile görünmez bir şekilde bağlantılıdır. Söz konusu pasta, Simeonov'un Vera Vasilevna için fırında satın aldığı ve satın alma anında pencereden parıldaması -yoksa öyle mi görünmesi, tesadüf değildir- Tamara'nın, onu almak üzere daireye giden, sıcak bir şey" olduğunu anladığı anıdır. Bu konu ayrıntıları arasındaki ilişki çok anlamlıdır (polisemantik): Tamara, Simeonov'u ev yapımı hamur işiyle yakalar; Simeonov, Vera Vasilevna'ya marketten alınmış bir pasta getirir, üzerinde de "büyük parmağının belirgin izi" vardır. Bu arada, Simeonov'un bu tatlıda bulduğu kusuru tam da tramvaydayken fark eder

⁴ Ç.N.: Stiletto bazı bot ve ayakkabılarda bulunan uzun, ince, yüksek topuktur. İsmi stiletto hançerinden almıştır. Stiletto topukların uzunluğu 2,5 santimetre ile 25 cm arasında değişebilir.

ve bu nesnel detayı, ardışık hayal kırıklıklarını önceden haber veren, Simeonov için anlam taşıyan kötü bir işarete dönüşür. Şuna dikkat edelim ki kiromansiye⁵ göre büyük parmak, yaşam enerjisinin seviyesini gösteren temel bir göstergedir. Ayrıca pastadaki izin kime ait olduğunu da not edelim: “*Dikkatsiz bir aşçıya mı, beceriksiz bir satıcıya mı?*” Her iki epitet de olumsuzluk içeren sıfatlardır; “değil” (не) olmadan kullanılamazlar ve olumsuzluk semantiği ön plana çıkar. Ayrıca şef pastayı yapar ancak satıcı onu Simeonov’a verir ve ürünün hangi aşamada kusurlu hâle geldiği belirsizdir (bu durumu belirten bağlacın tekrardan anlaşılacağı gibi 50/50 oranında). Bu, aynı zamanda, pastanın hazırlandığı merkezde Vera Vasilyevna ile kahramanın yarattığı kurgusal dünyanın imajına da yansıtılır; ya bu alanın yaratıcısı olan Simeonov’un kendisi, yaşanamazlığından sorumlu olacak ya da gerçeklik ile Simeonov’un hayali dünyası arasında bir aracı olan romantik şarkıcının sesi. Bilinçaltında siren⁶ miti canlanıyor; çeşitli kaynaklara göre, sirenler “aldatıcı ancak büyüleyici deniz yüzeyini, altında keskin kayalıklar veya sığılıklar gizlenen”; “baştan çıkarıcı güzellikte, sesleriyle büyüleyen”; “büyülü şarkılarıyla denizcileri cezbeden ve onları denizin derinliklerinde yok eden” deniz yaratıklarıdır. Bu bağlamda, öykünün genel sanatsal alanında organik olarak yer alan su elementi temasına dikkat çekilir. Dahası, sirenler ya yarı bakire kız, yarı kuş şeklinde tasvir edilir (dolayısıyla şarkı söyleme yetenekleri olan) ya da balık kuyruklu kadınlar olarak (eserde Vera Vasilyevna’nın hayal dünyasındaki kurgusal evin kapısında, “balık pulları gibi olsun” ifadesi kullanılarak belirtilir; gerçek şarkıcının evinin kapıları “balık pullarıyla süslenmişti”). Popüler inanışa göre sirenlerin “aslında kötü iblislere dönüşen deniz tanrıları” olması da ilginçtir ki bu, öyküdeki Vera Vasilyevna imajının gelişim dinamikleriyle çok uyumludur.

Simeonov’un dünyasında, Vera Vasilyevna ile ilgili her şey, kendisiyle uyumlu bir bütün gibi, uyumun kavramı gibi yuvarlak ve bölünemezdir. Bu, yalnız yaşadığı dairede “yalnız başına” dinlediği romans plakalarını içerir (“ant-rasit renkli bir daire, pürüzsüz konik dairelerle bölünmemiş -her tarafta bir romans”), sesin çağrıştırdığı imajı içerir ve (“Vera Vasilievna durgun bir naiad⁷ olarak belirdi- yüzyılın başının sportif olmayan, hafif dolgun naiadı - tatlı armut, gitar, devrilmiş şampanya şişesi”) ve Okkerville rıhtımı dekorlarındaki hayali genç kadını içerir (“yürüyor... dar adımlarla siyah yuvarlak burunlu

⁵ Ç.N.: Kiromansi, avuç çizgilerinin yorumuna dayanan falcılık şekli; el falcılığıdır.

