

## Daniil Harms'ın *Kocakarı* Öyküsünde Yozlaşma Simgesi Olarak “Rusya Ana”nın Çürüyen Bedeni

Duygu ÖZAKIN<sup>1</sup>

### Öz

Bu çalışma, Rus avangardının temsilcilerinden Daniil Harms'ın (1905-1942), Rus klasiklerini eleştirel bir yaklaşımla yeniden yorumladığı *Kocakarı* [Срапыха] adlı öyküsünde Sovyet yaşamına uyarlanan tema ve motiflerin bir çözümlemesini sunmayı; böylelikle öykünün sosyo-politik alt metnini karşılaştırmalı yöntemle ortaya koymayı amaçlamaktadır. Daniil Harms, düşünce dünyası ve eylemleri ile 20. yüzyıl Rus edebiyatının sıra dışı simaları arasında yer almış, gerek hikâye, mikro anlatı ve tiyatro oyunlarından oluşan külliyatının absürt muhtevasından, gerekse Sovyet otoriteleri ile uyumsuzluk içinde geçen öz yaşam öyküsünden ötürü, mensubu olduğu *Gerçek Sanat Topluluğu* OBERIU'nun [ОБЭРИУ] en tanınmış üyelerinden biri olarak öne çıkmıştır. Yazarın 1939 yılında yayımlanan *Kocakarı* adlı öyküsü, Rus klasiklerinden iki başarıyla; A. S. Puşkin'in *Maça Kızı* [Пиковая дама] ve F. M. Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* [Преступление и наказание] adlı eserleri ile metinler arası ilişkiler kurmaktadır. Çalışmada, söz konusu eserlerde yaşanan kadın bedenine atfedilen abject (zillet kaynağı/iğrenç) niteliklerin düşünsel kökleri ortaya konulmuş ve yazarlar tarafından vurgulanmasının altında yatan gerekçeler tartışılmıştır.

*Anahtar Kelimeler:* Harms, *Maça Kızı*, *Suç ve Ceza*, Absürt, Toplumsal cinsiyet

## The Decaying Body of the “Mother Russia” as the Symbol of Degeneration in Daniil Kharms's *The Old Woman*

### Abstract

This work aims to present an analysis of themes and motifs adapted to Soviet life in the story *Kocakarı* [Срапыха], in which Daniil Harms (1905-1942), one of the representatives of the Russian avant-garde, critically reinterprets Russian classics; Thus it reveals the socio-political subtext of the story through comparative method. Daniil Kharms is a marginal figure of 20th century Russian literature with his world of thought and activities. Kharms stands out as one of the most well-known members of the Real Art Society OBERIU [ОБЭРИУ], both because of the absurd content of his oeuvre, micro-narratives and theater plays, and his own life story conflicting with the Soviet authorities. *The Old Woman*, written in 1939, establishes intertextual relationships with two masterpieces from Russian classics; A. S. Pushkin's *Queen of Spades* [Пиковая дама] and F. M. Dostoevsky's *Crime and Punishment* [Преступление и наказание]. The study reveals the intellectual roots of the abject characteristics attributed to the aging female body and discusses the authors' purpose of emphasizing them in the above mentioned literary works.

*Key Words:* Kharms, *Queen of Spades*, *Crime and Punishment*, Absurd, Gender


### Atıf İçin / Please Cite As:

Özakin, D. (2021). Daniil Harms'ın *Kocakarı* öyküsünde yozlaşma simgesi olarak “Rusya Ana”nın çürüyen bedeni. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(1), 1-16.

**Geliş Tarihi / Received Date:** 09.10.2020

**Kabul Tarihi / Accepted Date:** 26.11.2020

<sup>1</sup> Dr. - Bağımsız Araştırmacı, dozakin@erciyes.edu.tr

 ORCID: 0000-0003-0927-1926

## Giriş

Rus kültüründe vatan toprağına, hem eril hem de dişil nitelikler atfedilir. Ancak toprağın verimli ve bereketli doğasıyla ilişkilendirilen dişil yönü *rodina* [РОДИНА] ile *otçizna* [ОТЧИЗНА] kavramı birbirinden ayrılmaktadır. *Otçizna* gibi ata yurdu, atalardan miras kalan toprak anlamını içerimleyen "vatan, yurt" yani *oteçestvo* [ОТЕЧЕСТВО] kavramı, vatanseverlik olgusuna işaret etmektedir. Rus tarihinde, 1812 yılında Napolyon'un ordusuna karşı gerçekleştirilen savunma *Vatan Savaşı* [Отечественная война] ve 1941-1945 yılları arasında II. Dünya Savaşı sırasında yürütülen mücadele *Büyük Vatan Savaşı* [Великая Отечественная война] olarak adlandırılmakta; vatanseverlik *oteçestvo* isminden "ulusal, milli" anlamlarında ve *oteçestvennyy* şeklinde sıfatlaştırılarak kullanılan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Rusya Ana kavramı ve onu inşa eden toplumsal cinsiyet kalıp yargıları üzerine çok sayıda geniş kapsamlı çalışma kaleme alan çağdaş Rus araştırmacı Oleg Ryabov'a göre, *rodina-oteçestvo* karşıtlığı, felsefi metinlere dahi yansıyan bir ayrışmadır. Bu metinlerde *oteçestvo*'nun işaret ettiği ana vatan daha ziyade siyasal ve dolayısıyla kamusal bileşenlerden müteşekkildir, bunlar tarih, siyaset, ideoloji ve rasyonalitedir; buna karşılık *rodina* daha ziyade etnik ve dolayısıyla özel alanla ilişkilendirilir, bunlar ise toprak, doğa, dil, kolektif bilinçdışı ve irrasyonelitedir. Sözgelimi çocuk ana dilinde ilk kelimeleri, halk şarkılarını ve masalları, din ve yaşam derslerini annesinden duyar. Baba ise onu ekonomik ve politik dünya ile tanıştırır. Onu bir işçi, bir vatandaş, bir savaşçı hâline getiren, babadır. Kültürün rasyonel ve irrasyonel içeriği arasındaki ayrım, maternal/paternal farklılıklarla belli oranda örtüşmektedir (Ryabov, 2007, s. 57).

Ana vatan anlamındaki *Rodina-mat'* [РОДИНА-МАТЬ] bir milletin köklerinin bulunduğu toprakları, onların öz yurdunu, "memleketini" ifade etmektedir. Rusların ana yurdunu kişileştiren "Rusya Ana" kavramı, *Matuska Rossija* [Матушка Россия], *Matuska Rus'* [Матушка Русь], *Mat'-Rossija* [Мать-Россия] ve *Rossija-matuska* [Россия-матушка] olmak üzere farklı biçimlerde kullanılmaktadır. Rusya Ana kavrayışının kökeninin, Slav mitolojik tanrıçası Mokoş'a dayandığı düşünülmektedir (Figes, 2009, s. 380). Rusçada *mokrota* [мокрота] sözcüğü "ıslaklık, nem" anlamlarına geldiğinden Mokoş, kadın soyunun başlangıcıyla, doğurganlıkla ve bereketi simgeleyen nemli topraklarla ilişkilendirilmektedir (Öksüz, 2014, s. 90). Başka bir deyişle Mokoş, kadın bedenine atfedilen başlıca ayırt edici ve olumlu niteliklerle donatılmış; bu nedenle vatan toprağı, doğurgan, bereketli ve koruyucu bir ana olarak tasavvur edilmiştir. Ancak cinsiyet ayrımcı bakış açısına göre dişil beden, verimliliğini kaybettiği ölçüde değersizleştirilmektedir. Bu ölçüyü belirleyen başlıca etken ise kadının yaş almasıdır. Erkek egemen düzenin nazarında yaşlanan kadın, hem nesli devam ettirme kabiliyetini, hem de "seyirlik nesne" konumuna indirgenmesine bağlı olarak, çekiciliğini yitirmektedir. Her iki anlayışta da ötekileştirmenin gerekçesini, ilki sağlığa; ikincisi ise görünüme işaret eden iç ve dış bedensel dönüşümler teşkil etmektedir. Bu *misojinist*, başka bir deyişle kadın düşmanı, kadınları hor gören ya da onlara nefret duygularıyla yaklaşan bakış açısının izleri, halk inanışlarından ilham alan eserlerden çağdaş öykülere dek pek çok anlatıda karşımıza çıkmaktadır.

Söz konusu misojinist bakış, bu çalışmada metinler arası ilişkileri dolayısıyla mercek altına alınacak olan üç eserin; *Maça Kızı*, *Suç ve Ceza* ve son olarak *Kocakarı*'nın ana karakterleri tarafından açıkça ortaya konulmaktadır. Karakterlerin tehlikeli birer saplantı hâline getirdikleri tutkuları, onları, kendilerini çevreleyen dünyayı açık yüreklilikle eleştirmeye itmektir. Zira zihinlerinde sadece saplantıları ön plana çıktığından, geriye kalan her şey yaşamın grotesk birer yansıması gibi görünmektedir. *Kocakarı*'da parodisi yapılan çürüme ve kokuşma imgeleri ise Sovyet toplumsal ve siyasal gerçeğinin bireyin yaşamına nüfuz etme yollarını ve dönemin baskıcı atmosferini temsil etmektedir. Ancak bu yolda anlatıcının başvurduğu ilk imgeler, yaşlanan kadın bedeninin "çirkinliğine", kötücüllüğüne ve ölümden sonra hızla kokuşmaya başlamasına ilişkindir.

*Kocakarı* adlı öyküyü mercek altına alan çalışmaların metodolojik çeşitliliği dikkat çekicidir, bunların bir bölümü eserin İncil'e yönelik göndermeleri üzerine yoğunlaşır ve yazarın biyografisi ile yakın bağlar kurmayı dener. Diğer bir bölümü ise öykünün yergi unsurlarını çözümler. Bugüne dek *Kocakarı*'nın analizinde uygulanabilecek on iki farklı yaklaşım ortaya konulmuştur. Bunlar metinler arası, psikolojik, grotesk, dinî, mitolojik, biyografik, sosyal, felsefi, alegorik, Bahtinci, metafizik ve ironik yaklaşımlardır (akt. Heynonen, 2003, s. 15). Metinler arası yaklaşımı önceleyen bu çalışma, yeri geldikçe yazarın öz yaşam öyküsüne de atıflarda bulunacak ve Rusya Ana'nın çürüyen bedenine vurgu yapmak üzere toplumsal cinsiyet duyarlı okumadan faydalanacaktır.

### Daniil Harms'ın Eserlerinde Absürdün İşlevi

Edebiyat tarihinde OBERİU [ОБЭРИУ] adıyla anılan Gerçek Sanat Topluluğu [Объединение реального искусства] 1920'ler ve 1930'larda faaliyet göstermiş olan bir avangart sanat grubudur. Özgün adı Çinari [Чинари] olan grup, 1917 yılında Petrograd'da kurulmuştur. Topluluk, Aleksandr Vvedenskiy, Daniil Harms, Nikolay Oleynikov, Leonid Lipavskiy ve Yakov Druskin'den oluşmaktadır (Ternova, 2014, s. 64). Daha sonra OBERİU adını benimseyen yeni oluşum ise 1926-1927 yıllarında faaliyetlerine başlamıştır. Parer, Gerçek Sanat Topluluğu'nun Rusya'da Gümüş Çağ olarak adlandırılan yüzyıl dönümünde, avangart fenomenin son kuşağı olduğuna dikkat çeker ve topluluğu, genç ozanları bir edebiyat oluşumu altında birleştiren gruplardan biri olarak tanımlar (Parer, 2013, s. 532).

