



**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**DOKTORA
TEZİ**

**ÇAĞDAŞ RUS EDEBİYATINDA L. ULİTSKAYA,
L. PETRUŞEVSKAYA VE T. TOLSTAYA'NIN
ÖYKÜ SANATI**

GÜNEŞ SÜTCÜ

RUS DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

NİSAN 2019



**ÇAĞDAŞ RUS EDEBİYATINDA L. ULİTSKAYA,
L. PETRUŞEVSKAYA VE T. TOLSTAYA’NIN ÖYKÜ SANATI**

Güneş SÜTCÜ

DOKTORA TEZİ

RUS DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

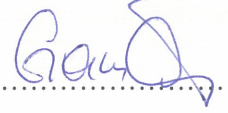
NİSAN 2019

Güneş SÜTCÜ tarafından hazırlanan “Çağdaş Rus Edebiyatında L. Ulitskaya, L. Petruşevskaya ve T. Tolstaya’nın Öykü Sanatı” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile Gazi Üniversitesi Rus Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında DOKTORA TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Doç. Dr. Gamze ÖKSÜZ

Rus Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum



Başkan : Prof. Dr. Ayla KAŞOĞLU

Rus Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum



Üye : Prof. Dr. Zeynep Bağlan ÖZER

Rus Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

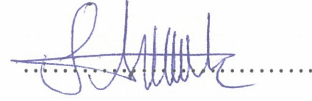
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum



Üye : Doç. Dr. Sabire ARIK

Polonya Dili ve Kültürü Anabilim Dalı, Ankara Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum



Üye : Doç. Dr. Naile HACIZADE

Rus Dilbilimi Anabilim Dalı, Selçuk Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum



Tez Savunma Tarihi: 12.04.2019

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Doktora Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.



Prof. Dr. Figen ZAİF

Enstitü Müdürü

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Güneş SÜTCÜ

12/04/2019

ÇAĞDAŞ RUS EDEBİYATINDA L. ULİTSKAYA,
L. PETRUŞEVSKAYA VE T. TOLSTAYA’NIN ÖYKÜ SANATI

(Doktora Tezi)

Güneş SÜTCÜ

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Nisan 2019

ÖZET

Lyudmila Ulitskaya, Lyudmila Petruşevskaya ve Tatyana Tolstaya çağdaş Rus kadın edebiyatının önde gelen temsilcilerindendir. Yazarların her biri 1990’lı yılların edebi çehresini büyük ölçüde belirlemiş ve öykü türünün geleneksel ele alınış şekline yeni bir soluk kazandırmışlardır. Böylelikle çağdaş Rus kadın edebiyatında birer fenomen olarak benimsenmişlerdir. Yazarların tanınırlığı, Rusya sınırlarının dışına taşmıştır. Eserleri pek çok dile çevrilmiştir. Gerek Rus gerek dünya edebiyatının farklı tonlarını eserlerinde bir araya getirerek özgün sanat anlayışlarını oluşturmuşlardır. Yazarlar farklı dönemlerde edebiyat dünyasına giriş yapmışlar ve birbirlerinden ayrı edebi çevrelerde bulunmuşlardır. Buna karşılık buluştukları ortak paydayı, klasik Rus edebiyatı gelenekleri ile postmodernist yaklaşımları birlikte barındırmaları oluşturur. Böylelikle yazarlar eserleriyle yalnızca çağdaş Rus edebiyatına yön vermekle kalmamış, aynı zamanda Sovyet dönemi sonrasında yaşanan siyasi, tarihi, sosyolojik ve kültürel olayların insanların hayatını ne yönde etkilediğine dair izlenimlerini aktarmışlardır. Çalışmamızda yazarların farklı dönemlere ait öykülerinde en yoğun biçimde ele aldıkları motifleri ve tiplerini tespit ettikten sonra bu konuların üzerinden giderek benzer konulara yaklaşımlarındaki özgünlüklerini ortaya koyabilmeyi amaçlamaktayız.

Bilim Kodu : 31324

Anahtar Kelimeler : Çağdaş dönem, Rus kadın edebiyatı, Ulitskaya, Petruşevskaya, Tolstaya, düzyazı, öykü.

Sayfa Adedi : 265

Tez Danışmanı : Doç. Dr. Gamze Öksüz

LITERARY CREATIVITY OF L. ULITSKAYA, L. PETRUSHEVSKAYA AND T.
TOLSTAYA IN CONTEMPORARY RUSSIAN LITERATURE

(Ph. D. Thesis)

Güneş SÜTCÜ

GAZI UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES

April 2019

ABSTRACT

Lyudmila Petrushevskaya, Lyudmila Ulitskaya and Tatyana Tolstaya are the leading representatives of latterday Russian women's literature. Each of the writers has largely identified the literary aspect of the 1990s and brought a new breath to the customary touch. Hereby, they have adopted as a phenomenon in latterday Russian women's literature. The authors' fame spread out of Russia. Their works have been translated into many languages. They have created unique art concepts by collecting the literary works and different tones of both Russian and world literature. Authors have entered the world of literature in different periods and have been found in a wide variety of literary society. On the other hand, it is a common point to combine classical Russian literature traditions with postmodern approaches. In this manner, the authors not only gave direction to latterday Russian literature, but also conveyed their impressions about how the political, historical, sociological and cultural events after the Soviet period affected the lives of people. In this literary study, after determining the motifs and typologies that the authors mostly deal with in the stories of different periods, we aim to reveal their originality in their approach to similar issues.

Science Code : 31324
Key Words : Contemporary Period, Russian Women's Literature, Ulitskaya, Petrushevskaya, Tolstaya, Prose, Story.
Page Number : 265
Supervisor : Assoc. Prof. Dr. Gamze ÖKSÜZ

TEŞEKKÜR

Doktora eğitim ve öğretimim süresince düzenli ve prensipli çalışmamda her zaman beni destekleyen, bilgi ve tecrübelerini benimle paylaşan, tüm içtenliğiyle yardımcı olmaya çalışan, desteğini hissettiren tez danışmanım değerli hocam Sayın Doç. Dr. Gamze ÖKSÜZ’e teşekkürü bir borç bilirim.