⁶ Ç.N.: Yunan mitolojisinde Sirenler; kayalık ve boş adalarda yaşadıklarına inanılan deniz yaratıklarıdır. Sirenler bizim karşımıza ilk kez Odesa Destanı’nda çıkar. Sirenler; geniş kanatları olan kuş şeklinde bir vücuda ve kadın başına sahiptirler. Yüzleri ve sesleri çok güzeldir.

⁷ Ç.N.: Naiad, Yunan Mitolojisinde akarsularda yaşayan nemf türüdür. Naiadlar, çeşmelerin, nehirlerin ve kaynakların perileridir. Tatlı sularla yaşarlar ve insanlar gibi ölümlüdürler.

ayakkabılarla, elma gibi yuvarlak topuklu, küçük bir vualet⁸ şapka”). Uyumun bozulması- bütünlüğün ve yuvarlaklığın kaybı, kusurların ortaya çıkması- özellelikle Simeonov’un tapındığı nesneyle gerçek buluşmaya yaklaştığı anda yavaş yavaş ve tam olarak fark edilmeye başlar. İlk olarak, “başka bir timsahtan bir kenarı parçalanmış kötü bir plak satın aldığı anda sonbahar kendini hissettiriyor- pazarlık ettiler, plağın bir kusuru hakkında tartıştılar”; ikinci olarak, pastada “camsı jöle yüzeyinin altında köşelerde yatan yalnız meyveler vardı: bir köşede elma dilimi, biraz daha pahalı köşede şeftali dilimi, burada tamamen donmuş bir erik yarısı ve burada- üç kirazlı yaramaz, kadınlar köşesi.” (söz açılmışken, bu kirazlar- Simeonov’un uydurduğu topuklu ayakkabıların büyük elmalarla karşılaştırıldığında hiçbir şey değil!- garip bir şekilde “Simeonov - Vera Vasilyevna - Potseluyev” adlı kendi türünden aşk üçgenini önceden haber verir.) Ve nihayet, pastanın üzerindeki kusuru bir kez daha hatırlayalım. Onu bulan Simeonov şöyle düşünür: “*Ne yapalım, yaşlı kadın pek iyi görmüyor. Ben hemen dilimleyeceğim.*” Dikkat çekici bir şekilde, Vera Vasilyevna’nın dairelerindeki beklenmedik bir tatil karmaşasında “pastayla birlikte, çiçekleri Simeonov’dan aldılar”, ardından “Simeonov’u büyük eliyle sandalyeye bastırarak, - oturun, oturun, onu uğurlamayın, - Potseluyev kalktı ve Simeonov’un parmak izli pastasını da yanına alarak dışarı çıkıp gitti.” Bu arada, bundan önce, Vera Vasilyevna’nın konduğu ve yakın arkadaşı olan ve kaderin cilvesiyle, kahramanın yeni tanıştığı Potseluyev, Simeonov’dan “yarım paket sigarasını çalmış” ve ardından bir dizi cazip olmayan soru önerileriyle onun cesaretini kırmıştır: “*Daire senin mi? Banyo var mı? Güzel. Burada sadece ortak. Onu yıkanması için kendi evine götüreceksin. O yıkanmayı sever (su elementi, doğal olarak düşük bir versiyonda - yazarın notu)*”, diyerek rüyaların zaten neredeyse kaybolmuş olan ahengini ortadan kaldırıyor.