OBERİU üyelerinin Sovyet otoriteleri ile ilişkileri son derece sorunlu olmuştur. Zira yazarın öykü ve yazılarından oluşan bir derlemeyi *Bugün Hiçbir Şey Yazmadım* adıyla Türkçeye kazandıran Erinç'in de ifade ettiği gibi OBERİU, "varlığını yüzyıl başında filizlenen Rus Avangardı'na ve Ekim Devrimi'yle birlikte ona hayal bile edemeyeceği özgürlüğü sağlayan Kültür Devrimi'ne borçlu[dur]" (Erinç, 2018, s.13). Ancak 1920'li yılların sonundan itibaren Sovyet kültür camiasında avangart sanatın; başka bir deyişle öncü, yenilikçi ve deneysel sanat anlayışının reddi söz konusudur. "Eski sanatın proletaryayı tatmin etmediğinin yeterince anlaşılmadığını düşünen OBERİUcular, SSCB tarafından talep edilen 'devrimci sanatçı' anlayışını gülünç bulduklarını ifade eder[ler]" (Ertuğrul, 2019, s. 70). OBERİU üyelerinin eserleri ve gösterileri, proletarya diktatörlüğüne karşı bir protesto olarak damgalanmıştır. İrrasyonel şiirleri ise karşı-devrimci olmakla; "yabancı" insanların ve "sınıf düşmanlarının" şiiri olmakla itham edilmiştir (akt. Ternova, 2014, s. 66-67). Ertuğrul, ilk bakışta Ekim Devrimi'nin yarattığı kültürel koşulların bir ürünü gibi duran bu topluluğun iktidarla çatışma içine girdiği aşamayı, Rus avangardının gerek OBERİU üyelerinin gerekse diğer avangart toplulukların sosyalizmden bağlarını tümüyle koparamaması ya da koparmaya çalıştığı an yok olmasıyla açıklar. Bu dönüşüm, "Ekim Devrimi öncesi ve sonrası iktidara hizmet ettiği düşünüldüğü ölçüde özgür bırakılan Rus avangardını" devrim sonrası kontrol altına alma girişimleriyle ilintilidir (Ertuğrul, 2019, s. 70).

Rus yazar Daniil Harms, OBERİU hareketinin önde gelen ismi olarak kabul edilir (Ternova, 2014, s. 67; Parer, 2013, s. 532). Asıl adı Daniil İvanoviç Yuvaçyov olan Harms, 1924 yılına dek pek çok takma ad kullanmıştır. 1924 yılından itibaren Harms adını kalıcı olarak benimsemiştir. "Bu adı 'cazibe, büyü, çekicilik' anlamındaki Fransızca 'charm' ya da 'zarar' anlamındaki İngilizce 'harm' sözcüklerinden türettiği düşünülmekte ve adıyla kişiliği arasında uyum aranmaktadır" (Parer, 2013, s. 533). Her ne kadar absürt tiyatronun daha sonraki yıllarda başladığı genel kabul görmüş ve Harms'ın ismi absürt kanona çok geç dâhil edilmiş olsa da, yazarın 1928 yılında sahnelenen *Yelizaveta Bam* [Елизавета Бам] adlı oyunu, absürt tiyatronun ilk örneklerinden biridir. "Absürt" ya da "uyumsuz" tiyatronun II. Dünya Savaşı sonrasında ağır ve ümitsiz koşullarında ortaya çıktığı kabul edilir. Kaos atmosferinin ortasında kalan toplumlar, yeni yüzyılın getireceği refahı beklerken yıkımla karşılaşmış, beklentilerinin aksine kendilerini anlamsız, saçma ve sonsuz bir şiddet sarmalının içinde çarpınırken bulmuşlardır. Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Jean Tardieu gibi yazarlar, absürt tiyatronun kurucuları arasında sayılır. Özellikle Beckett tarafından kaleme alınan *Godot'yu Beklerken* [Waiting for Godot] adlı oyun, bu akımın en çok sahnelenen eserlerinden biri olmuş ve çağımızda da güncelliğini yitirmemiştir. İşte politik yönü bu denli kuvvetli metinler kaleme alan ve katıldığı her gösteri birer eylem niteliği taşıyan Harms, 1931 ve 1941 yıllarında iki defa tutuklanmış, resmî edebiyat anlayışına ters düşen eserlerinin anti-Sovyet faaliyet olarak damgalanmasından ötürü Sovyetler Birliği'nde uygulanan acımasız tasfiye yöntemlerinden payını almıştır. Yaşamının son yıllarında akıl sağlığının yerinde olmadığı ve toplum açısından tehlike arz ettiği gerekçeleriyle özgürlüğü elinden alınmıştır. "1960'lı yıllarda bazı belgelerle Harms'ın Peterburg Krestı Hapishanesi'nin akıl hastalıkları bölümünde açlıktan öldüğü kesin olarak açıklan[mıştır]" (Parer, 2013, s. 545). Harms, eserlerindeki güçlü siyasal alt metin dolayısıyla devrime ihanetle suçlanmış ve yapıtlarına yansıttığı akıl dışı sosyo-politik atmosferin bir kurbanına dönüşmüştür.

### Kocakarı'nın İlham Kaynaklarında Olay Örgüsü: Maça Kızı ve Suç ve Ceza

İlk kez 1939 yılında yayımlanan *Kocakarı* adlı öykünün, Rus klasiklerinden iki başyapıtla; A. S. Puşkin'in *Maça Kızı* ve F. M. Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* adlı eserleri ile metinler arası ilişkiler kurması nedeniyle bu bölümde öncelikle, gerek Dostoyevski'ye gerekse Harms'a ilham veren bir Rus edebiyatı klasiği olan *Maça Kızı*'nin olay örgüsü ve başlıca motifleri, daha sonra Harms'ın absürt öyküsüne giden yolda bir aracı işlevi gören *Suç ve Ceza*'nın Puşkin'den esinlenen muhtevası okura tanıtılacaktır.

### Maça Kızı

Puşkin'in *Maça Kızı* adlı öyküsü ilk kez 1934 yılında okurla buluşmuştur. Öykü, "Maça kızı gizemli bir felaket habercisidir. -En yeni fal kitabından-" (Puşkin, 2001, s. 101) epigrafiyle açılır. Yazar, hikâyenin tekinsiz olay örgüsüne bu epigrafla gönderme yaptığı gibi, 19. yüzyıl Rusya'sında toplumun geniş kesimleri tarafından ilgi gören mistik temaların yükselişine ve yaygınlığına da dikkat çeker. Günel'in de ifade ettiği gibi 19. yüzyılın ikinci çeyreği, Rus edebiyatında akıldışı öğelerin en fazla önem kazandığı dönem olmuş, 1930'lu yıllarda "Rus aydınlarıyla soyluları arasında akıl dışı güçlerin varlığına, ruh çağırılmaya, rüyalara ve fallara" büyük ilgi duyulmuş, kadercilik ve önsezi gibi inanışlar da edebî eserlerin başat temaları arasında yer almıştır (Günel, 1995, s. 111).

Öykü, Alman asıllı Hermann'ın tehlikeli bir saplantı hâlini alan kumar tutkusunu konu edinmektedir. Hermann, her gece kumar oyunlarını bir seyirci sıfatıyla ve büyük bir ilgiyle izler. Gün ağarınca dek masadan ayrılmaz ancak parasını kaybetme riskini göze alamadığı için asla oyuna dâhil olmaz. Zira Hermann, Alman kökleri dolayısıyla rasyonel bir bakış açısına sahiptir ve maddi gelirini kumar masasında kaybetmeyi anlamsız bulmaktadır. "Hermann Almandır, bu yüzden de hesabını bilir" (Puşkin, 2001, s. 102).

Bir gece davet sahibi Narumov'un salonunda oyun izlerken, seksen yedi yaşındaki büyük anne Kontes Anna Fedotovna'nın sıra dışı hikâyesine kulak misafiri olur. Rivayete göre yaşlı kadın, St. Germain adlı gizemli bir adamdan oyunu kazanmanın sırrını öğrenerek yüklü borcunu ödemiş, o günden sonra bir daha kumara elini sürmemiştir. "Hakkında bir sürü inanılmaz şey anlatılan Kont St. Germain'in adını işitmişsinizdir. Bu adamın, kendisine Gezgin Yahudi süsü verdiğini, kendisini yaşam iksiri, kimya taşı gibi şeylerin bulucusu olarak gösterdiğini bilirsiniz. [...] her birimizin sahip olmak için çok şey feda edebileceğimiz sırrını büyük anneme açmış..." (Puşkin, 2001, s. 103-4).

Kont St. Germain ile buluşmasının ardından büyükanne, üst üste kazanacak üç kartın gizemli bilgisine sahip olur. Bu rivayeti işiten Hermann, yaşı hayli ilerleyen kadın ölmeden önce büyük sırrı öğrenmek üzere harekete geçer. Yaşamı boyunca akılcı davranan ve güçlü tutkularına gem vuran Hermann, sihirli kartlara ilişkin gizli bilginin peşine düşer.

Kontes seksen yedi yaşındadır, ilerleyen yaşına karşın giyimine kuşamına özen göstermekte, davetlere katılmakta, etrafında emirlerini hızla yerine getiren genç odalıkları ile konforlu bir yaşam sürdürmektedir. Gençliğinde eşine karşı oldukça soğuk ve sert bir kadın olduğu, evlilik yaşamında baskın bir karakter sergilediği vurgulanan kontes, himayesine aldığı genç Lizaveta İvanovna'nın yaşam sevincine her fırsatta mani olmaktadır. Kontesin anlamsız soruları, bitmeyen talepleri genç kızın hareketlerini kısıtladığı gibi; evdeki diğer çalışanların sorumsuzluğu da onun sırtına fazladan yük bindirmektedir. "Sofada ve kızlar odasında oturan çok sayıda hizmetçileri, bu ölmekte olan kocakarıyı durmadan tırtıklayarak ve istedikleri gibi yaşayarak semirip yaşlanmaktaydılar. Lizaveta İvanovna, evin çilekeşiydi" (Puşkin, 2001, s. 110). Hermann'ın kartların şifresine ulaşmak için kullanacağı aracı, Lizaveta olur. Zira "ona küçük bir kapital bırakarak ölen Ruslaşmış bir Alman oğlu" (Puşkin, 2001, s. 112) olarak tarif edilen Hermann, amacına ulaşmak uğruna aşık taklidi yapmayı göze alır. Hermann, parasının faizine dokunmayan, maaşıyla geçinen, geçici heveslere kapılmayan, aşırı tutumlu ve irade sahibi bir adam olarak resmedilir.

"Örneğin, kumara aşırı bir düşkünlüğü vardı ama kendi sözleriyle, durumun daha çok kazanmak ümidiyle kendisine gerekli olanı gözden çıkarmaya izin vermediği kanısında olduğu için elini hiçbir zaman iskambil kâğıtlarına sürmez, buna karşılık sabahlara kadar kumar masalarının arkasında oturarak hummalı bir heyecan içinde oyunun gidişini izlerdi" (Puşkin, 2001, s. 112).

Hermann, yaşam yolunda benimsediği üç güvenilir kartını "tutumluluk, ölçülülük ve çalışkanlık" (Puşkin, 2001, s. 113) olarak tanımlar, bu nedenle gizemli bilgiyi öğrenerek refaha erişmenin en doğal hakkı olduğunu düşünür. Güvenini kazandığı Lizaveta'dan Kontes'in odasına giden yolu öğrenen Hermann, yaşlı kadının bir baloya katılacağı gece eve gizlice girer ve onun dönüşünü bekler. Kontes odasına girdiğinde, ona üç güvenli kartın bilgisini öğrenmek üzere geldiğini açıkça söyler. Ne tatlı dille, ne de tehditle isteğine ulaşabilen Hermann, son çare olarak cebinden bir silah çıkarır. Silahın içi boş olduğu hâlde kontes, korkudan ölür. Bu gecenin ardından Hermann'ın vicdan muhasebesi başlar, iç sesini bir türlü susturamaz. "Dindar bir adam olmamakla birlikte, bir yığın kör inanca sahipti. Ölü kontesin, ona bir kötülük yapabileceğine inanıyordu. Bu bakımdan, kendisini bağışlatmak için cenaze törenine katılmaya karar verdi" (Puşkin, 2001, s. 125).



Tören esnasında Hermann, merhumenin kendisine göz kırparak alaycı bir tavırla baktığı sanısına kapılır, ayağı takılan ve yere kapaklanan Alman, “kederli törenin görkemliliğini” birkaç dakikalığına ihlâl eder. Gecenin sonunda Hermann evine döndüğünde, yabancı ayak sesleri işitir, beyaz giysiler içinde bir kadın karşısında belirir. Gelen kişi, kontesin ta kendisidir. “Dileğini yerine getirmem emredildi. Arka arkaya kazanacak olan üç kart; üçlü, yedili ve bey’dır. Fakat bir günde sadece tek bir kart sürecek, ondan sonra da ömrünün sonuna kadar kumar oynamayacaksın” (Puşkin, 2001, s. 127).