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Rus Dili ve Edebiyatı bölümü öğretim üyelerinden değerli hocalarım Prof. Dr. Ayla KAŞOĞLU’na, Prof. Dr. Zeynep Bağlan ÖZER’e, Prof. Dr. Zeynep GÜNAL’a ve tez izleme komitesinde görevli olan hocam Doç. Dr. Sabire ARIK’a en içten duygularıyla teşekkürlerimi sunarım. Hayatımın her döneminde olduğu gibi bu zorlu süreçte de her zaman yanımda olan ana kraliçem Sebahat SÜTCÜ’ye, en kıymetlim babam Kamil SÜTCÜ’ye, biricik kardeşim, yaşam sevincim Işık SÜTCÜ’ye ve canım arkadaşım Araş. Gör. Esra ŞÖLENTAŞ’a olağanüstü özveri ve anlayışlarından dolayı sonsuz teşekkür borçluyum.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

SOSYOKÜLTÜREL BİR FENOMEN OLARAK ÇAĞDAŞ RUS KADIN EDEBİYATI

1.1. Bir Kavram Olarak Kadın Edebiyatı ve Kadın Düzyazı Sanatının Tanımlanma Sorunsalı	7
1.2. Kadın Edebiyatının Tarihsel Gelişimi	19
1.2.1. Batı Edebiyatında.....	19
1.2.2. Türk Edebiyatında	25
1.2.3. Rus Edebiyatında	34
1.2.3.1. XVIII. Yüzyılın Sonlarında ve XIX. Yüzyılda Kadın Edebiyatı (1770-1880)	34
1.2.3.2. Gümüş Çağda Kadın Edebiyatı (1881-1917)	44
1.2.3.3. Sovyet Dönemi Kadın Edebiyatı (1917-1991)	50
1.2.3.4. Sovyet Dönemi Sonrası (Çağdaş) Rus Kadın Edebiyatı (1991 ve Sonrası).....	59
1.2.3.4.1. Çağdaş Rus Kadın Edebiyatının Genel Karakteristik Özellikleri.....	65

2. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ RUS EDEBİYATI KADIN YAZAR EKOLLERİNDEN: L. ULİTSKAYA, L. PETRUŞEVSKAYA, T. TOLSTAYA

2.1. Lyudmila Ulitskaya ve Sanat Anlayışı	69
---	----

Sayfa

2.2. Lyudmila Petruşevskaya ve Sanat Anlayışı.....	89
2.3. Tatyana Tolstaya ve Sanat Anlayışı.....	101

3. BÖLÜM**ÖYKÜLERDEKİ ANA MOTİFLER VE TİPLEMELER**

3.1. Kadınlar.....	113
3.1.1. Sovyet Dönemi Tipik Kadın Motifi: “Çalışan Anne ve Çocuk”	113
3.2. Erkekler.....	142
3.2.1. Aile İçinde Baba ve Çocuk Motifi.....	142
3.3. Aşk	148
3.3.1. Yasak Aşk Motifi.....	148
3.3.2. Gerçek Aşk Motifi	151
3.3.3. Hayaller ve Gerçekler Motifi.....	153

4. BÖLÜM**ÖYKÜLERİN BİÇİM AÇISINDAN İNCELENMESİ**

4.1. Lyudmila Ulitskaya’nın Öykülerinde Dil Anlayışı ve Anlatım Tekniği	181
4.2. Lyudmila Petruşevskaya’nın Öykülerinde Dil Anlayışı ve Anlatım Tekniği.....	196
4.3. Tatyana Tolstaya’nın Öykülerinde Dil Anlayışı ve Anlatım Tekniği	213
SONUÇ	235
KAYNAKLAR	245
EKLER.....	259
EK-1. Lyudmila Ulitskaya ile Gerçekleştirdiğimiz Röportaj (10 Aralık 2018)	260
ÖZGEÇMİŞ	264

GİRİŞ

*Bir toplum, bir millet erkek ve kadın denilen iki cins
insandan meydana gelir. Mümkün müdür ki, bir toplumun yarısı
topraklara zincirlerle bağlı kaldıkça, diğer kısmı göklere yükselebilsin!*

Mustafa Kemal Atatürk

Edebi metinler, estetik işlevlerinin yanı sıra toplumsal ve tarihsel birçok öğeyi de bünyelerinde taşırlar. Bu bağlamda bazı edebi metinlerin, kadın sorunlarının okurlara ve dolayısıyla topluma aktarılmasında önemli bir role sahip olduğu ileri sürülebilir. Ortaya koydukları metinlerin bu özelliği sayesinde toplumda bir kadınlık bilinci yaratmak isteyen kadın yazarlar, edebiyat dünyasına dâhil olurlar. Böylelikle edebiyat, erkek yazarların tekelinde olmaktan çıkar.

Kimi edebiyat bilimcileri, belirtilen durum karşısında ilk olarak kadınların yazdığı metinleri ayrı bir kategoride incelerler. Bu metinleri kadın edebiyatı kavramına dâhil ederek tanımlamaya çalışırlar. Ancak çok sayıda kadın yazar, kaleme aldıkları metinlerin yalnızca kadınları ve onların dünyasını yansıttığı düşüncesine karşı çıkarlar. Esasen çoğunluğun hemfikir olduğu konu, tüm insanlığın ruhuna dokunan çeşitli konuların kadın gözünden anlatıldığı gerçeğidir. Bu amaçla hareket eden kadın yazarların edebiyata sağladıkları katkıların ve erkek yazarlardan onları farklı kılan özgün yanların neler olduğu, eleştirmenlerin odaklandıkları temel sorulardır. Tüm edebi metinlerde birlikte anılan kadın ve erkek imgelerinin, edebiyatta yazarın cinsiyetine göre değerlendirilmesinin uygun olmadığı aşikârdır. Nihayetinde edebiyat dünyasında çok sayıda erkek yazar, eserlerinde son derece güçlü kadın kahramanlar yaratmayı başarmışlardır. Bu durumun benzeri kadın yazarlar için de geçerlidir. Buna karşılık kadın edebiyatı, daha çok feminist eleştirmenlerin tartışma odağında yer alan ve her daim üzerinde konuşulan bir kavram olarak gündemde kalır. Ancak en çok üzerinde durulan konu, bağımsız bir çerçevede kadın çalışmalarının ne kadar gerekli görüldüğü ve alana sağladıkları katkıların ne ölçüde değerli olduğudur. Bu konuda hala görüş birliğinden bahsedilemezken, kadın yazarların eserleriyle kendilerinden daha çok bahsedilmesini sağlamaları ve özgün sanat anlayışına sahip olmaları, kendilerine yönelik eleştirilere verilen en anlamlı meydan okumadır.