Simeonov ile Vera Vasilyevna arasındaki gerçek görüşmenin öncesinde birkaç önemli nokta var. Her şeyden önce, kadının hayatta olduğunu öğrendiğinde bir seçimle karşı karşıya kalır; onu bulmak mı, yoksa hayaliyle yalnız kalmak mı? İşte burada, kahramanın ruhundaki şeytanların çatışması başlar ve yazar tarafından seçim durumu nesnel ve psikolojik olarak detaylandırılır: “*Fırında bir pasta seçti. Satıcı kadın, karton kapağı kaldırarak seçtiğini gösterdi: uygun mudur?*”; “*Vera Vasilyevna’nın evinde durdu ve hediyeleri elden ele aktardı (şüphe kanıtı, seçim sorunu- yazar)*”. Bir başka dikkat çekici an, buluşmaya doğru bir adım olan ve hayal kırıklığına yol açma olasılığını içeren bir duygu eşliğinde gerçekleşir: kahraman, unutulmuş romans sanatçısının adresini “sıradan, hakaret edici bir şekilde- beş kuruşa- Vera Vasilyevna’nın adresini

⁸ Ç.N.: Vualet bir moda terimi olarak; kadın şapkalarına konulan ve yüzü örten, ince hafif tül anlamına gelir.

sokak adres kutusundan aldı.” Ardından, gerçek buluşma gerçekleşir. Ve idilin gerçek çöküşü.

Kahraman, gerçek bir şarkıcıyı başlangıçta “kör, fakir, zayıflamış, boğuk, kurak bacaklı yaşlı bir kadın” olarak hayal eder ve onların buluşması şöyle geçer: “kuru dirseğini nazikçe destekleyecek ve artık beyaz olmayan, tamamen yaşlanmış lekeli elini öpecek (açıkça romanlarıyla plağın kapağındaki lekelerle uyumlu- yazar), onu koltuğa götürecektir, solmuş, eski kalıplı yüzüne bakacak. Ve onun zayıf beyaz saçlarındaki ayrılığa sevgiyle ve acıyarak bakarak şöyle düşünecektir: *Ah, bu dünyada birbirimizi ne kadar özlemiştir!*”. Bu, karakterin önceki tüm hayallerinin mantığına uyar: gerçekten de Simeonov’un Okkervil’de kurduğu “beyaz kemiğin” solmuş asil güzelliği ancak böyle olabilirdi.

Unutulmuş bir romans sanatçısının yaşadığı evdeki gerçek atmosfer, kirli bir güçle bağlantılı olabilir: “korkunç bir avlu”, “kedi sokuluverdi”, “gizli iş çevrilen yol”, “çöp kovaları”, “dar dökme demir parmaklıklar” ve tabii ki “kirlilik”. Bu bağlamda, özellikle tesadüfler ve “çözülme” ilişkileri özellikle dikkat çekicidir. İlk olarak, plakların antrasit renginden ve hayali kaldırımda yürüyen şarkıcının siyah ayakkabılarından başlayarak siyah renk, Simeonov’un gördüğü avlu ve evin renk şemasıyla uyumludur. Bu durum karakterin iç sesiyle vurgulanır: *“Unutulmuş büyük bir sanatçı tam olarak böyle bir avluda yaşamalıdır”*. İkinci olarak, Vera Vasilyevna’nın hayal dünyasında, “harika peri” olarak adlandırılır (Farsça kökenli bu sözcük, bir versiyona göre, “peruk, periğ”)- cadı sözcüğüne kadar uzanmaktadır). Ancak gerçekte yazar için mantıklı ve karakter için tamamen beklenmedik bir şekilde somutlaşır. Onun algısını takip edersek, o kendisini “etrafını ölümlü, yenilebilir insanlarla çevrelemiş”, “büyük burnu ve burnu altındaki bıyıkları nasıl hareket ettiğini”, “yaşlı kirlilikle kaplanmış büyük, siyah gözleri” nasıl “yüzden yüze çevirdiğini”, masada “mantarlar”dan başka hiçbir şey istemediğini anlarız. Başka bir deyişle, okuyucunun karşısında tipik bir kötü ruh duruyor- halk masallarındaki Baba Yaga gibi, bir cadı veya büyücü. Bu algıyı pekiştiren başka detaylar da bulunur: öykünün başında, zodyak işareti Akrep’e dönüşür; şarkıcının hâlâ hayatta olduğunu öğrenen karakter, karşılaşma düşüncesine kapılırken aynı anda “batan nehirleri seyrediyor, Okkervil Nehri’nin kaynağını oluşturan yerden, çoktan zehirli yeşile bürünmüş, yaşlı kadın nefesi ile zehirlenmiş” bir yerde düşünceye dalar; nihayet, Vera Vasilyevna’nın evine vardığında, kendini onun doğum günü kutlamasında bulur. Ayrıntıları özetlediğimizde, bir kadın değil, zehirli yaşlı bir akrep görürüz. Bu imajın ifade edilmesi için başka bir ifade planı da bulunmaktadır: *“Gürültü, şarkı ve kahkahanın baskısı altında kapı açıldı. Yerleşim yerinin derinliklerinden akıp gelen bir nehir gibi, hemen Vera Vasilyevna belirdi, beyaz, devasa, pembe, siyah ve gür kaşlı.”* Bu bayram sofrasının ardında oturan şişman bir