Rüya mı, yoksa gerçek mi olduğunu çözemediği bu gecenin ardından “üçlü, yedili, bey” formülü Hermann’ın tüm yaşamını ele geçirir. Attığı her adımda zihninde tek yankılanan şey oyunda kazanmasını sağlayacak kartların gizemli şifresidir. Hermann, zengin kumarbazların Moskova’da, Çekalinski önderliğinde kurdukları dernekten haberdar olur, onun Petersburg’a gelişi sonrasında düzenlediği ve oldukça rağbet gören partilerinden birine katılır. Yüklü bir miktar para koyarak oyuna girer. Üçlü ve yedili sayesinde, iki akşam üst üste kazanır. Üçüncü akşam, bu adamın kim olduğunu öğrenmek isteyen meraklılar güruhu da partiye katılır. “Çekalinski elleri titreyerek kartları açtı. Sağa kız, sola bey düştü. Hermann: -Bey kazandı! diyerek kartını açtı. Çekalinski nazik bir tavırla: -Kızınız kaybetti, dedi. Hermann titredii. Önünde bey yerine bir maça kızı duruyordu gerçekten de” (Puşkin, 2001, s. 131-132). Hermann, bu kez de maça kızının kendisine göz kırptığı sanısına kapılır, dehşet içinde “Kocakarı!” diye haykırır. Üzüntüden sağlığını kaybeden Hermann, akıl hastanesine yatırılır. Hastanedeki günlerini “Üçlü, yedili, bey! Üçlü, yedili, kız!..” diye sayıklayarak geçirmeye başlar.

### Suç ve Ceza

Farklı ekollerden eleştirmenlerin ve araştırmacıların da ifade ettiği gibi *Suç ve Ceza*, Puşkin’in *Maça Kızı*’nın başat motiflerini Dostoyevski gerçekçiliğine özgü bir tarzda, anlatı kahramanının maksatlı olarak sanrı ve gerçek arasındaki gri bölgede bırakılan imgelemi aracılığıyla yeniden yorumlamıştır. Rus düşünür ve edebiyat teorisyeni Mihail Bahtin, Dostoyevski’nin eserlerinde Poe gibi Gotik, Hoffmann gibi fantastik yazarların, Puşkin’in karnavallaşmış yapıtlarının ve bunlar arasında *Maça Kızı*’nın güçlü bir etki bıraktığından söz eder (Bahtin, 2002, s. 179). *Rus Edebiyatında Puşkin Gerçekçiliği* adlı kitabında Behramoğlu ise bu fantastik öykünün kahramanı Hermann’ın, *Suç ve Ceza*’nın kahramanı Raskolnikov’un prototipi olduğunu ifade eder; Dostoyevski’nin tanımlamasıyla "bir Napolyon profili ve bir iblis ruhu"na sahip bu "muazzam kişilik" in “modern zamanlar Petersburg’unun bir kahramanı” olduğuna dikkat çeker (Behramoğlu, 2001, s. 209).

*Suç ve Ceza*, maddi güçlükler nedeniyle öğrenimini yarıda bırakmak zorunda kalan Raskolnikov adlı genç hukuk öğrencisinin zihinsel ve manevi çelişkilerini anlatır. Kendini Napolyon gibi liderlerle kıyaslayan Raskolnikov, üstün yetenekleriyle kalabalıklardan ayrılan seçilmiş insanların “toplum yararına” işledikleri cinayetlerin suç kapsamına girip girmediği üzerine tefekküre dalar. Raskolnikov’un söz konusu düşüncelerini tartıştığı bir makalesi de yayımlanır. Kısıtlı bir meblağ karşılığında yarı değerli eşyalarını rehin bıraktığı yaşlı tefeci kadını öldürüp, tüm kaynaklarını ele geçirmeyi ve sefaletten kurtulmayı planlar. Cinayet gerçekleşir, ancak cinayete tanık olduğu gerekçesiyle, hiç hesapta yokken, yaşlı kadının kız kardeşi Lizavetta’yı da öldürmek zorunda kalır. Şüpheliler arasında yer almasına karşın Raskolnikov, uzun zaman adaletten kaçmayı başarır. Nihayet meyhanede tanıştığı bir alkoliğın fuhuş yaparak ailesini geçindiren kızı Sonya’nın dinî telkinleri doğrultusunda suçunu itiraf eder ve cezasını çekmek üzere Sibirya’ya sürgün edilir. Bir tanrıtanımaz olan Raskolnikov, kendisini yalnız bırakmayan Sonya’nın etkisiyle İncil’den pasajlar okumaya başlar.

*Suç ve Ceza*’nın yukarıda kısaca özetlenen olay örgüsü, eserin farklı okumalara imkân tanyan çok katmanlı yapısını aktarmak konusunda derinliksiz kalacaktır. Yazıldığı günden bu yana eser, psikolojiden suç sosyolojisine, felsefeden teolojiye farklı disiplinlerin perspektifinden sayısız incelemeye konu olmuştur. Romanın çalışmayı ilgilendiren bölümü, onun *Maça Kızı* ile kurduğu ve *Kocakarı*’nın onunla kurduğu metinler arası ilişkiler doğrultusunda, ana karakterin yaşlı kadın figürü düşmanlaştırması, onun ölümüne yol açması, kadının fantastik ya da sanrı niteliğinde bir hayalet kimliğine bürünüp ona musallat olması ve yaşlı kadının bedensel özellikleri nedeniyle bir zillet odağı olarak tasvir edilmesidir. *Suç ve Ceza*’nın ilgili bölümlerindeki düşünceler, Harms’ın *Kocakarı* adlı öyküsünde Puşkin ve Dostoyevski’ye yaptığı göndermeler doğrultusunda tartışılacaktır.

## Kocakarı'da Puşkin ve Dostoyevski İzleri: Yaşlanan Kadın Bedeni, Kokuşma ve İğrenme

Daniil Harms'ın *Kocakarı* adlı eseri, öykü kahramanının yaşamına ansızın giren ve giderek bu yaşamı kâbusa çeviren gizemli bir yaşlı kadının ekseninde kurgulanmıştır. Öykünün aynı zamanda anlatıcısı olan ana karakteri, evinin bahçesinde yabancı ve yaşlı bir kadınla karşılaşır. Aralarında, akrep ve yelkovanı bulunmayan bir kadranın saat kaçı gösterdiği üzerine gelişen diyalog, ikilinin ilk konuşması olur. Gizemli kocakarı, boş kadranı okuyabilmektedir. Bu tuhaf karşılaşma, anlatıcıyı rahatsız etmiş, gün boyu aklını kurcalamıştır. Ansızın kapı çalınır. Davetsiz misafir, sabah bahçede saatiyle bekleyen kocakarıdır. Yaşlı kadın, kendisini içeri davet etmekte mütereddit davranan anlatıcıya anlamsız emirler yağdırmaya başlar:

“Kapıyı kapa ve arkandan kitle,’ diyor bana kocakarı. Kapıyı kapatıp arkadan kilitliyorum. ‘Diz çok,’ diyor kocakarı. Ben de diz çöküyorum. O an içinde bulunduğum durumun saçmalığını idrak ediyorum. Neden bir kocakarının önünde diz çökmüş duruyorum? [...] ‘Şimdi karnının üzerine yatıp yüzünü yere dönmelisin.’ Der demez de emrini yerine getiriyorum” (Harms, 2018, s. 82-83).

Belonogova'ya göre kahramanın üzerinde giderek anlaşılmaz bir güç kazanan yaşlı kadın, akrep ve yelkovanı olmayan saatiyle olağan seyrinde akıp gidemeyen durmuş zamanın ve ölümün bir sembolüdür. Bu nedenle yaşlı kadın, kahramanın hayatını altüst eder ve tamamlamaya çalıştığı metni yazmasını dahi engelleyerek yaratıcılığının önüne set çeker (Belonogova, 2019, s. 159). Bu özellikleriyle kocakarı, yurttaşlarını salt rasyonalite adına insan unsurunu hiçe sayan kanun ve yönetmeliklerle idare etmeye çalışan, onların tutarsız ve sonsuz emirlere itaat etmesini bekleyen, üstelik sanatsal yaratıcılığı dahi partinin ilkeleri doğrultusunda tek tipleştirilmeye çalışan Sovyet totalitarizminin simgesine dönüşür.

Anlatıcı yerden kalkmaya çalışırken, kocakarının pencerenin kenarındaki koltuğa geçip oturduğunu fark eder. Kadının başı göğsüne düştüğünden, onun uykuya dalmış olabileceğini düşünür. Yanına gidip evini terk etmesini rica eder. Ancak kocakarı çoktan ölmüştür: “Kocakarı kıpırdamıyor. Eğilip kocakarının yüzüne bakıyorum. Ağzı aralık, alt çenesi de sanki yerinden çıkmış sallanıyor. Birden kocakarının öldüğünü anlıyorum. İçimi korkunç bir sıkıntı kaplıyor. Neden benim odamda öldü ki sanki?” (Harms, 2018, s. 83).

Anlatıcının bu bölümünden itibaren ana karakter, gördüklerinin gerçekliğinden şüphe etmeye başlar. Bazen tüm olup bitenin bir rüyadan ibaret olduğuna kanaat getirir, zira kocakarı koltuğu terk etmiştir. Daha sonra kocakarı yeniden ortaya çıkmış, ölü bedeniyle boylu boyunca yere uzanmıştır. Absürt bir eser olması dolayısıyla *Kocakarı*'da olaylar hızlı ve kopuk bir dizilim içerisinde gelişir. Anlatıcı, açlığını bastırmak için fırına uğrar. Sırada beklerken genç ve çekici bir kadınla tanışır. Evdeki ceset zihnini rahat bırakmadığı için, genç ve güzel kadınla dilediği gibi vakit geçiremeden eve döner. Dairesine, kocakarının bir sanrıdan ibaret olabileceği ve belki de ortada gerçek bir ceset bile bulunmadığı beklentisiyle girer ancak kocakarının ölü bedeni bıraktığı gibidir. Üstelik, sürünerek kendisine doğru ilerlemektedir. Korkuyla dairesinden çıkan anlatıcı, geri döndüğünde kadının hareketsiz bir şekilde yatmakta olduğunu görür. Bir an, kocakarının titrediği sanrısına kapılır. Başının belaya girmemesi için ondan kurtulmaya karar verir. Kocakarıyı bir bavulun içine yerleştirir. Yaptığı plana göre, kocakarıyı bataklığın derinliklerine gönderecektir. Tramvayın camından, fırında tanıştığı kadını görür, ancak cesedi yok etmesi gerektiği için yine peşinden gidemez. İstasyona varan anlatıcı, trende bir süreliğine bavulunu bırakıp lavaboya girer. Geri döndüğünde kocakarının cesedini tikiştirdiği bavul ortadan kaybolmuştur.<sup>2</sup> Bavulun çalındığını fark eden kahraman, cinayetle suçlanacağını düşünmeye başlar. Eser, yazarın dinî bir göndermenin ardından işitilen müstehzi sesiyle son bulur: “Etrafıma bakıyorum. Kimse beni görmüyor. Hafif bir ürperti sırtımı yalıyor. Başımı önüme eğip hafifçe ‘Baba, Oğul ve Kutsal Ruh adına, şimdi, geçmişte ve yüzyıllar boyunca. Amin,’ diyorum. \*\*\* Burada, zaten haddinden fazla uzadığımı varsayıp, geçici olarak yazıyı sonlandırıyorum” (Harms, 2018, s. 107). Eserin kapanışı, *Suç ve Ceza*'da Raskolinkov'un tanrıya yakınlaşmasının anlatıldığı final bölümünün bir parodisidir.

Daniil Harms'ın ilk satırından finaline dek absürt motiflerle kurguladığı öyküsü, *Maça Kızı* ve *Suç ve Ceza*'ya açık göndermelerle bezenmiş; yazar, bu iki Rus klasiğinin en önemli ortak figürleri olan yaşlı kadın ve katil karakterlerini yeniden yorumlamıştır. *Kocakarı*'nın söz konusu iki eserle kurduğu metinler arası ilişkiler üzerine çok sayıda inceleme kaleme alınmıştır (Yovanoviç, 1981; Cassedy, 1984; Giaquntia, 1991; Heynonen, 2003; Zıryanova, 2008). Ancak bir hedefe ulaşmaya çalışırken uyguladıkları plan neticesinde

<sup>2</sup> Bazı araştırmacılar, yaşlı kadının varlığıyla yaşamı altüst olan kahramanın duygu ve eylemlerini, insan bedenini, günahın aşağılık bir eyleyi olarak kabul eden geleneksel Hristiyan inancıyla ilişkilendirerek, yaşayanların, ölü bedenlere yönelik besledikleri doğal korkuya ve nefrete iç içe geçen tiksintiye odaklanırlar. Bu nedenle öykünün sonunda cesedin bulunduğu valizin kaybolması, kahramanın ruhunun, günahkâr bedenin yükünden kurtulması ve tanrıya giden yolun açılması olarak okunur (Zıryanova, 2008, s. 13).

yaşlı kadınlara zarar veren Hermann ve Raskolnikov'un aksine Harms'ın kahramanı, kendini istemsizce dâhil olduğu bir kâbusun içinde bulmuş ve faili olmadığı bir cinayeti üstlenmek zorunda kalmıştır (Giaquntia, 1991, s. 133).