Kadın yazarlara göre edebiyat alanına sağladıkları kazanım, kadın ve dünyasını, kadın gözüyle yansıtmalarıyla gerçekleşir. Erkek yazarların tekelinde olan edebiyatın eksik kalan parçasını, kendilerinin bu şekilde tamamladıkları inancındadırlar. Böylelikle edebiyata kendilerine has bir ruh katan kadın yazarların eserleri, kadın duyarlılığının herkes tarafından daha iyi anlaşılmasını sağlayan araç görevini görür. Kadınların edebiyata getirdikleri bu kazanım ile genel edebiyat bilimine yeni bir bakış açısı sundukları söylenebilir. Bu bağlamda kadının edebiyattaki rolünün şekillenmesinde, toplum içindeki yerinin ne kadar önemli olduğunun altını çizmek gerekmektedir. Çünkü kadınların toplum hayatındaki işlevsel rolü, yazarlık kimliklerinin belirgin bir hal kazanmasında doğrudan etkilidir. Diğer bir deyişle toplumun çağdaşlaşmasıyla kadınlar, yazarlık geleneklerini daha fazla geliştirme imkânına sahip olurlar.

Çalışmamız boyunca edinilen bilgiler değerlendirildiğinde, kadın hareketinin ilk olarak Batı dünyasında ortaya çıktığı ve 1789 Fransız Devrimi'yle kadınların erkeklerle her alanda eşit haklara sahip olabilmesinin en temel arzuları olduğu görülmektedir. 1960-1970'li yıllarda ilk kez Amerika'da kadın çalışmalarına yönelik ciddi yaklaşımlar gelişir. 1980'li yıllara gelindiğinde ise artık kadın çalışmaları, bilimsel bir disiplin olarak kabul edilir. Bu durumun yaşanmasında en önemli faktör, Batı'da yaşanan toplumsal, siyasal, kültürel ve ekonomik olaylar silsilesidir. Tüm dünyayı etkisi altına alan Batı'daki gelişim süreci, Rus edebiyat eleştirisine de elbette sirayet eder. Kadın yazarlar, gerçek kimlikleriyle ilk kez XVIII. yüzyılın son çeyreğinde edebiyat sahnesine çıkarlar. Öncelikle özgün eserler veren yazar kimliğinden daha çok, birer çevirmen olarak seslerini duyururlar. Bu anlamda dönemin yayın organlarında takma erkek isimleriyle de olsa kendilerini tanıtılabilmelerine imkân verilmesi son derece önemli bir paradigmadır.

Rus edebiyatında 1980'li yılların başlarında kadın çalışmaları, daha görünürlük kazanır. Bu durumun ortaya çıkmasında siyasi ve sosyal alanda kadınların birtakım yeni haklar elde etmesi önemli unsurdur. Toplumda belirleyici roller almaya başlayan kadın yazarlar, 1980'li yılların sonlarından, 1990'lı yılların ortalarına kadar aktif bir şekilde yürüttükleri edebi faaliyetlerle daha güçlü bir görünüm elde ederler. Yaşanan bu gelişmeler sayesinde kadın yazarlar yalnızca edebi çalışmalarının niceliğini artırmakla kalmaz, aynı zamanda nitelik bakımından da geniş çevrelerce değerlendirilmeye başlanırlar. Bu bağlamda edebiyat eleştirmenlerinin ve araştırmacıların ilgili konuya dair çok sayıda farklı görüş ortaya koydukları görülmektedir. Rusya'da bilhassa 1989-1993 yılları arasında kadın

düzyazı sanatı başlığı altında ard arda yayımlanan derlemeler, Rus edebiyat eleştirisinde büyük yankı uyandırır. Bu duruma bağlı olarak kadın yazarların kendi aralarında bir dayanışma yaratarak benzer başlıkların ön plana çıkarıldığı çalışmalar ve daha sonraki yıllarda hazırlanan lisansüstü tezler, özellikle 2000’li yıllarda artış gösterir. Yapılan incelemelerimiz sonucunda bu anlamda en önemli çalışmalar arasında Yevgeniya Şeglova, Benjamin Satkliff, Tatyana Kasatkina, Nina Gabrielyan, Yelena Goşilo, Naum Leyderman ve Mark Lipovetskiy, Galina Nefagina, Natalya Vorobyeva, Galina Puşkar, Tatyana Rovenskaya’nın eserleri yer almaktadır. Adı geçen yazar ve araştırmacıların ilgili eserleri çalışmamızda temel kaynaklar olarak kullanılmıştır.