kadının tasviri, Kustodiyev'in tüccar-burjuva kadınıyla ilişkilendirilen çağrışımlara neden olur. Yazarın koordinat sisteminde her zaman burjuvaziyle el ele giden aynı bayağılık hissi “Verunçık” isminin biçiminden de etkilenir: *Keşke radyoda onunla ilgili bir program olsaydı, Verunçık'imizi sorup duruyorum. Oh, at suratlı*”; “*Evet, Verunçık*”; “*Eveeeet... Verunchik bir güç! Zamanında kaç adam öldürmüştü (bir akrep, bir cadı- yazar)- aman Tanrım!*”; “*Gramofon öpücükleri başlattı, harika, yükselen, fırtınalı bir ses duyuldu, derinlerden yükselen, kanatlarını açan, Verunçık'in buharlaşmış bedeni üzerinde yükselen, tabağında çay içen.*”

Romanslar, imgeler sisteminin ortaya çıkarılmasında özel bir rol oynar. Öyküde Vera Vasilyevna'nın seslendirdiği beş müzik eserinden bahsedilmektedir. İlk iki tanesi, 1900'lerin başlarında tarihlenen şair M. Yu. Lermontov'un sözleriyle A.V. Şişkin'in müziği olan “Hayır, bu kadar tutkulu sevdiğim sen değilsin” ve 1910 yılı sonbaharında N. I. Harito'nun yazdığı ilk ve en ünlü romans olan “Kasımpatılar” (Хризантемы)'dır (daha sonraki kaynaklarda “Kasımpatılar açtı” (Отцвели хризантемы) olarak adlandırılır). Öykü kahramanı bu eserleri bu sırayla dinler, ki bunlar plağın her iki tarafında yer almaktadır. Bu eserler, XX. yüzyılın başındaki genç soylu bir kadını temsil eder ve onunla bir diyalog yaratmak amacıyla öykü kahramanı iletişim kurar: romansların dizeleri (kahramanın algıladığı gibi Vera Vasilyevna'nın kendisinin ifadeleri gibi) Si-meonov'un içsel monologlarına karışarak onlara diyalojik bir özellik kazandırır. Dikkat çekici olan, “Hayır, böyle tutkuyla sevdiğim sen değilsin” (Нет, не тебя так пылко я люблю) ve “Kasımpatılar” (Хризантемы) eserlerini birleştiren solma ve ölüm temasını birleştirmesidir (bu arada, Japonya'da kasımpatı festivalinde, insanlar geçmişlerini ve yaşamın anlamını düşünmek için özel bir ritüel gerçekleştirirler).