Harms'ın fikir dünyası ve üslubu doğrutusunda, anlatıcının kuralsız düşünce akışı, kurgunun absürt özelliklerini pekiştirir. Böylece yazarın uzun öyküsü, öncüllerinin işlediği kötücül yaşlı kadın motifinin gerek hayatta iken, gerekse ölümünün ardından yarattığı huzursuzluğu, manevi içsel tartışmalardan ayırıştırarak sunar. Bu süreçte bir cesedin kokuşmakta olan bedeni, anlatı unsurlarından biri hâline gelmiş, âdeta bağımsız bir karaktere dönüşmüştür. 1939 tarihli *Kocakarı'nın*, *Maça Kızı* ve *Suç ve Ceza* gibi klasiklerden alarak yeniden ve absürt bir yaklaşımla yorumladığı tema, motif ve simgeleri iki grupta incelemek mümkündür. İlk grupta yaşlı kadın bedeninin “iğrenç” (beden teorilerinde başvurulan terimle “abject”) olduğunu ileri süren ifadeler ve ikinci grupta, anlatı tekniklerinin geliştirilmesine imkân veren simgeler yer alır.

### Yaşlanan Bedene İlişkin Simgeler

Abject kavramı “iğrenç, adi, sefil, aşağılık, rezil” gibi bir dizi olumsuz anlam taşır. Abject, beden teorilerinde hem fiziksel; hem de siyasal, toplumsal ve dönemsel bakımdan dışlanmış bireyleri ya da olguları ifade eden bir terimdir. Önce Fransız düşünür ve sosyolog Georges Bataille, daha sonra Bulgar asıllı Fransız kuramcı Julia Kristeva tarafından kapsamlı biçimde ele alınan kavram, beden teorilerinde önemli bir yere sahip olup toplumdaki dışlanmış/ötekileştirilmiş bireyleri ve yaşamın olağan seyrinden abjeksiyon (iğrençleştirme ve hor görme) yoluyla dışlanan şeyleri ifade eder (Özakın, 2020, s. 3760). Abject'in göndermede bulunduğu sağlığını, formunu, canlılığını, diriliğini yitirme, çürümeye yüz tutma, mide bulandırma, iğrenme duygusunu harekete geçirme gibi özelliklerin, kimi zaman yaşlı bedenlere atfedilmesi, abjeksiyon ve yaşlılık olguları arasında kurulan ilişkiyi gün yüzüne çıkarmaktadır. Gilleard ve Higgs, çürüme, hastalık ve kirlenme süreçlerine atıfta bulunan abject kavramını, zillet nesnesi olarak algılanan yaşlı bedenine uyarlarlar. Yaşlanma, yaşlılık ve abjeksiyon arasındaki ilişkiye dikkat çeken araştırmacılar, yaşlılığın kaçınılması gereken bir iğrençlik durumu olarak inşa edildiğini hatırlatırlar (Gilleard ve Higgs, 2011, s. 135-138). Nitekim yaşlılara ilişkin stereotipler, onların ölüme yakın, kırıksık, buruşuk, tutucu ve cimri olduklarına ilişkin önyargılarla, bir dizi olumsuz kavram ekseninde şekillenmiştir. İncelenen eserlerde ise tüm bu özellikler, ilerleyen yaş ve alışkanlıklarıyla yakın çevresini ve hatta toplumsal yaşamı tesiri altına alan kötücül yaşlı kadınlara atfedilmiştir.

### Yaşlanma ve ölüme yaklaşma simgeleri

Üç eserin yaşlı kadın figürlerini ele alış tarzı kronolojik olarak incelendiğinde, *Maça Kızı*'nda yaşlı kontesin okura tanıtıldığı sahneden itibaren eleştirel ifadelerle betimlendiği görülmektedir. Bu ifadeler, daha ziyade onun ilerleyen yaşı ile kendisine gösterdiği özen arasında bir tezatlık duygusu uyandırmaya yöneliktir:

“Yaşlı kontes, [t]uvalet odasında, aynanın karşısında oturuyordu. Üç odalık kız vardı çevresinde. Birisi allık şişesini, öteki firkete kutusunu, üçüncüsü de ateş kırmızısı renginde şeritlerle kaplı hotozu tutmaktaydı. Çoktan solmuş olan güzelliği konusunda kontesin en ufak bir iddiası yoktu ama yine de bütün gençlik alışkanlıklarını sürdürür; 1770 yıllarının modasını titizlikle izler ve tıpkı altmış yıl öncesi gibi, uzun uzun, özene bezene giyinirdi” (Puşkin, 2001, s. 106).

Puşkin ve Dostoyevski'nin eserlerinde yaşlı kadınların sahip oldukları maddi gelir kaynaklarının, genç nesillere devredilmesi gerektiğini düşünen yeni kuşağa mensup insanların görüşleri dikkat çekmektedir. Farklı toplumsal tabakalardan gelen insanların her biri, yaşı hayli ilerlemiş kadınlara birer yaşayan ölü gözüyle bakmakta ve onların paraya ihtiyacı olmadığı düşüncesini hararetle savunmaktadır. Bu nedenle Hermann, yaşlı kontesin mirasını kendisi gibi tutumlu ve rasyonel birine bırakması gerektiğine dair kuvvetli bir inanç duymaktadır.

“-Açın sırrınızı! Gizlemekle ne geçecek elinize?.. Belki bu sır, korkunç bir günah, sonsuz bir lanet, şeytani bir antlaşma taşıyordur yedeğinde... Düşünün ki siz yaşlısınız, uzun süre yaşayacak değilsiniz... [...] Tek bir sözcük çıkmıyordu yaşlı kadının ağzından. Hermann kalktı. Dişlerini sıkarak: -İhtiyar cadalo! dedi. Seni nasıl konuşturacağımı bilirim ben” (Puşkin, 2001, s. 120).

*Suç ve Ceza*'da işlediği cinayetin ardından Raskolnikov “kocakarıların, âdetleri olduğu üzere kasalarını karyolaların altına sakladıklarını bildiği için” kadının yatak odasına yönelir. Bu ifadede, yaşlı kadınların tutumluluğu önceleyen harcama alışkanlıklarına karşı, onları “yaşları gereği” cimri olmakla suçlayan

aşağılayıcı bir yaklaşım dikkat çekmektedir. Zira pasiflik ve yetersizlik gibi cimrilik de, yaşlılara karşı oluşturulan çeşitli sosyal damgalar arasında sayılmaktadır (Timurturkan ve Demez, 2018, s. 449). Alman sosyolojisinin kurucularından Georg Simmel'e göre bir toplumsal tip olarak cimri, özünde iktidar arzusunun biçimlerinden birine kapılmış kişidir. Mutluluğu paranın kendisine sahip olmakta bulan cimri, onunla elde edip keyfini çıkarabileceği nesnelere ilgilenmeyen kişidir. Bu nedenle söz konusu birikimden aldığı güç hissini, onu kullanarak erişebileceği nesnelere verdiği histen daha derin, daha değerli görmektedir (Simmel, 2009, s. 179). İktidar hırsı dolayısıyla cimri, parayı kullanarak edineceği doyumdan yoksun kalır. Raskolnikov ve akranlarının gözünde yaşlı kadın, dolaşıma girmeyen birikmiş parası nedeniyle sadece kendisini değil, gençleri de söz konusu yaşam deneyiminden mahrum bırakmaktadır. Raskolnikov'un cinayet fikrini eyleme geçirmeden önce kulak misafiri olduğu bir sohbet, tüm gençlerin tefeci Alyona İvanovna'ya karşı bilendiğini göstermektedir. Onların gözünde yaşlılar, gençlerin hayatlarını çalmakta, üstelik yaşamı zorlaştırmaktadırlar. "İnan olsun ki, en küçük bir vicdan azabı çekmeden ben şu melun kocakarıyı öldürür ve soyarım. [...] budala, anlamsız, önemsiz, ters, hastalıklı, kimseye yararı olmayan, tam tersine herkese zararı dokunan, niçin yaşadığını kendisi de bilmeyen, yarın nasıl olsa kendiliğinden ölecek bir kocakarı" (Dostoyevski, 2005, s. 100-111).

Dostoyevski'nin öğrenci kahramanı gibi *Maça Kızı*'nin duyarsız tiplmeleri de, kontesin zaten ölümün eşliğine geldiği düşüncesine sınırlar. Yaşlı kontesin cenaze merasiminde gözyaşı dökmek samimiyezsizlik göstergesi olacağından hiç kimse ağlamaz. "Kontes o kadar yaşlıydı ki, ölümü kimseyi üzmedi. Zaten akrabaları çoktandırlı ölü sayıyorlardı onu" (Puşkin, 2001, s. 126).

*Suç ve Ceza*'da yaşlı kadının katli ve mirasının dağıtılması, âdeta bir ülkü hâline getirilmiştir. Ancak bu boş konuşmalara konu olan eylemi kimsenin gerçekleştirmeye niyeti yoktur. Bu nedenle akıl sağlığından şüphe duyulan, monomani ile mücadele eden ve Napolyonvâri eylemlere özenen Raskolnikov karakteri devreye girer. Ancak onu eyleme götüren yolda kulak misafiri olduğu sohbet, harekete geçmesine vesile olan asıl kıvılcımdır. "Kocakarıyı öldür, parasını al, sonra da bu parayı bütün insanlığın, herkesin yararına harca!.. [...] Hem sosyal dengede bu veremli, bu aptal, bu huysuz kocakarının hayatının ne değeri olabilir? Herhâlde, bir bitin, bir hamam böceğinin hayatından daha değerli olmasa gerek..." (Dostoyevski, 2005, s. 111).

Dönemin yükselen rasyonalizm arayışları çerçevesinde, toplumun yoksul ya da yaşlı üyelerinin hayatı, "yaşanmaya değer" olmaktan çıkarılmıştır. Dolayısıyla bu satırlar, nüfusun ve ekonominin dengesi adına insan yaşamını ikinci plana iten yeni model, akım ve politikalara yönelik bir eleştiri taşımaktadır.

### Kötülük simgeleri

Yaşlı kadınların kötü tabiatlı olduklarına ve bu gerekçeyle öldürülmeyi hak ettiklerine ilişkin bazı betimlemeler, her üç eserde karakterlerin bakış açısından aktarılır. *Maça Kızı*'nda Hermann her ne kadar silahını ateşlemediyse de, kadın korkudan, yani Hermann'ın tehditleri neticesinde ölür. Katil her durumda Hermann'dır. Hermann kendisine bahaneler üretmek için yaşlılık ve yaşamın beyhudeliği arasında olduğu gibi; yaşlılık ve kötücüllük arasında da yakın bağlar kurar. Kontesin ilerleyen yaşı ve alışkanlıklarının, genç hemcinslerinin yaşamına bir gölge gibi düştüğü ve "bu ölmekte olan kocakarı"nın (Puşkin, 2001, s. 110) etrafındaki insanlar tarafından maddi açıdan sömürüldüğü vurgulanır. Ayrıca kontesin varlığı, ihtişamlı salonların ahenkli atmosferini bozan eğreti bir imge olarak yansıtılır:

"Kötü ruhlu bir insan değildi kuşkusuz. Fakat sosyetenin şımarttığı bir kadın olarak başına buyruk; sevgileri geçmişte kalan, bugüne yabancı bütün yaşlı insanlar gibi de pinti, en soğuk cinsinden bencil bir kimseydi. Yüksek sosyetenin bütün boş kaygılarına o da katılır, balolar için tasalanır, balo gecelerinde de allıklanmış, eski moda giyinmiş olarak, balo salonunun biçimsiz, gereksiz bir süsü gibi bir köşede otururdu" (Puşkin, 2001, s. 110).