Görüldüğü üzere çağdaş Rus edebiyatında kadın düzyazı sanatı, sürekli devinim halinde olması ve farklı şekillerde tanımlanması bakımından çok katmanlı ve senkretik (karma) bir yapıya sahiptir. Bu anlamda Rusya’da her gün yeni çalışmalar yapılırken, ülkemizde Rus edebiyatındaki kadın çalışmalarını geniş bir perspektifte tarihsel açıdan değerlendiren ve farklı çağdaş kadın yazarların öykülerini içerik-biçim açısından inceleyen tek başlık altında bir çalışma bulunmamaktadır. Çağdaş Rus kadın edebiyatının en önemli ekollerinden L. Ulitskaya, L. Petruşevskaya ve T. Tolstaya’nın eserleri hakkında şimdiye kadar ülkemizde yapılan bilimsel çalışmaların ilki, Tuğba Eroğlu’nun 2005 yılında Ankara Üniversitesi’nde tamamladığı “Lyudmila Petruşevskaya ve Hikâyeleri” başlıklı yayımlanmamış yüksek lisans tezidir. İkincisi ise Nazifa Kusaeva’nın 2012 yılında Erciyes Üniversitesi’nde tamamladığı “Lyudmila Ulitskaya’nın Kısa Öykülerinde Kadınlar” başlıklı yayımlanmamış yüksek lisans tezidir. Ulitskaya’nın “Soneçka” adlı uzun öyküsü, “Yoksul Akrabalar” adlı öykü derlemesi, “Medeya ve Çocukları” adlı romanı ise Mehmet Özgül tarafından Türkçeye kazandırılmıştır. Lyudmila Petruşevskaya’nın “Lala i Mara” adlı öykü çevirisi Prof. Dr. Birsan Karaca tarafından gerçekleştirilmiş ve 1998 yılında Gündoğan Edebiyat Dergisi’nde yayımlanmıştır. Çağdaş Rus edebiyatı bağlamında kadın yazarlara ait öykülerin karşılaştırmalı olarak ele alındığı temel bir kaynağın olmayışı yalnızca ülkemizin Rus Dili ve Edebiyatı bölümlerinde okuyan öğrenciler için değil, aynı zamanda Rus edebiyatıyla ilgilenenler için de kadın yazarların eserlerini anlama sürecini zorlaştıran bir durumdur. Çalışmamızın çıkış noktasını bu husus oluşturmaktadır. Dolayısıyla birden fazla çağdaş kadın yazarı kapsayıp karşılaştıran bir çalışmanın yapılmamış olması ve konuya duyulan ihtiyaç doğrultusunda çalışmamızın içeriği belirlenmiştir.

Çalışmamıza çağdaş Rus edebiyatının önde gelen kadın yazarlarından L. Ulitskaya, L. Petruşevskaya ve T. Tolstaya'nın öykülerinin incelenmesi açısından tematik bir çerçeve oluşturarak başlanmıştır. İlk olarak çalışmamızın aralığı söz konusu yazarların kadın duyarlılığını en iyi şekilde yansıtan seçme öyküleri ile sınırlandırılmıştır. Öykülerin seçiminde yazarların en sık ele aldıkları ortak temaların yer alması birincil koşul olarak gözetilmiştir. Seçilen öykülerde hem kadın hem de erkek kahramanların iç dünyalarına ışık tutularak çözümlemeler yapılmıştır. Böylelikle bilhassa kadınların dünyasında önemli kabul edilen değer yargılarının ve sorunların farklı dönemlerde sanat hayatına başlayan kadın yazarların gözünden yorumlanışına tanıklık etmek amaçlanmaktadır.

“Çağdaş Rus Edebiyatında Kadın Düzyazı Sanatının Tanımlanma Sorunsalı Ve Tiplerinin Sınıflandırılması (T. Tolstaya, L. Petruşevskaya, L. Ulitskaya'nın Öykü Derlemelerinde)” adlı çalışmamızda amacımız “kadınlar” ve “erkekler” şeklinde sınıflandırdığımız tiplerden hareketle yazarların ilgili öykülerinde ön plana çıkan motifleri saptamak ve benzer konulara yaklaşımlarındaki özgünlüklerini ortaya koyabilmektir. Böylelikle klasik Rus edebiyatı geleneklerinden kopmadan postmodernist yaklaşım çerçevesinde okuyucunun karşısına çıkan tanıdık imgelerin yer aldığı öykülerin panoramasını vermek amaçlanmaktadır. Bu süreç boyunca Rusya’da kadın edebiyatının gelişimi ve ilgili yazarların sanat anlayışı ile eserleri hakkında temel kaynak olarak kabul gören çalışmalara ağırlık vererek yeni yayımlanmış araştırmalardan da yararlanacağız. Çalışmamızda incelediğimiz öykülerin çevirilerini yaparken yazarların aktarmak istedikleri duyguyu Türkçeye en uygun şekilde vermeye çalışacağız.

Çalışmamızı yazarların öykü sanatı oluşturduğu için öykülerin bilimsel bir çalışma içinde mümkün olduğunca içerik ve biçim yönünden bütünlüğü bozmayacak şekilde ele alınıp değerlendirilmesi için öyküler tekrar tekrar gözden geçirilerek okumaya çalışılmıştır. Bu aşamalardan sonra öykülerin incelenmesi için tek bir yönteme bağlı kalmanın yeterli olmayacağı kanısına varılmıştır. Öykülerdeki izleklerin çeşitliliği, çalışmamızda fragmenter bir okuma yapılmasını gerekli kılmıştır. Üstelik yazarların yaşadıkları devir, II. Dünya Savaşı'nın ve 1980 sonrası perestroynanın yaşandığı derin kriz dönemidir. Dolayısıyla o dönem Rusya'sında yaşanan toplumsal, siyasi, psikolojik ve sosyolojik değişimlerin yazarların eserlerine yansımaması mümkün değildir. Bu nedenle yazarları ve eserlerini içinde bulundukları bu değişimlerden bağımsız olarak değerlendirmenin çok doğru sonuçlar elde edilmesine imkân vermeyeceği düşünülmüştür. Yazarların öykü sanatını oluşturan ana

motifleri ele alırken toplumdaki bu etkenleri ve değişimleri göz önünde bulundurarak çoğulcu inceleme yöntemine başvurulacaktır. Çalışmamız elimizden geldiğince tarihsel, psikolojik, sosyolojik ve biyografik eleştiri yöntemleri ışığında incelenecektir.

L. Ulitskaya, L. Petruşevskaya ve T. Tolstaya'nın öykülerinde motifler ve tiplerinin incelenmesini amaçlayan bu tez, dört bölümden oluşmaktadır. Çalışmamızın birinci bölümünde çağdaş Rus edebiyatı bağlamında kadın edebiyatı ve kadın düzyazı sanatı kavramlarının tanımlanma sorunsalı ele alınırken, karşılaştırmalı söylem analizinden yararlanılarak farklı edebiyat eleştirmenlerinin değerlendirmelerine başvurulacaktır. Söz konusu kavramlara bakışın nasıl şekillendiğini açıklamak üzere “Bir Kavram Olarak Kadın Edebiyatı ve Kadın Düzyazı Sanatının Tanımlanma Sorunsalı” başlığı altında kavramsal bir çerçeve çizilmeye çalışılacaktır. Birinci bölümün alt başlıklarında ise kadın edebiyatının tarihsel gelişimi öncelikle Batı ve Türk edebiyatı çerçevesinde ele alınacaktır. Bunun ardından “Rus Edebiyatında Kadın Hareketleri” başlığı altında yeni alt başlıklar oluşturularak Rusya’da 1770-1992 yıllarında kadın edebiyatının gelişim çizgisi üzerinde durulacaktır. Bu bölümün son alt başlığında ise çağdaş Rus kadın edebiyatının genel karakteristik özellikleri ortaya konacaktır.