Lermontov'un şiirine ait romansın final bölümü öyküde yer almamış olabilir ancak kahramanın plağı çevirmeden önce tüm eseri sonuna kadar dinlediği için duyulduğu açıktır: “*Gençlik yıllarımdan bir arkadaşımın konuşuyorum; Çizgilerini başka izlerle arıyorum, Yaşayanların ağızlarında uzun süredir sessiz olan dudaklar, Sönük gözlerdeki solmuş gözlerin ateşi.*” Bu arada, kahraman sararmış bir zarf içinden plağı çıkarır, “sarı lekelerle kaplı, zamanla sararmış” ve bu detay, yaşamdan ölüme geçişin bir dizi sembolü içinde önemli bir yer tutar. Ve kasımpatılar da öyle: hayal dünyasında kahraman, hayali Vera Vasilyevna'nın ardından “gece yaz balkonuna, kokulu kasımpatılarla çevrili geniş yarım daireye” kaçar; ancak bu çiçeklerin kokusu, “beyaz, kuru ve acı” olduğundan, bu sonbahar kokusu, önceden sonbaharı, ayrılığı, unutmayı işaret eder ancak aşk yine de “benim hasta kalbimde yaşıyor- bu hasta bir koku, dikenlerin ve hüznün kokusu”; gerçek dünyada, kahraman gerçek Vera Vasilyevna'yı

görmeye gittiğinde, “pazardan kasımpatı alır - küçük, sarı, selofan kağıdına sarılı”. Çiçeklerin özellikle pazarda satın alınması, onların değerini azaltır gibi görünüyor; sarı renk ayrılığı simgeler. Kasımpatıların sarılı olduğu şeffaf kâğıt, onları sanki bir kefen gibi sarar ve artık kokuları yoktur. Aksine - şarkıcının evindeki sahnede- “işte mezarın üzerine konmuş kasımpatılar, kuru, hasta, ölü çiçekler, yerininiz çok uygun ve ben merhumun anısını onurlandırdım, hemen kalkıp gidebilirim.” Vera Vasilyevna’nın doğum kutlaması Simeonov için aynı zamanda bir rüyanın uyanışına dönüşür.

“Başka bir romans - ‘Bahar bana gelmeyecek’ (1840’ların başında icra edildi, sonra Rusya’da XX. yüzyılın başlarında tekrar popülerlik kazandı). Simeonov önce bu ‘nadir plakayı, Vera Vasilyevna’nın baharın onun için gelmeyeceğini içtenlikle dile getirdiği’ bu erkek romansını satın almayı planlar (bu nedenle gereksiz bir kitabı çevirir). Bu, yalnızlık romansıdır ve cismani olmayan Vera Vasilyevna, onu Simeonov ile birleşerek içli, yırtıcı sesle söyleyecektir. İlginçtir ki öyküde Simeonov’un tam olarak bu kaydı satın alıp almadığı belirtilmemiştir. Ancak eve döndüğünde, kötü durumdaki bu plakın satın alınma sahnesi detaylı bir şekilde anlatılır; bu plak, şok edici gerçeği düşündürerek, şarkıcının Leningrad’da yaşadığı gerçeğiyle baş başa kalır. İşte bu noktada ‘Bahar bana gelmeyecek’ şarkısının çalındığına dair hiçbir belirti yoktur. Ancak kesin olarak kahramanın düşüncelerine başka bir romans’ın nakaratı girer - “Sessizce, öyle sessizce parlıyor ay ve düşünce seninle kader dolu...”. Bu eserin ilk dörtlüğü - “Biraz geçmişi düşünüyorum ve sen yine karşımda duruyorsun - Bazen bir gülümsemeyle, bazen üzgün bir yüzle ve ben seninle doluyum, yine seninle doluyum”. Simeonov’un hayali Vera Vasilyevna’ya olan tutumuna uyar. Son dörtlüğü ise - “Ve uyandığınızda her şey bomboştu, Sadece sonbahar rüzgârı vuruyordu. Ve ben yine tek bir şey hayal ediyorum, Keşke unutabilsem” - kahramanın gerçek Vera Vasilyevna ile karşılaşmasındaki hayal kırıklığına karşılık gelir. Ve bu sadece bir hayal kırıklığı değil, aynı zamanda onun izole dünyasının yok oluşudur. Doğal olarak, Vera Vasilyevna’dan döndükten sonra, Simeonov, Tamara’ya evlilik sözü verir. “Simeonov’un daire kapısının önünde Tamara- öz! - yok bekliyordu, onu karşıladı, içeri aldı, yıkadı, giydirdi ve sıcak yemekle besledi. O, Tamara’ya evlenmeyi vaat etti.” Bundan sonra Simeonov’un gerçekliği değişmeye başlar ve bu yaklaşan gerçeklikte o, başka birçok şeyin yanı sıra, Tamara tarafından gerçekleştirilen eylemlerle kontrol edilen biri değildir. Ve sadece kahramanın adım adım yıkıma uğrattığı gerçeküstü dünyada “sabahın erken saatlerinde, rüyasında, Vera Vasilyevna geldi, yüzüne tükürdü, ona küfretti ve hayali siyah topuklu ayakkabılarıyla ıslak rıhtıma doğru sallanarak gecenin içinde kayboldu.”