Kontesin yaşlılığı, onun kolaylıkla sevgisiz, demode, pinti, bugüne yabancı ve bencil olarak damgalanmasına yol açmaktadır. *Suç ve Ceza*'da ise anne arketipinin yaşlı, kötücül ve pinti bir kadını da kapsamına alan çeşitli görünümleri yer alır. Bunlar arasında şefkatli anne ya da azize gibi olumlu yansımaların yanında, cadı gibi kötücül yansımalar da vardır. Cadı imgesi, Raskolnikov'da "dayanılmaz bir tiksinti" uyandıran tefeci Alyona ile ilişkilendirilir (Jarkova ve Toksabayeva, 2015, s. 17). *Suç ve Ceza*'da tefeci kadından borç alan öğrenciler, onu bir cadıya benzetirler, yaşlılığından ve huysuzluğundan dem vururlar. Gençlerin gözünde Alyona İvanovna, özünde her zaman rehin karşılığı borç verecek kadar iyi; ancak onu bir cadı olarak tanımlamaya yetecek kadar tekinsiz bir kadındır.



“Yalnız korkunç bir cadı.’ Öğrenci onun ne kadar kötü huylu, ne kadar ters bir kadın olduğunu, borcunu ödemekte bir gün geciken bir borçlunun, rehine koyduğu eşyasına nasıl kaybolmuş gözünü bakması gerektiğini anlatmaya başladı. [...] Bu arada kocakarının Lizavetta adında bir de kız kardeşi olduğunu, bücür cadalozun, en aşağı iki arşın sekiz verşok boyunda olan Lizavetta’yı, bir çocuk gibi daima baskı altında tuttuğunu, ona sık sık dayak attığını anlattı” (Dostoyevski, 2005, s. 109).

Komşuları da bu yalnız ve varlıklı kadını, yaşı dolayısıyla bir cadıya benzetmektedirler. Cinayetin ardından kapı açılmayınca komşular, kadına şu sözlerle seslenirler: “Heyyy Alyona İvanovna, koca cadı!..” (Dostoyevski, 2005, s. 132). Bu sözlerin ardından komşular arasında, birilerinin onu “boğazlamış” olabileceği dile getirilir. Çevresindeki insanlar bu huysuz kadının, bir cinayete kurban gideceğini beklemekte; üstelik bu durumu onun kötücüllüğünün meşru bir sonucu olarak görmektedir.

*Suç ve Ceza*’da yaşlı kadının tefecilik yapması, onun kötücüllüğüne ilişkin açık bir göstergeymiş gibi yansıtılsa da, özünde, içsel öfkesini dindiremeyen Raskolnikov’un gözünde evin temizliği bile bir kötülük emaresidir. “Bütün evde tozun zerresini bile bulmaya olanak yoktu. Raskolnikov içinden: ‘Böyle bir temizliğe ancak kötü yürekli ihtiyar dullarda rastlanabilir,’ diye düşündü” (Dostoyevski, 2005, s. 37).

Gençlerin gözünde yaşlı kadın Alyona bir cadıya benzemektedir; zira Orta Çağ’da cadılık suçlaması neticesinde katledilen pek çok kadın gibi o da duldur, yalnızdır, üstelik yoksul üniversitelilerin aksine varlıklıdır. Katil gencin yorumuna göre yaşlı kadının evinin çok temiz oluşu bile, ancak “kötü yürekli ihtiyar dullara” özgü bir emaredir. Genç insanların nazarında yaşlı kadın Alyona tefecilik yapmasa da (Puşkin’in kimseye kasıtlı olarak bir kötülüğü dokunmayan yaşlı kontesi gibi), sadece yaşlı, bekâr, çocuksuz ve varlıklı olması sebebiyle ölmeyi hak etmektedir.

### **Tiksinme/iğrenme hissi yaratan simgeler**

Yaşlanan kadınların sıradan bedensel özellikleri, henüz genç olan ve genç kadınlara ilgi duyan kahramanlarca abjeksiyona uğratılır. Hermann, kadının gösterişli giysilerin altından çıkan bedeninden tiksindir. Hermann’ın gözünde bunlar, kocakarının “iğrenç” sırlarıdır; onun balo salonlarında eğreti duran bedeni, kendi evinde de “korkunç” ve “biçimsiz” görünmektedir.

“Kontes, aynanın önünde soyunmaya başladı. Güllerle süslü hotozunu çıkardılar. Firketeler yağmur gibi yağdı. Sırmalı, sarı giysisi, şişmiş ayaklarının dibine düştü. Hermann, kontesin tuvaletinin tüm iğrenç sırlarına tanık oldu. Yaşlı kadın sonunda gecelik bir gömlek ve bir gece hotozuyla kaldı. Yaşına başına daha çok uygun düşen bir giyim içinde, daha az korkunç, daha az biçimsiz görünüyordu [...] Kontes sapsarı bir hayalet gibi, sarkık dudaklarını oynatarak ve sağa sola sallanarak öylece oturuyordu. Bulanık gözlerinde en ufak bir anlam kırıntısı okunmuyordu. İnsan ona bakınca, bu korkunç kocakarının kendi istemiyle değil de, gizli bir elektrik gücünün etkisiyle sallandığını düşünebilirdi” (Puşkin, 2001, s. 118-9).

Raskolnikov ise tanıştığı andan itibaren tefeci kadından tiksilmeye başlamıştır: “Kocakarıyı arayıp buldu. Kocakarı üzerine esaslı hiçbir bilgisi olmadığı hâlde, daha ilk bakışta ona karşı sonsuz bir tiksinti duymuştu” (Dostoyevski, 2005: 108). Alyona’nın kapısına gittiğinde yaşlı bir kadın için sıradan sayılabilecek görünümü ve giysileri, Raskolnikov’da uyanan iğrenme duygusunu pekiştirmiştir: “Kuru, ufak tefek, altmış yaşlarında, keskin, hain bakışlı, küçük sivri burunlu, başı açık bir kocakarıcıktı bu... [...] Bir tavuk bacağına andıran ince, uzun boynunda bir fanila parçası sarılıydı. Omuzlarında da, hava çok sıcak olduğu hâlde, eskimiş, solmuş bir kürk pelerin sallanıyordu” (Dostoyevski, 2005, s. 35).

*Suç ve Ceza*’da Raskolnikov’un gözünden tavuk bacağına benzetilen kırışık boyun vurgulanırken, *Kocakarı*’da yaşlı kadının kuru bacakları abject imgeler olarak ön plana çıkarılır: “[V]e birden koltuğun yanındaki masanın ardında yere uzanmış ölü kocakarıyı gördüm. Sırtüstü yatıyordu, alt çene ağızdan ayrılmış, tek bir dişi burun deliğine girmişti. Elleri bedeninin altında kalmıştı, dolayısıyla görünmüyorlardı. Açılan eteğinin altından beyaz, kirli yün çorap geçirilmiş kuru bacakları çıkmıştı” (Harms, 2018, s. 85).

İlk kez *Maça Kızı*’nda, Hermann’ın bakış açısından betimlenen ve daha sonra, bu esere yapılan açık göndermeler vasıtasıyla *Suç ve Ceza*’da işlenen abjeksiyon/küçük düşürücülük ve abject/iğrenç, en açık ifadesini *Kocakarı*’da bulur. Zira, *Yelizaveta Bam* adlı tiyatro oyunu ile birlikte, Harms’ın poetikasını en belirgin biçimde ortaya koyduğu iki eserinden biri olarak kabul edilen *Kocakarı*, absürt geleneğin öncüsüdür. Bu nedenle yazar, ana karakterin yaşlı bir kadın hakkındaki düşüncelerini grotesk bir yaklaşımla yansıtmayı seçmiştir. “‘Rezil seni!’ diyorum sesli sesli. Ölü kocakarı çuval gibi koltuğuma çökmüş oturuyor. Aralık ağzından dişleri görünüyor. Ölü bir ata benziyor. ‘İğrenç bir manzara,’ diyorum, ama kocakarının üzerini gazeteyle de örtemiyorum, gazetenin altında ne olacağı belli mi olur” (Harms, 2018, s. 84).

Türkçe literatürde Harms'ın eserleri üzerine yapılan az sayıdaki çalışmadan en yenisi olan *Daniil Harms'ın 'Kocakarı' Adlı Öyküsünün Metindilbilimsel İncelenmesi*'nde Türkmen, öykünün üç ana izleğinin ölüm, zaman ve metafizik yolculuk olduğuna dikkat çeker. Ölüm izleğinin metin boyunca okurun karşısına sıklıkla getirildiğine işaret eden Türkmen, ölüm izleğini oluşturan motifler arasında "ölü beden", "hareketsizlik", "öbür taraf" ve "ölümsüzlük" öğelerinin bulunduğunu ifade eder (Türkmen, 2020, s. 89). Bu eserde çürümekte olan ölü bedenini yaydığı koku, adeta bağımsız bir karaktere bürünerek tüm yaşamın üzerine çöker, bulduğu tüm çatlaklardan içeri sızar ve kahramanın hayatını alt üst eder. İğrenç koku, evinde kendi kendine ölen bir kadının varlığını unutup yaşamının normal seyrine dönmeye çalıştığı zamanlarda bile, kahramanın peşini bırakmaz. Bu sahnelerde iğrençlik ve tikslenme olguları, Harms'ın anlatıcı kahramanı tarafından sıklıkla dile getirilmektedir:

"İkinci katta durdum; aklıma iğrenç bir fikir geldi, kocakarı artık çürümeye başlamış olmalıydı. Pencereleri kapamamıştım, dediklerine göre ölümler pencereler açık olduğunda daha çabuk çürürlermiş" (Harms, 2018: 96). "Evet, odada artık iyiden iyiye hissedilen bir ceset kokusu vardı. Kocakarının üzerinden atlardım, pencereye yaklaştım ve koltuğa oturdum. Şu zayıf ama dayanılmaz koku olmasa, belki de bu kadar kötü hissetmezdim. [...] Bu kocakarı temelli kokuşmadan, bir an önce harekete geçmek gerek. [...] Şu kocakarı içime tiksintiyle karışık bir korku salmıştı" (Harms, 2018, s. 101).

Raskolnikov, yaşlı tefeci kadının başına baltayı indirdikten sonra, öldüğünden emin olmak için dikkatle bedenini gözlemler. Harms'ın kahramanı da bu sahneye atfen, koltukta başı göğsüne düşmüş bir hâlde oturan kocakarının yüzüne eğilir:

"Baltayı büsbütün çıkardı. İki eliyle tutup havaya kaldırdı. Ne yaptığının farkında olmadan, hemen kendini zorlamadan, sanki bir makine gibi, baltasını kadının kafasına indirdi. [...] Devrilen bir bardaktan akar gibi kan boşandı. [...] hemen kadının yüzüne eğildi: kadın artık ölmüştü. Gözleri, yuvalarından fırlamak istercesine dışarı uğramıştı. Alnıyla bütün yüzü buruşmuş, ölüm kıvranişıyla çarpılmıştı" (Dostoyevski, 2005: 125). "Kocakarı kıpırdamıyor. Eğilip kocakarının yüzüne bakıyorum. Ağzı aralık, alt çenesi de sanki yerinden çıkmış sallanıyor. Birden kocakarının öldüğünü anlıyorum" (Harms, 2018, s. 83).

Yukarıda yer verilen sahnelerde kahramanlar, kadınların ölümünden değil de, ölü bedenlerin kendilerine verdiği hoşnutsuzluktan tedirgin olurlar. Ölüm, kahramanlarda üzüntü ya da acıma duyguları yerine, sadece iğrenme hissini harekete geçiren ve dikkatleri cesetlerdeki yaşlanma ve ölüm emarelerine aynı anda çeken yeni bir sürece geçiş olarak belirir.

### Yeniden dirilme

*Maça Kızı*'nda Hermann'ın vicdanı, yaşlı kontesin ölümüne neden olduğu o meşum gecenin ardından sızlamaya başlar. İçinde, kadının gerçek katili olduğunu söyleyen yargılayıcı bir ses peyda olur. Evine dönerek giysileri ile yatağa uzanan adamın kapısı yavaşça açılır, beyaz giysili bir kadın içeri girer. Ona kazanacak kartların şifresini verir. Hermann ise gördüklerinin hayal mi, gerçek mi olduğunu ayırt edemeyecek bir hâlde gelmiştir.