Çalışmamızın ikinci bölümünde L. Ulitskaya, L. Petruşevskaya ve T. Tolstaya'nın biyografileri ve sanat anlayışları irdelenecektir. Böylelikle yazarların sanat anlayışlarındaki benzer ve farklı yönler tespit edilebilecektir. Bu esnada yazarların daha önce verdikleri röportajların yanı sıra, çeşitli eleştirmenlerin değerlendirmelerine de yer verilecektir.

Çalışmamızın asıl odak noktasını oluşturan üçüncü bölümünde “kadınlar”, “erkekler”, “aşk”, “hayaller ve gerçekler” şeklinde olmak üzere dört başlık altında incelemelerde bulunulacaktır. Araştırmamızın dayanağını oluşturan ilgili öyküleri okurken karşımıza çıkan ana motifler ve tiplerle ilgili her türlü önemli detayı belirledik. Bu bağlamda yazarların öykülerinde ön plana çıkan aile kavramının yarattığı “anne-çocuk motifi”, “baba-çocuk motifi”, “gerçek ve yasak aşk motifi” üzerinde durulacaktır. Söz konusu kadın yazarların öykülerinde dikkat çeken husus, çoğunlukla Sovyet dönemi ve sonrasında kadın ve erkek ilişkisini, aile kurumunu, yalnız, genç ve dul kadınların karşı karşıya kaldıkları sorunları anlatmış olmalarıdır. Öyküler biyografik eleştiri kuramı temel alınarak okumaya uygun bulunmuştur. Her üç yazar da aile kurumuna ve değerlerine, kadın duyarlılığına önem veren kişiliklerdir. Bu durum sanatçıların eserlerine de yansır. Kimi öyküler aile fertlerine ilişkin

duyguları dile getirmek için yazılma özelliği taşır. Gerçekleştirilen çözümlemeler yalnızca yazar-eser incelemesi değil, aynı zamanda Sovyet dönemi öncesi ve sonrasında yaşanan siyasi, tarihi ve sosyo-kültürel olayların toplum üzerinde yarattığı etkileri değerlendirme amaçlı da olacaktır. Bilhassa ilgili kadın yazarlar tarafından ele alınan tema ve motiflerin karakteristik yönlerinin belirlenmesi, çağdaş Rus edebiyatında özgün bir söylem oluşturup oluşturamadıkları açısından önem taşımaktadır. Çalışmamızın bu bölümünde aynı zamanda Sovyet dönemi sonrasında yaşanan toplumsal ve kültürel olayların kadınların statüsünde nasıl bir değişiklik yarattığına ve ayrıca kadın-erkek rol değişiminin gözlenmesine yönelik çözümlemeler yapılacaktır. Böylelikle çalışmamızın çağdaş Rus kadın edebiyatı tarihinde meydana gelen değişimin mantığını daha iyi kavrayabilmek ve değişime neden olan esas olayları belirleyebilmek adına alana katkı sağlayacağını ummaktayız.

Çalışmamızın son bölümünde L. Ulitskaya, L. Petruşevskaya ve T. Tolstaya'nın öykülerinde dil anlayışları ve anlatım teknikleri incelenerek bütüncül bir değerlendirme sunulacaktır. Söz konusu değerlendirmeler sırasında çalışmamızda yapısal bir bütünlük oluşturmak ve öykülerin daha iyi anlaşılmasını sağlamak adına son bir sınırlandırma daha yapılmıştır. Bu çerçevede biçim incelemeleri, ağırlıklı olarak üçüncü bölümde ele alınan öykülere bağlı kalınarak gerçekleştirilecektir. İncelemelerimiz boyunca ileri sürdüğümüz düşünceler, Rusça kaynak metinlerden yaptığımız ve pek çoğu ilk kez Türkçeye çevrilecek alıntılarla desteklenmeye çalışılacaktır.

Çalışmamız “Sonuç”, “Kaynaklar” ve “Ekler” ile sona ermektedir. Faydalandığımız kaynaklar arasında Rusça, İngilizce ve Türkçe bilimsel çalışmalar, kitaplar, makaleler ve araştırma yazıları yer almaktadır. Ekler bölümünde L. Ulitskaya ile elektronik posta yoluyla gerçekleştirdiğimiz röportaj bulunmaktadır. Bu açıdan ilgili röportaj Türkiye’de bir ilk olma özelliği taşımaktadır. Sonuç bölümünde ise yazarların öykülerinde ön plana çıkan ortak motifler ve tipler çalışmanın bizi yönlendirdiği ölçüde değerlendirilecektir. Bu noktada çalışmamızın toplumsal cinsiyet ve kadın çalışmalarıyla ilgilenen araştırmacılar başta olmak üzere çağdaş Rus edebiyatına merak duyan okuyuculara da katkı sağlayacağı kanısındayız.

1. BÖLÜM

SOSYOKÜLTÜREL BİR FENOMEN OLARAK ÇAĞDAŞ RUS KADIN EDEBİYATI

1.1. Bir Kavram Olarak Kadın Edebiyatı ve Kadın Düzyazı Sanatının Tanımlanma Sorunsalı

Edebi bir eserin oluşumu ve sonrasında hem kadın hem de edebiyat kavramları, her zaman tartışmaların odağında olmuştur. Bu konu bağlamında cevaplanması gereken ilk soru, kadın edebiyatı kavramının anlamıdır. Diğer bir soru ise kapsamının ne olduğu ve neleri işaret ettiğidir.