Son romans ise -ki bu romans Potseluyev tarafından Vera Vasilyevna’nın evindeki sahnede duyulmamış, sadece bahsedilmiştir- nadir bulunan bir kaydı,

öyküdeki koleksiyoncular tarafından amansız bir arayışa konu olan (“yıllardır arıyoruz”, “kelimenin tam anlamıyla hiçbir yerde yok yahu!”) “Koyu Yeşil Zümrüt”tür. Kalıntıyı bulmanın imkânsızlığına yapılan vurgunun, kahramanın hayal gücünün yarattığı ve kişisel bir karşılaşmada kaybolan hikâyenin kadın kahramanı imgesiyle ve “Böylece parlak altının içinde Anılarımın Her zaman parlayacaksınız...” satırlarıyla biten romantizmle birleşmesi önemlidir.

Öyküde bahsedilen tüm romanslar plaklara kaydedilmiştir. Bu nedenle, onları dinlemek için özel pikaplar gereklidir (ki kahramanın bir gramofonu vardır). Plak, döner mil üzerine yerleştirilir, harekete geçer ve özel iğnenin etkisiyle sesler çıkarır. Eserin imgesel kavramını açıklamak için bu süreçte iki önemli nesne detayı önemlidir yani pikap ve iğne. Her ikisi de doğrudan iş ile ilgilidir, ilkinin adı aynı kökten türemiştir. Bildiğimiz gibi, “Uyuyan Güzel” masalında olduğu gibi, bir iş batırılabilir. Hikâyede, Vera Vasilyevna’nın şenlik masasında ağıt yakan Simeonov’un içsel monoloğunda, iğle delinen prenses imgesiyle bağlantılı ironik bir anımsama (romantik damgalar içeren) vardır: “...*Kendisi de seve seve çalınmasına izin verdi. Kaderin vaat ettiği güzel, hüznü, kel kafalı prense tükürdü yağmurun gürültüsünde ve sonbahar pencerelerinin ardındaki rüzgârın uğultusunda onun ayak seslerini duymak istemedi, uyumak istemedi, sihirli bir eksenle iğnelendi, yüz yıl boyunca büyüledi.*” Ancak özellikle önemli olan gizli bir gönderme vardır: klasik antik çağ mitlerinden birinde, tatlı sesli bilge sirenler, tanrıça Ananke’nin kozmik ekseninin sekiz gök küresinden birinde oturur ve şarkılarıyla evrenin yüce uyumunu yaratır. Bu bağlamda, adı kelimenin tam anlamıyla “kaçınılmazlık, kader, zorunluluk” olarak çevrilen Ananke, “ölüm tanrıçası (ölmek zorunluluğu)”dır. Bu, kahramanın kaçınılmaz ruhsal çöküşünün ve hayal dünyasının -kendini tek gerçek hissettiği dünyanın- kaçınılmaz yıkımının önceden belirlenmişliğine yansır.

XX. yüzyıl sonu Rus edebiyatında “kadın” temalı kısa öykülerdeki edebî söylemin çeşitliliği, XXI. yüzyıl kültür paradigmasında ete kemiğe bürünen eğilimlerin habercisi olarak ortaya çıkar.

KAYNAKÇA

- Rozanov, V.V. (1990). Opavşie listya. *Korob perviy. Sobr. Soç. V 2 t.* Moskva, 277-418.
- Rubina, D. (2009). *Dvoynaya familiya: povesti, rasskazi.* Moskva.
- Tolstaya, T. (2011). *Ne kıs.* Moskva.
- Ulitskaya, L. (2011). *Bednyye rodstvenniki: rasskazi.* Moskva.