*Suç ve Ceza*'da işlediği cinayetin ardından iç hesaplaşmaları, Raskolnikov'un ruhunu rahat bırakmaz. Kimi zaman toplum yararına işlediğini düşündüğü bu cinayetten ötürü kendini suçlamaktan vazgeçer, kimi zaman sinir krizleri geçirir. Hermann gibi akıl sağlığını tümüyle kaybetmediyse de, sanrılar görmeye başlar. Bir gün tefeci yaşlı kadına benzeyen birinin evinin önüne dek geldiğini görür.

*Kocakarı*'da ise, yaşlı kadının canlı hâlden çok onun ölü ve kokuşmakta olan bedeni kahramanı rahatsız eder. Bu nedenle yaşlı kadının, Hermann'ın yaşamında olduğu gibi fantastik bir ruh ya da Raskolnikov'un vicdan muhasebesinde olduğu gibi psikolojik bir sanrı kılıfına girip geri dönmesine bile gerek kalmaz. "Kilidi açtım ve kapıyı yavaşça ittim. Belki de tüm bu olup bitenler sadece... ama artık başlamış olan çürüme sürecinin kokusu yüzüme çarptı. Aralık kapıdan içeri bakarken bir an olduğum yerde donakaldım. Kocakarı emekleye emekleye yavaşça bana doğru yaklaşıyordu" (Harms, 2018: 97).

Üç eseri birbirine bağlayan göndermeler arasında, Hermann gibi istemeden, Raskolnikov gibi tasarlayarak ve Harms'ın isimsiz anlatıcısı gibi kendini hiçbir suçu yokken zanlı konumunda bularak katil rolüne bürünen kahramanların, yaşlı kadınlar öldükten sonra, cesetlerin hâlâ hareket ettiği sanrisına kapılmaları yer alır.

**Tablo 1. Maça Kızı, Suç ve Ceza ve Kocakarı Adlı Eserlerde Yeniden Dirilme**

Maça Kızı	Suç ve Ceza	Kocakarı
“O anda ölü tek gözünü kırparak alaylı alaylı bakıyormuş gibi geldi ona” (Puşkin, 2001, s. 126). “O anda maça kızı göz kırıp gülümsüyormuş gibi geldi ona” (Puşkin, 2001, s. 132).	“Çingırağın madenî sesi çınlar çınlamaz, delikanlıya, birden bire güya odada biri kımlıyor gibi geldi. Hatta birkaç saniye, ciddi ciddi dinledi” (Dostoyevski, 2005, s. 131).	“Tam bu sırada dairenin dış kapısı hızla kapandı, bana da kocakarı bir titremiş gibi geldi” (Harms, 2018, s. 99).

Sırasıyla 1834, 1866 ve 1939 yıllarında yayımlanan üç eserin en belirgin metinler arası göndermelerinden biri, genç erkek kahramanların, öl(dürül)en yaşlı kadınların yeniden dirildiği sanısına kapıldıkları sahnelerde göze çarpmaktadır. Sadece Harms ve Dostoyevski'nin ilgili eserleri arasında çok sayıda metinler arası gönderme tespit eden Cassedy (1984, s. 272-276), bunları daha kapsamlı şemalar hâlinde sunmaktadır.

### Teknik Simgeler

#### Saat simgesi

Ternova, Harms'ın eserlerinde zamanın ve yaşamın dışına düşmenin, fiziksel düşme eylemiyle ilişkilendirildiğine, bu nedenle yaşlı kadın imgesinin sıkça işlendiğine dikkat çeker (Ternova, 2014, s. 67). Doğrusal zamanın dışında kalan kocakarı figürünün başından geçenler ya da onun yol açtığı tuhaflıklar, yazarın çeşitli eserleri boyunca süreklilik göstermektedir. Yazar, 1936 tarihli *Kasıyer*'in [Кассирша] sonunda “[B]irileri Ozernaya Sokağı'nda pencerelerden yaşlı kadınların birbiri ardınca düştüklerini söyledi” (Harms, 2018, s. 210) cümlesine; 1937 tarihli *Mavi Defter*'de [Голубая тетрадь], “Meraklı bir kocakarı pencereden bakıyordu” (Harms, 1997, s. 327) dizesine; *Gökten Yağan Kocakarılar*'da [Вываливающиеся старухи] “Kocakarının biri aşırı merak yüzünden pencereden düşmüş ve paramparça olmuş” (Harms, 2018, s. 25) ifadelerine yer verir. Harms'ın *Kocakarı* adlı öyküsünde ise eserin ilk sahnesinden itibaren zaman temasının ve saat simgesinin hâkimiyeti fark edilmektedir. Öykü boyunca yaklaşık yirmi kez saatten söz edilir, bu simge anlatıcı için neredeyse bir saplantı hâline gelmiştir (Belonogova, 2019, s.160). *Kocakarı*'da yaşlı kadın ilk kez, elinde akrebi ve yelkovanı olmayan saatiyle, kahramanın evinin etrafında görülür; *Maça Kızı*'nda ise Hermann, yaşlı kontesin evinin etrafında, sıkça kontrol ettiği saatiyle dolaşmaktadır. Ayrıca Hermann tarafından işitilen her saat vuruşu, yaklaşan ölüm sahnesini haber verir ve atmosferin gerilimini artırır.

“Pencereler karardı. Hermann, boşalan evin çevresinde dolaşmaya başladı. Fenere yaklaşarak gözlerini saatin yelkovanına dikip, geri kalan dakikaların geçmesini bekledi. [...] Zaman yavaş yavaş ilerliyordu. Her taraf sessizlik içindeydi. Konuk odasındaki saat on ikiyi vurdu. Bütün odalardaki saatler, birbiri arkasına on ikiyi vurdular. Sonra her yer yeniden sessizliğe gömüldü. [...] Saatler önce sabahın birini, sonra ikisini vurdular ve Hermann yaklaşan arabanın gürültüsünü işitti. Elinde olmaksızın heyecanlandı...” (Puşkin, 2001, s. 117-118).

Kahramanlar, kötücül önsezilerinin gerçekleşmesini beklerken zamanın akışını sık sık kontrol ederler. *Suç ve Ceza*'da Raskolnikov, ertesi akşam tam saat yedide tefeci kocakarının evde yalnız kalacağını tesadüf eseri öğrenir. Bu andan itibaren devamlı saati kontrol eder, kâh kaçınılmaz cinayete kaç saat kaldığını, kâh cinayetin üzerinden kaç saat geçtiğini hesaplamak için sık sık saatlere bakar. Ayrıca Raskolnikov, kendi saatini kocakarıya rehin bırakmıştır. Cinayetten sonra, birkaç parça yarı değerli eşya ile birlikte saatini de alır. Saati önce kendi evindeki sararmış duvar kâğıdının yıpranmış bölmesine gizler, ardından büyük bir taşın altına saklar. Saat, eser boyunca kahramanın zihnini sıklıkla kurcalar.

#### Duvar kâğıtları, karanlık merdivenler, kapı kilidi

*Maça Kızı*'nda öykü boyunca Hermann, kontesin odasına ulaşmak için kıvrımlı, karanlık merdivenlerden inip çıkmakta, öldüğünden emin olmak amacıyla taş kesilmiş gibi hareketsiz oturan kocakarının yüzünü dikkatlice incelemekte, bu giriş çıkışları esnasında korkudan dağılan dikkati, kontesin evindeki duvar kâğıtlarının renklerine, desenlerine ve yıpranmış bölümlerine kaymaktadır. *Maça Kızı*'nda dikkat çekilen Çin işi duvar kâğıtları, *Suç ve Ceza*'da Raskolnikov'un ve tefeci kadının duvar kâğıtlarına yapılan göndermelerle yeniden işlenmiştir. Raskolnikov, yaşlı kadının evindeki sarı ve temiz duvar kâğıtlarına göz gezdirmekte, katilin odasındaki eskimiş duvar kâğıtları sıklıkla betimlemeler arasında yer almakta ve nihayet cinayetin ardından Raskolnikov, ganimeti duvar kâğıdının yıpranmış aralığına sakladığı için, uykusunda sayıklayarak, bitmek bilmeyen karanlık merdivenler boyunca inip çıkmaktadır. Bahtin'in de

ifade ettiği gibi merdivenler, merdiven basamakları, merdivenlere açılan odalar *Suç ve Ceza*'nın ana uzamını teşkil eden unsurlar arasındadır (Bahtin, 2002, s. 192). Gerek Dostoyevski'nin gerekse Harms'ın katil zanlısı kahramanları, apartman dairesinin kilidiyle uğraşırken kaçış planları yapmaktadır. *Kocakarı*'da Raskolnikov'un meşhur baltasının yerini, bir kriket sopası almıştır.

### Mephistovâri ve Napolyonvâri karakterler

Hermann'ın eve gizlice girdiği gece kontesin öldüğünü öğrenen Lizaveta İvanovna'nın kulaklarında, genç adamı yakından tanıyan Tomski'nin sözleri cınlar. "Gerçekten de romanlara yaraşır bir adamdı bu Hermann, diye sözlerini sürdürmüştü. Bir Napolyon profili, fakat bir Mephistopheles ruhu vardır onda. Eğer vicdanında en az üç cinayet yatmıyorsa, şaşarım doğrusu" (Puşkin, 2001, s. 122). *Suç ve Ceza*'da ise Raskolnikov, kendini Napolyon ile kıyaslayarak işlemeye hazırlandığı cinayete gerekçeler aramaktadır. Bahtin, gerek imgeler atmosferi gerekse temel düşünsel muhtevası bakımından uyum gösteren her iki eserin *Napolyonculuk* [наполеонизм] olgusunu işlediğine dikkat çekmektedir (Bahtin, 2002, s. 190). Şor ise Harms'ın kocakarı figüründe Mephisto'nun ta kendisini bulmakta; şeytan tipinin 1920'li ve 1930'lu yılların sosyo-kültürel atmosferine uyarlandığına dikkat çekmekte ve yaşlı kadını, iblisin oldukça karmaşık ve kötücül bir yorumlaması olarak okumaktadır (Şor, 2007, s. 376).

### Sovyet Döneminde Anne Arketipinin Olumsuz Yansımaları Olarak Merhametsiz Analar ve Kötücül Cadılar

Rus filozof Nikolay Berdyayev'in ifade ettiği gibi "Rus halkı için Toprak Ana, Rusya'dır" (Berdyayev, 1918, s.10). "Rusya Ana", gerek Rusya'da, gerekse dış ülkelerde Rusluğun en ünlü sembollerinden biridir. Rusya'nın anaç/maternal imgesi, toplumsal cinsiyete dayalı söylemle ulusal söylemin iç içe geçişinin açık bir örneğidir (Ryabov, 2007, s. 27). Bu metaforun dayandığı "Eski Rus kültüründe arketiplerin esas muhtevasını 'anaerkil' unsurlar oluşturmaktadır" (Nekita ve Malenko, 2016, s. 391). Bu nedenle Rus edebiyatında kadın arketipleri genellikle bakireler, anneler ve yaşlı kadınlar şeklinde ortaya çıkarlar. Doğa ve toprakla ilişkilendirilen anne imgesi, çocuklarına değer verirken; düşmanlarını cezalandırır (Jarkova ve Toksabayeveva, 2015, s.14). Kasımoğlu da "ananın" ikircikli doğasına vurgu yaparak olumlu anne arketipinin sembollerinden birinin toprak olduğunu, buna karşılık olumsuz anne arketipinin ölümle sembolize edildiğini ifade eder. Toprağın "yerin üstünü imlediği durumda koruyan kollayan vatan, yurt olma özelliği ön planda iken yerin altını imlediği durumda ölümü çağrıştırdığı söylenebilir" (Kasımoğlu, 2018, s. 45-47). Bu nedenlerle olumsuz anne arketipi, cadı ya da ölümün ta kendisi kılığında ortaya çıkabilir, besleyen ve yurtluk eden toprak, kişinin canını alarak üzerini kapatabilir. İşte bu özellikleri nedeniyle toprak ana, çalışmada incelenen üç eserde olumsuz nitelikleriyle kahramanların karşısına çıkar ve yurttaşlarına yüzünü çeviren vatani sembolize eder. Olumsuz anne arketipi olarak bir cadı kılığına büründüğünden, kahramanlarda tiksinti uyandırır. *Suç ve Ceza*'da anne arketipi cadı figürü ile bağdaştırılırken, *Kocakarı*'da bu arketipin ölüm getirdiğine tanıklık edilir. *Kocakarı*'da annenin gölge yanlarını daha iyi okuyabilmek için Sovyet döneminde genç ve yaşlı kadın yurttaşlara yönelik yaklaşımın farklılıklar taşıdığını dikkate almak gerekir.