Kadın edebiyatı kavramının ortaya çıkışında etkin rol oynayan mücadele feminizmdir¹. Feminizm, kadının toplum içindeki statüsünü yükseltmeyi ve eşit haklara sahip olması gerektiğine dair bir bilinç oluşturmaya amaçlar (Argunşah, 1999a: 35). Kadının edebiyat dünyasında yer alması, kendisini ifade etmesi, kadınların sorunlarını işlemesi, çözüm önerilerinde bulunması ve bu yolla da ekonomik anlamda kendisine yetmesi feminizmin öncelediği konular arasındadır. Edebiyat dünyası, kadınların mağduriyetlerinin geniş kitlelere taşınmasında önemli bir araçtır. Bu araç sayesinde kimi yazarlar, toplumda bir kadınlık bilinci geliştirmek isterler. Bu amaçla hareket eden kadın yazarların edebiyat diline dâhil olmasıyla erkek yazarlar tarafından çevrelenen edebiyat, cinsiyetçi çemberden sıyrılır (Şengül, 2016: 204). Bu noktada bazı edebiyat bilimcileri, kadın edebiyatı kavramını sosyolojik, sosyolojik dilbilim ve kültürel alanlarda gerçekleştirilen araştırma ve kuramlara dayandırarak tanımlamaya çalışırlar. Böylelikle kadınların yazdığı metinlerin mevcut kültürel durumun gelişimine sağladığı katkının ve erkeklerinkinden esas farkının ne olduğunun ortaya koyulabilmesini amaçlayan kadın yazarların, eserlerinde erkek yazarlardan farklı bir kadın imgesi ortaya koyup koymadıkları hem feminist eleştirmenler

¹ TDK'ya göre feminizm, "Toplumda kadının haklarını çoğaltmak ve erkeğinkine eşit kılmak amacını güden düşünce akımı, kadın hareketi" olarak tanımlanır. Bkz: Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük, http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c6d79c0157e45.08528143, adresinden 10 Eylül 2015'te alınmıştır. Feminizm olarak adlandırılan kadın hak ve özgürlüklerinin savaşımı Fransızca "féménisme" (kadın) sözcüğünden türetilmiştir. Feminizm sözcüğü Fransızca sözlükte "Kadının toplumsal hak ve işlevlerinin geliştirilmesi için çabalayan düşünce akımı" olarak nitelendirilir. Bkz: Yapar Gönenç, A. (2006). "Fransa'da ve Türkiye'de Kadın Hareketleri". *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. Sayı 27.

hem de feminist olmayan eleştirmenler tarafından irdelenir. Kadın ve erkek, edebi metinlerde sürekli olarak yan yana duran iki unsurken ve birçok erkek yazarın oluşturduğu güçlü, kendinden sonraki edebi eserler üzerinde bir etkiye sahip kurmaca kadın tipleri ortadayken, edebiyatta cinsiyete dayalı bir sınıflandırmadan söz etmek doğru olmayacaktır. Buna rağmen, kadın edebiyatı kavramı her daim tartışmaların odağında yer almaya devam ederken feminist eleştirmenlerin tanımladığı ve anlam kazandırdığı bir kavram olarak karşımızda durmaktadır.

Alman yazar Ulla Hahn, kadın edebiyatı kavramının ilk kez XIX. yüzyılda erkekler tarafından ortaya atıldığını belirtir. Kadınların da erkekler gibi edebiyat eserleri verebilecekleri düşüncesinin yerleşmeye başladığı XIX. yüzyılda, kadın ve edebiyat ilişkisi genel edebiyat bilimi içinde kadın edebiyatı kavramı olarak kendine yavaş yavaş yer bulur (Şengül, 2016: 204). Bu anlamda erkek yazarlardan farklı olarak kadın yazarların edebiyata kazanımlarının ifadesel karşılığı verilerek kadınların toplumdaki rolleri ile bir kadın yazar olarak edebiyattaki rolleri arasında bir ilişki kurulabilir:

- Edebiyatta kadın duyarlılığı oluşumunu sağlarlar.
- Toplumda özel bir kadınlık bilinci geliştirirler.
- Kendi yaşamsal deneyimlerinin kadın kimliğiyle yansıtılmasına bağlı olarak daha derinlikli ve daha farklı kadın karakterler oluştururlar.
- Ataerkil dil yerine, kendilerine özgü bir kadın dili yaratırlar.
- Erkek yazarların oluşturdukları kadın olgusuna yeni bir bakış açısı getirirler.
- Kadınlara özgü bir sanat anlayışının ortaya konulmasını sağlarlar.
- Kadınların dünyayı, hayatı ve insanı farklı algılamasına bağlı olarak farklı değerlendirmeler ortaya koyarlar.
- Duygusal algılama biçimleri, ayrıntı ile renk ve biçime yönelik dikkat dünyaları, estetiği ön planda tutan tercihlerini ifade ederlerken cinsiyetlerini (kadın kimliklerini) hissettirirler (Argunşah, 1999b: 103).
- Cinsiyetlerini yazdıklarında hissettirerek bir kadın kimliği inşa ederler.

Kadın yazarların edebiyata sağladıkları kazanımların özü, kadın olgusunu kadın gözünden ortaya koydukları için eksik olan tarafın böylelikle tamamlanacağı düşüncesiyle ilişkilendirilebilir. Kadın yazarların hayatın her alanına dair kaleminden yansıtılan kadın duyarlılığı, şüphesiz ki edebiyatı zenginleştiren bir unsurdur. Bu da genel edebiyat bilimi

içinde anlam kazanır ve yine genel edebiyat bilimine farklı bir soluk getirir. Tüm bu bilgiler ışığında kadının toplum içindeki rolü ile edebiyattaki rolünün doğrudan birbiriyle ilişkili olduğu söylenebilir. Çünkü kadın, toplumsal hayatta daha işlevsel bir rol aldıkça yazarlık kimliği de belirginleşir. Onların siyasal ve sosyal alanlarda daha fazla görünmesi, yazarlık geleneklerine de katkı sağlar. Yani toplumun demokratikleşmesi, edebiyatın da demokratikleşmesi sonucunu doğurur (Şengül, 2016: 203-211).