Stalinizmin ataerkil baba kültü temelinde aile babası/reisi düşüncesini öne çıkarmasına karşın Rusya Ana, Sovyet döneminde de kitleleri yönlendirmek amaçlı bir çağrı aracı olmayı sürdürmüştür. Şefkatli ana imgesi, çok kültürlü, çok uluslu Sovyet toplumunu tek bir çatı altında buluşturmaya sembolize eden müşfik bir figür işlevi görmüştür (Goscilo, 2007, s. 20). Sovyet Rusya doğum teşvik hareketlerine Batı'dan ithal "natalist" (kalkınma amacıyla nüfus artışı talep eden, doğum yanlısı) politikalarla dâhil olurken, bu fikrin düşmanlaştırılan kapitalist ülkelerden alınarak uyarlanmasından rahatsızlık duymamıştır. Nüfusun artması için uygulanan doğum teşvik politikalarında da doğurgan ve genç kadınlara önem verilmiş, bu amaçla ana miti yeniden dolaşıma girmiştir. Ancak rasyonel yöntemler uygulamadıkları ve bebek ölümlerine neden oldukları için sistem dışına itilen ebeler, geçmişin ve geleneğin simgesi olarak yaşlı kadınlarla ilişkilendirildiği gibi, görsel propaganda araçlarında ölümüne yakın oldukları gerekçesiyle korkutucu ve kafatası biçiminde yüzlerle tasvir edilmişlerdir (Starks, 2003, s. 423).

Ryabov'a göre toplumsal cinsiyet ve ulusal kimliği ilişkilendirmesiyle dikkat çeken Rusya Ana [Матьишка-Русь] terimi, Batı'da uzun zamandır dolaşımda olan bir stereotipe dönüşmüştür. Bu kavram, tarihten kültürel çalışmalara, kurmaca eserlerden popüler müziğe dek yaygın biçimde kullanılmaktadır (Ryabov, 2000, s. 116). 1970'li yılların politik ortamında tanınmış İngiliz müzik grubu Renaissance'ın "Mother Russia" (1974) adlı şarkısı, bir toplama kampı (Gulag) kurtulanı olan Rus yazar Aleksandr Soljenitsin'a ithaf edilmiştir. Eserin sanatsal yönü bir kenara bırakıldığında, şarkı sözlerinin Rusya Ana'nın bir evladını bağrına basmadığını ifade ettiğini ve Sovyetlerin totaliter konumundan beslenen Soğuk Savaş



yıllarının bir ürünü olduğunu belirtmek gerekir. Zira Soljenitsın, bilhassa Batı ülkelerinde Sovyet-karşıtı bir sembole dönuşmüştür. Şarkının sözlerinde “Rusya Ana, onu duyamıyor musun? /Rusya Ana, o, senin için ağlıyor” [Mother Russia, can't you hear him too? /Mother Russia-he cries for you] gibi toprağın dışı kişileştirmesini içeren dizeler bulunmaktadır. Ayrıca sözlerde, yazarın *İvan Denisoviç'in Bir Günü* [ОДИН ДЕНЬ ИВАНА ДЕНИСОВИЧА] adlı eserinde anlattığı kamp yaşamının işleyişine ve zorlu şartlarına gönderme yapılmaktadır.

Bu bilgiler ışığında Harms'ın kocakarı karakterinde (zira bu eserde kocakarı bir tiplene olmakla kalmayıp, ölü bedeniyle bile kahramanı olduğu gibi tüm eseri ele geçiren oldukça baskın bir kahramandır) iç içe geçen absürt, kara mizah ve parodi unsurlarını vurgulamak adına başlıca üç strateji benimsediği görülmektedir:

-Harms, avangard topluluk OBERİU'nun absürt sanat anlayışı doğrultusunda Rus klasiklerinin olay örgüsü ile temel motif ve imgelerini hicvederek edebî kanonun “kutsallarını” yıkmaya girişir;

-Harms, devrin önemli değerlerinden biri olarak yeniden popülerlik kazandırılan “Rusya Ana”yı yapı bozuma uğratar. Yazar, Sovyet döneminde “ana” ile simgelenen devletin, hiç de ileri sürüldüğü ya da propaganda posterlerinde yansıtıldığı gibi kucaklayıcı olmadığını; bilakis, yurttaşların üzerine tüm duyuları harekete geçirecek biçimde çökmüş, çürümekte olan, yozlaşmış bir otorite gibi hareket ettiğini gösterir. Sovyet politikaları, yazarın da içinde bulunduğu yurttaşlarda sadece mecazi bir “bulantı” hissine yol açmaktadır. Grup arkadaşlarıyla beraber sanatsal faaliyetleri nedeniyle cezalandırılan, akıl hastanesine kapatılan ve aklıktan ölen Harms'ın, propaganda araçlarına eleştirel yaklaşmasından daha tabii bir tepki beklemek mümkün değildir.

-Harms, devrin hâkim ideolojisi tarafından kullanılan misojinist dilin ayırdına varır ve bu dili eserin anlatım gücünü kuvvetlendirmek adına kullanır. Söz konusu dilin kurbanı hâline getirilen yaşlı, modernleşmenin aksine gelenekle ilişkilendirilen ve nüfus politikalarına aykırı bir biçimde doğurganlığını yitirmiş kadınlara atfedilen özellikleri, rejimin kendisine yansıtır. Bu yönleme başvururken aynı zamanda Rus klasiklerinin yaşlı kadınları abject kimlikler olarak betimleyen kahramanlarına da gönderme yapar.

### Sonuç

Bu çalışmada incelenen eserleri metinler arası ilişkiler taşıyan her üç yazar da, kolektif bellekte yer edinen ve yeni kuşakların zihnine derinlemesine nüfuz eden kalıp yargılardan; yaşlı kadınlara yönelik misojinist söylemden faydalanmıştır. Puşkin, Dostoyevski ve Harms'ın acımasız saplantılarına yenik düşen kahramanları, amaçlarına giden yolda yaşlı kadın bedenlerine duydukları tiksintiyi sıklıkla dile getirirler. Son versiyonda yaşlı kadın suçsuz bir adamın başına nedensizce bela açıtıysa da, eril bakışın kadın bedenine yüklediği abject anlamlar üç eser boyunca süreklilik gösterir.

*Maça Kız*'nda kapitalist sisteme uyum sağlamaya çalışan Rusya İmparatorluğu'nun yeni tiplerinden biri, *Oblomor*'un Ştoltz karakterini anımsatan bir Alman olan Hermann aracılığıyla eleştirilir. Hermann'ın işlediği cinayetin gerekçeleri üzerinden, erdemi dışlayan akılcılığın yeni ekonomik değerlerle bütünleşmesine, bu yolla yaratılan dünyanın sağduyu eksikliğine ve söz konusu anlayışın yaratacağı toplumsal tehlikelere işaret edilir. Behramoğlu da bu eseri, bir tür kapitalizm eleştirisi olarak okumayı önermiş, Raskolnikov karakteri ve Ştoltz tipiyle benzeştiğini hatırlattığı Hermann'ı, “toplumsal ilişkilerin gelişim yönünü sezinleyen, toplumunun çok önündeki dahi bir yazarca yaratılmış öncü bir tip” olarak nitelendirmiştir. Ayrıca Behramoğlu, onun “Rusya kapitalist ilişkileri henüz Batı ülkeleri (ya da *Suç ve Cezâ*'nın yazıldığı dönemin Rusya'sı) ölçüsünde yaşamıyorsa da, [...] kapitalizmin yozlaştırdığı genç adam karakterlerinden” biri sayılabileceğini dile getirmiştir (Behramoğlu, 2001, s. 210).

*Suç ve Cezâ*'da cinayet teması, kentleşme ve kentleşmenin olumsuz yönleri ekseninde yeniden yorumlanır. Bu eserde yoksullaşma, fırsat eşitsizliği ve suça eğilim arasındaki yakın bağlar da kurgunun bir parçasına dönüştürülür. Bununla birlikte yeni radikal düşünsel hareketlerin, var olanı yıktıktan sonra yerine yenisini koymak konusunda zayıf kalan ideallerine yönelik eleştiriler de gündeme getirilir. *Maça Kız* ve *Suç ve Cezâ*'nın benzeşen olay örgüsü ve motiflerini absürt bir tarzda yeniden yorumlayan Harms'ın eserinde ise absürdün iki işlevi öne çıkar: Sansürden kaçış manevrası olma özelliği ve absürt bir doğaya sahip olan sansürcü ilkelerin alaşağı edilmesi. Bu amaçla yazar, miras aldığı imgeleri karmaşık bir tarzda yorumlar. Yaşlı kadın, cinayet, merdivenler, duvar kâğıtları, ceset, genç kahramanın gerginliği, sanrıları, saatler ve loş apartman dairelerinden oluşan imge ve motifler birbiri içine geçer ve Sovyet gündelik yaşamına uyarlanır. *Maça Kız*'nın kaleme alındığı dönemin aksine *Kocakarı*'nın tarihlendiği Sovyet döneminde kapılar

kapitalizme kapanmıştır, Raskolnikov'un genç arkadaşlarının arzu ettiği gibi sınıf mücadelesi de öncelenmiştir. Ancak bu kez de toplumsal özgürlükler ortadan kaldırılmış ve geriye, sorgulanmadan itaat edilmesi gereken absürt bir kurallar sistemi kalmıştır. Harms'ın Rusya Sovyet Federatif Sosyalist Cumhuriyeti Ceza Kanunu'nda [УГОЛОВНЫЙ КОДЕКС РСФСР] yer alan ve oldukça müphem bir içeriğe sahip bulunan 58. madde mağdurlarından biri olduğu düşünülürse, onun eserlerine hâkim olan absürditenin kökleri daha iyi kavranabilir. Sovyetler Birliği siyasi tarihinde 58. madde, anti-Sovyet olduklarından şüphe edilen yurttaşların suçlanmasına dayanak teşkil eden ve içeriği geniş, esnek ve belirsiz kılınan "vatana ihanet" suçuna işaret etmektedir. Bu madde uyarınca Harms, devrim karşıtı olmakla itham edilmiştir.

Parer, 1920'lerin sonlarından itibaren Sovyetlerde kısmen var olan sanatsal özgürlük ortamının, yerini resmî olarak benimsenen toplumcu gerçekçiliğin uygulanması adına tüm edebiyatçıları Sovyet Yazarlar Birliği çatısı altında toplayan katı bir anlayışa bıraktığına dikkat çeker. Böylelikle edebiyat toplulukları da, anti-Sovyet gruplar olarak damgalanmaya başlamıştır. Harms, 1931 yılında "devrim karşıtı yayınlar" yaptığı gerekçesiyle Vvedenskiy ve Bahterev ile birlikte tutuklanmış, böylece OBERIU dağılmıştır. Tutuklanma nedenleri Ceza Kanunu'nun 58. maddesine dayandırılmış, "toplumu 'akıldışı şiirlerle sosyalizmin ülkülerinden alıkoymak'la" suçlanmışlardır (Parer, 2013, s. 542).

*Kocakarı*'da sıradan bir adamın başına musallat olan demonik kadının anlamsız talepleri, ölü bedeni ve ondan yayılan dayanılmaz koku aracılığıyla, yozlaşmakta olan bir düzen temsil edilir. Şefkatli Rusya Ana mitinin Sovyet döneminde de popüler olmasına karşılık muhalif isimler, bu söylemde rejimin politikaları ile mitleri arasındaki uyumsuzluğu görmüştür. Zira anaç özellikler atfedilen ananın bedeni çürümeye yüz tutmuş, korkunç ölüm emareleri ile toplumsal yaşamı kuşatma altına almıştır. Üstelik kendi çürüme belirtilerini topluma da sirayet ettirmeye başlamıştır. Harms'ın gözünde Rusya Ana, çürümekte, kokuşmakta ve yozlaşmaktadır. "Ana", insanları mesnetsiz iddialarla cezaevlerine gönderip canlarını almaktadır. Bu dönemde ana metaforu, tüm kucaklayıcılığını yitirmiştir. "Toprak ana" arketipinin ölüm getiren ve toprağın altına götüren olumsuz tezahürleri gün yüzüne çıkmıştır. İlk iki eserde, geleneğe karşı yeniliği simgeleyen gençler, anaya karşılıklı olarak zarar verirken, son eserde ana, suçsuz bir adamı ele geçirmiş, beklenmedik bir şekilde esir alarak tüm yaşamını ve düzenini yerle bir etmiştir.