Bu bölümde çağdaş Rus edebiyatı bağlamında kadın edebiyatı ve kadın düzyazı sanatı kavramlarının tanımlanması sorunsalı ele alınırken karşılaştırmalı söylem analizinden yararlanılarak farklı edebiyat eleştirmenlerinin değerlendirmelerine başvurulmuştur. Söz konusu kavramlara bakışın nasıl şekillendiğini açıklamak üzere “*Bir Kavram Olarak Kadın Edebiyatı ve Kadın Düzyazı Sanatının Tanımlanma Sorunsalı*” başlığı altında kavramsal bir çerçeve çizilmeye çalışılmıştır. Gerçekleştirdiğimiz okumalar ve incelemelerden edinilen bilgiler doğrultusunda çağdaş Rus edebiyatında hem “kadın edebiyatı” (*Женская литература*) hem de “kadın düzyazı sanatı” (*Женская проза*) kavramlarının kullanıldığı görülmüştür. Bu iki kavramın anlamsal açıdan farkları şu şekilde açıklanabilir: Kadın edebiyatı, daha genel bir anlamı kapsayarak düzyazı (kısa ve uzun öykü, roman, deneme, masal) ve şiir türünü; kadın düzyazı sanatı ise yalnızca düzyazı şeklinde verilen edebi türleri kapsar ve kadın edebiyatına göre daha dar bir anlamı ifade eder. Ancak her iki kavram da kadınlar için kadınlar tarafından yazılan ve kadınları anlatan eserleri ifade eder. Bu noktada esas soru; bu kavramlar arasındaki anlamsal fark değil, genel edebiyat bilimi içinde ayrı bir kategori olarak kadın edebiyatı ya da kadın düzyazı sanatının nasıl tanımlandığı ve bu tanımlamanın kabul görmediğidir.

Her iki kavramın ilk başta anlamlandırılmadığı, daha sonrasında ise tanımlanmasına ve edebiyat çevrelerince kabul görmesine yönelik birtakım tartışmaların yürütüldüğü görülmektedir. Kadın düzyazı sanatına yönelik eleştirel yaklaşımın en belirgin özelliği, çağdaş Rus edebiyatında ayrı bir kategori olarak kadın düzyazı sanatının gerekli olup olmadığı sorusunun sürekli güncelliğini koruyor olmasıdır. Bu soruya yönelik ilk değerlendirme 1990 yılında yazar Larisa Lvovna Vaneyeva tarafından yayımlanan ve çeşitli yazarların öykülerini içeren “Kötülüğü Unutan” (*Непомятая зла*) adlı öykü derlemesinde görünürlük kazanır:

“...Kadın düzyazı sanatı diye bir şey var. Kadın düzyazı sanatı, bir erkeğin dünyasından farklı olarak bir kadının da dünyasının olduğunu gösterir niteliktedir (...) Bizler kendi biyolojik cinsiyetimizi inkâr etme, hele de cinsiyetimizi “zayıflık” olarak görenlerden af dileme niyetinde değiliz. Tarihsel bir temeli ya da yazılmış kaderi, soyaçekimi reddetmek son derece büyük bir ahmaklık ve çaresizliktir”² (Ванеева, 1990: 3).

Esasen kadınların kendilerine ait bağımsız bir dünyaları olduğu bakış açısından yola çıkan bu görüşe göre, Rus edebiyatında bir kavram olarak değerlendirilen kadın düzyazı sanatı, kadınların değer yargılarını hakkıyla savunabilmek amacını yerine getirmekle yükümlüdür. Bununla birlikte adı geçen derlemenin yazarları, özellikle de Rus kadınının toplum içinde kendine has ve zor bir rolü üstlendiğini savunurlar. Böyle bir sav ortaya koymalarının nedeni, bilhassa Sovyet döneminde çalışan Rus kadınlarının Çarlık rejimine karşı dik bir duruş göstermeleri, sosyalist devrimin zaferi için savaşmaları, Ekim Devrimi arifesinde Bolşevik parti etrafında toplanarak büyük bir mücadeleye öncülük etmeleri, Ekim ayaklanması boyunca etkin bir şekilde varlık göstermeleri (Popova, 1999: 30-31), II. Dünya Savaşı yıllarında cepheye giden erkeklerin yerini alarak gayretli çalışmalarıyla savaşın kazanılmasına yardımcı olmaları (Popova, 1999: 124) ile ilişkilendirilmiştir. Özellikle de SSCB döneminde Sovyet kadınlarının sosyalist toplumun eşit kurucuları (Popova, 1999: 33) olarak görülmesi ne kadar önemli roller üstlendiklerini kanıtlar niteliktedir. Dolayısıyla Rus kadınlarının yansıtıldığı düzyazı türündeki eserler, kadın düzyazı sanatının ayrı bir kavram olarak yer edinilebilmesinde önemli kabul edilir. Bu noktada akademisyen Marina Petrovna Abaşeva bu görüşü şu sözlerle destekler:

“Görünüşe göre bizde çağdaş dönemde kadın düzyazı sanatı diye bir kavram kabul görmektedir. Elbette, kadınlar kısa ve uzun öyküleri bundan yirmi ya da otuz yıl önce yazmıyor değillerdi. Yazıyorlardı. Yayınıyorlardı. Ancak bu kadar çok kadın yazara ait eserin kalın ve hacimli dergilerde yer alması daha önce karşılaşılmış bir durum değildir. (...) Diğer yandan kadın düzyazı sanatı, somut bir nesne olmadığına göre hala kadın düzyazı sanatının olup olmadığına dair yürütülen tartışmalar sürmektedir”³ (Абашева, 1992: 9).