Puşkin, Dostoyevski ve Harms, yaşlı kadınlara bakış açısı bağlamında toplumsal belleğe nüfuz eden kodları ve kültürel simgeleri derinlikli bir biçimde çözümlemekte; eserlerinde korku ve iğrenme duygularını işlemekte, böylece yaşlı kadın imgesini toplumsal ve siyasi eleştiri adına kullanmaktadırlar. Söz konusu eserlerde işitilen misojinist seslerin, yazarların kendilerine ait olmadığı, onları aşan kolektif belleğin sesi olduğu ve edebiyatçıların sadece bu belleğe ayna tutmak amacıyla abject temsillere başvurduğu ayrıca belirtilmelidir.

## Etik Beyan

"Daniil Harms'ın Kocakarı Öyküsünde Yozlaşma Simgesi Olarak 'Rusya Ana'nın Çürüyen Bedeni'" başlıklı çalışmanın yazım sürecinde bilimsel kurallara, etik ve alıntı kurallarına uyulmuş; toplanan veriler üzerinde herhangi bir tahrifat yapılmamış ve bu çalışma herhangi başka bir akademik yayın ortamına değerlendirme için gönderilmemiştir. Bu araştırma doküman incelemesine dayalı olarak yapıldığından etik kurul kararı zorunluluğu bulunmamaktadır.

## Kaynakça

- Bahtin, M. M. (2002). *Sobraniye soçineniy v 7 t. T. 6. Problemi poetiki Dostoyevskogo*. Moskva: Russkiye slovari. Yazıkı slavyanskoy kul'turu.
- Behramoğlu, A. (2001). *Rus Edebiyatında Puşkin Gerçekçiliği*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Belonogova, V. Yu. (2019). O çasah, mertvıh staruhah i "taynoy nedobrojatel'nosti": prozaik Daniil Harms v dialoge s Puşkinım. *Boldinskiye çteniya: Sbornik statey*, (otv. red. I. S. Yuhnova). Nijniy Novgorod: NNGU. (ss. 155-163).
- Berdıyayev, N. A. (1918). *Sud'ba Rossii: oputı po psibologii voynı i natsional'nosti*. Moskva: Izd. G. A. Lemana, S. I. Saharova.
- Cassedy, S. (1984). Daniil Harms's parody of Dostoevskii: Anti-tragedy as political comment. *Canadian-American Slavic Studies*, 18 (3), 268-284.
- Dostoyevski, F. M. (2005). *Suç ve Ceza*. (Çev. Hasan Âli Ediz). İstanbul: Engin Yayıncılık.
- Erinç, E. (2018). Harms'ın bavulu. *Bugün Hiçbir Şey Yazmadım*, (Çev. Erdem Erinç), İstanbul: Everest Yayınları. (ss. 11-16).

- Ertuğrul, E. A. (2019). Gerçeğin saçmalığı, saçmanın sanatı: Gerçek Sanat Birliği. *İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, (29), 65-91.
- Figes, O. (2009). *Nataşa'nın Dansı: Rusya'nın Kültürel Tarihi*. (Çev. Figen Dereli). İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Giaquinta R. (1991) Elements of the fantastic in Daniil Kharms's Starukha. *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd*, (Ed. Neil Cornwell). London: Palgrave Macmillan. (ss. 132-148).
- Gilleard, C. & Higgs, P. (2011). Ageing, abjection and embodiment in the fourth age. *Journal of Aging Studies*, 25 (2), 135-142.
- Goscilo, H. (2007). Predisloviye: The eternal return: Polyvalent maternal discourse and national identity. "Rossiya-Matuska": *Natsionalizm, gender i vojna v Rossii XX veka*. Stuttgart: Ibidem-Verlag. (ss. 9-26).
- Günel, Z. (1995). *V. F. Odojevski ve öyküleri*. (Doktora tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Harms, D. (1997). *Polnoye sobraniye soçineniy v 2 t. T. 2. Proza. Dramatiçeskiye proizvedeniya. Avtorskiye sborniki. Nežaverşennoye*. SPb.: Akademiçeskiy proyekt.
- Harms, D. (2018). Kocakar. *Bugün Hiçbir Şey Yazmadım*. (Çev. Erdem Erinc). İstanbul: Everest Yayınları. (ss. 77-108).
- Heynonen, Yu. / Heinonen, J. (2003). *Eto i to v povesti Staruha Daniila Harmsa*. Helsinki: Helsinki University Press.
- Jarkova, V. I. & Toksabayeveva, O. I. (2015). Kontsepsiya materinstva v tvorçestve F. M. Dostoyevskogo. *Vestnik KGPI*, 3, 13-18.
- Kasımoğlu, S. (2018). Anne arketipi olarak toprak: "Toprak ana" ile "kara toprak" arasında ebedî salınım. *Turnalar*, 20 (72), 44-50.
- Nekita, A. G. & Malenko, S. A. (2016). Rus kültür geleneğinin taşıyıcısı olarak "ana" arketipi. (Çev. Nebi Mehdiyev), *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 6 (12), 385-392.
- Öksüz, G. (2014). *Rus Mitolojisi*. İstanbul: Çevrebilim Yayınları.
- Özakın, D. (2020). "Stalinist Büyük Temizlik" metaforunda organizmacı devletin bedensel atıkları. *Journal of History School*, 48, 3747-3771.
- Parer, M. Ö. (2013). Rus modernleşmesinde son avangart fenomen: OBERIU. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 53 (2), 531-548.
- Puşkin, A. S. (2001). Maça Kızı. *Byelkin'in Öyküleri*, (Çev. Ataol Behramoğlu). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, (ss. 101-132).
- Ryabov, O. V. (2000). "Mother Russia": genderniy aspekt obraza Rossii v zapadnoy istoriosofii. *Obşçestvennyye nauki i sovremennost'* 4, 116-122.
- Ryabov, O. V. (2007). "Rossiya-Matuska": *Natsionalizm, gender i vojna v Rossii XX veka*. Stuttgart: Ibidem-Verlag.
- Simmel, G. (2009). *Bireysellik ve Kültür*. (Çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Starks, T. (2003). A fertile Mother Russia: Pronatalist propaganda in revolutionary Russia. *Journal of Family History*, 28 (3), 411-442.
- Şor, G. A. (2007). "Neyavnoye inferno" v tragedii Gote "Faust" i povesti Harmsa "Staruha". *Dergaçovskiy çteniya: Russkaya literatura: natsional'noye razvitiye i regional'nyye osobennosti. Materiali Mejdunarodnoy nauçnoy konferentsii v 2 t. T. 2. Yekaterinburg: Izd-vo Ural, un-ta; Izd. dom «Soyuz pisateley»*. (ss. 374-380).
- Ternova, T. A. (2014). OBERIU: istoriya, estetiçeskaya praktika (proyekt glavı uçebnogo posobiya 'Istoriya russkoy literaturı XX v.'). *Aktual'nyye voprosı sovremennoy filologii i jurnalistiki*, 12, 64-73.
- Timurturkhan, M. ve Demez, G. (2018). Bir toplumsal iktidar alanı olarak beden ve "yaşlanan beden" yeniden inşası. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 5 (2), 441-456.
- Türkmen, P. A. (2020). *Daniil Harms'ın 'Kocakar' adlı öyküsünün metin dilbilimsel incelenmesi*. (Yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yovanoviç, M. (1981). 'Situatsiya Raskol'nikova' i yeyo otgoloski v russkoy sovetskoy proze (Parodiyniy aspekt). *Zbornik za slavistiku*, 21, 45-57.
- Zıryanova O. N. (2008). Mertvoye telo kak funktsiya absurdnogo narrativa v povesti D. Harmsa "Staruha". *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, 311, 12-16.

## EXTENDED ABSTRACT

In Russian culture, both male and female qualities are attributed to homeland. However, the feminine *rodina* [родина], which is associated with the fertile nature of the soil, differs from the concept of *otchizna* [отчина], which means "homeland", "fatherland". Also the masculine concept of homeland *otechestvo* [отечество], the land inherited from ancestors, indicates the phenomenon of Russian patriotism. The concept of "Mother Russia" personifying the homeland of Russians is expressed in different ways as *Matushka Rossiya* [Матушка Россия], *Matushka Rus'* [Матушка Русь], *Mat'-Rossiya* [Мать-Россия] and *Rossiya-matushka* [Россия-матушка]. Mother Russia is thought to have originated from the Slavic mythological goddess Mokosh since the word *mokrota* [мокрота] in Russian means "moisture". Russian homeland is conceived as a fertile and protective mother. However, aging woman in the eyes of the male dominant order, loses the ability to continue bloodline and her attractiveness. Inner and outer corporeal transformations constitute the rationale for marginalization. The traces of this misogynist point of view

appear in many narratives from texts inspired by folk beliefs to contemporary stories. This misogynist perspective is clearly demonstrated in three literary texts in Russian literature: A. S. Pushkin's *Queen of Spades*, F. M. Dostoyevsky's *Crime and Punishment*, and finally D. Kharm's *The Old Woman*.

Daniil Kharm stands out as one of the most well-known members of the avant-garde Real Art Society OBERIU, both because of the absurd content of his oeuvre, micro-narratives and theater plays, and his own life story conflicting with the Soviet authorities. His povest *The Old Woman*, written in 1939, establishes intertextual relationships with above mentioned masterpieces from Russian classics. The images of decay parodied in *The Old Woman*, represent the ways the Soviet social and political reality penetrated the life of the individuals and the oppressive atmosphere of the period. However, the images used by the narrator emphasize the "ugliness" of the aging female body and its rapid deterioration after death.

Povest tells the story of a mysterious old woman, who suddenly enters the life of the hero and gradually turns his life into a nightmare. It is possible to examine the themes, motifs and symbols of the povest in two groups as symbols abjecting the old female body and narrative techniques referring Russian classics. The concept of abject, which was coined first by the French sociologist Georges Bataille and later discussed by the Bulgarian-French theorist Julia Kristeva, has an important place in body theories and refers to individuals who are excluded from society and things that are excluded from life through abjection. Sometimes attribution of the concept of abject to elderly bodies reveals the relationship established between abjection and the aging. As a matter of fact, stereotypes of the elderly have been shaped around a series of negative concepts, with prejudices regarding their near-death, wrinkled, conservative and stingy nature. In the works examined, all these features are attributed to malicious old women. In the light of this information, it is seen that the author adopts three main strategies in order to emphasize the absurd, black humour and parody elements through the crone character:

-Kharm attempts to destroy the "sacred" of the literary canon by satirizing the plot, basic motifs and images of the Russian classics in line with the absurd artistic understanding of the avant-garde community OBERIU;

-Kharm deconstructs "Mother Russia", which has gained popularity again as one of the important values of the Soviet era. The state, symbolized by "mother" in the Soviet era, is not at all embracing, as it is claimed or reflected in propaganda posters. On the contrary, it acts as a degenerated authority. The brutal policies cause only a metaphorical feeling of "nausea" in the cognitive world of citizens, including the author. It is not possible to expect a reaction other than the critical approach of Kharm, who was punished for his artistic activities, transferred to a mental hospital and died of starvation;

-Kharm becomes aware of the misogynist language used by the dominant ideology of the time and uses this language to strengthen the expressive power of the text. The author reflects the characteristics attributed to elderly women who are associated with traditional values and who have lost their fertility in violation of the population policies of Soviet Russia. Thus, he also refers to the heroes of the Russian classics who portray old women as abject identities.

All three texts examined in this study have benefited from stereotypes that take place in the collective memory and penetrate deeply into the minds of new generations, and the misogynist discourse of old women. The heroes of Pushkin, Dostoyevsky, and Kharm often express their distaste for old female bodies on their way to their goals. In the last version, although the old woman causes an innocent man trouble for no reason, the abject meanings that the masculine gaze attributes to the woman's body show continuity throughout the three texts. Pushkin, Dostoyevsky and Kharm analyze in depth the codes and cultural symbols that permeate the social memory in the context of the reception of old women. In their texts, they use feelings of fear and disgust, thus benefit from the image of the old woman in order to criticize the social and political order. It should also be noted that the misogynist voices heard in the texts do not belong to the authors themselves; they are the voice of the collective memory that transcends them.