² (...Женская проза есть. Есть мир женщины, отличный от мира мужчины (...)) Мы вовсе не намерены отрещиваться от своего пола, а тем более извиняться за его «слабости». Делать это также глупо и безнадежно, как отказываться от наследственности, исторической почвы и судьбы)

³ (Судя по всему, у нас появилась женская проза. Нет, не то чтобы женщины раньше, десятилетие или два, три назад не писали рассказов и повестей. Писали. Печатались. Но такого изобилия женских имен в «толстых журналах» не встречалось (...) Да и споры о том, существует ли женская проза, не возникали, поскольку не было предмета)

Marina Abaşeva'nın yaptığı bu değerlendirmeden, kadın düzyazı sanatını kadının toplumdaki yeni statüsünün bir kanıtı ve edebi yaratıcılığın özelliklerine ilişkin problemlerin yeni bir temsili olarak kabul ettiği anlaşılmaktadır. Öte yandan çağdaş Rus kadın yazar ve araştırmacılardan Nina Mihaylovna Gabrielyan, Yelena İvanovna Trofimova ve İrina Leonardovna Savkina, kadınlar tarafından yazılanları kadın düzyazı sanatı olarak tanımlamaktadırlar. Bir başka ünlü yazar Mariya İvanovna Arbatova ise çağdaş kadının kendini ifade edebilme özgürlüğünün kadın düzyazı sanatının doğal bir isteği ve kendi kadınsal dünya görüşünün özgünlüğünü koruma arzusu olarak görmektedir. Hatta kadın edebiyatı sorunsalı bağlamında feminist eleştirmen ve yazar Mariya Arbatova bahsi geçen konuyu hukuksal bir sorun boyutuna taşıyarak şöyle bir açıklamada bulunur:

“Edebiyat, biyolojik cinsiyete göre sınıflandırılmaz! (...) Gerek günümüzde gerekse geçmişte erkek edebiyatının edebiyat, kadın edebiyatının ise bir savunma mekanizması olduğuna dair söylemler bulunmaktadır. Kadın edebiyatının olup olmadığı ve insanların ona ihtiyaç duyup duymadıkları anlayışı; kadının bir insan olup olmadığı ve kadın dünyasının, kadın maneviyatının, kadınların sorunlarının erkeklerinki ile kıyaslandığında ne kadar önemli olup olmadığı sorusuna karşı koyar”⁴ (Арбатова, 1995: 27).

Böylelikle Mariya Arbatova'nın edebiyat alanının ve edebi tecrübenin erkek tekelinde olma sorununa açık bir ifadeyle değindiği ve edebiyatta cinsiyete göre bir sınıflandırmaya karşı çıktığı görülmektedir. Nina Gabrielyan ise “Havva, Hayattır” (*Ева-это значит 'жизнь'*) başlıklı makalesinde kadın düzyazı sanatını şu sözlerle ifade eder:

“Bu kavramlar totolojisinde herkesin kendi düşüncesine göre benzer bir tanım sunabilmesi, kadın ve erkek kelimelerinin içine yerleştirilen bazı sembolik tuzaklardan az çok kaçınmamızı sağlar. Bu kelimeler iç içe geçmiş kültür düzleminde yalnızca biyolojik cinsiyeti ifade eden bir tarafsızlık olarak değerlendirilemeyeceğine göre kendi içinde birbirine bağımlı anları bünyesinde bulundururlar”⁵ (Габриэлян, 1996: 31).

⁴ (Литература не делится по половому признаку! (...) Делится, делится в настоящем и делилась в прошлом, только с оговоркой, что мужская литература - это литература, а женская литература - это резервация... Понимание того, существует ли женская литература и нужна ли она человечеству, упирается только в вопрос о том, человек ли женщина и столь же серьезные проблемы ее мира, ее духовности, сколь и проблемы мира и духовности мужчины)

⁵ (При всем кажущемся тавтологизме этих понятий подобное уточнение позволит нам более-менее избежать некоторых символических ловушек, заложенных в словах “мужское” и “женское”. Поскольку в сложившемся типе культуры эти слова не являются нейтральными, указывающими только на биологический пол, но несут в себе также и оценочные моменты)

Mariya Arbatova ile benzer bir görüşü paylaşan yazar İrina Savkina'nın sunduğu değerlendirme ise kadın düzyazı sanatını daha iyi temellendirir:

“Karşı çıkanların bitmek bilmeyen itirazlarını yeniden duyacaksın: “Cinsiyette derecelendirme yapılamaz!” Cinsiyetin ulusallığı var mı? Peki ya yaş kriteri? Dini? Elbette, edebiyat insanın ortak değerlerini konu alır, ancak dönemin ressamı kendi deneyimlerinden yani ulusallığından, dini inancından, toplumsal ve manevi durumlardan çıkarımlar yaparak sanatını icra eder. Sanatçının en önemli sanatsallık bileşenini kendinden bir şey katması oluşturur. Bu noktada biyolojik cinsiyet deneyimi kendini gösterir. Ancak burada daha çok toplumsal cinsiyet (gender) kapsamında bir değerlendirme söz konusudur. Her ne kadar “kadın edebiyatı” söz dizimi, yerel edebiyat çerçevesinde yarı yasal olarak değerlendiriliyorsa da, ciddi bir araştırma konusu olmaktan çok bir araştırma konusu olarak görülmektedir”⁶ (Савкина, 1995: 211).

Yine İrina Savkina'ya göre “kadın edebiyatının en ilginç yanı, kadının kendisi tarafından yeniden yaratılan ve anlamlandırılan kadın imgelerine başka hiçbir yerde rastlayamamanız, yalnızca kendi içinde bulabilmenizdir”⁷ (Савкина, 1993: 393). Diğer yandan kadın düzyazı sanatı sorunsalı hakkında Nina Gabrielyan ve İrina Savkina'ya karşıt görüşler sunanlar da vardır. Öyle ki çağdaş Rus edebiyatı yazarlarından Lyudmila Yevgenyevna Ulitskaya'nın, Lyudmila Stefanovna Petruşevskaya'nın, Tatyana Nikitiçna Tolstaya'nın ve İrina Nikolayevna Polyanskaya'nın sanatını inceleyen ünlü araştırmacı Profesör Svetlana İvanovna Timina, kadın edebiyatından (*дамская литература*) farklı olarak edebiyatın böyle bir türü olmadığına göre adı geçen yazarların kadın düzyazı sanatı bağlamında incelenemeyeceklerini belirtir (Тимина, 2002: 238-258). Profesör Galina Lvovna Nefagina ise “XX. Yüzyılın Sonlarında Rus Düzyazı Sanatı” (*Русская проза конца XX века*) adlı kitabında kadın sanatını erkek sanatının yanı sıra “farklı bir düzyazı sanatı” (*другая проза*) olarak inceler (Нефагина, 2003: 172).

Profesör Yelena İvanovna Trofimova, Doçent Alla Anatolyevna Denisova ile birlikte hazırladığı “Toplumsal Cinsiyet Terimleri Sözlüğü”nde (*Словарь гендерных терминов*) pek çok araştırmacının aksine, bu kavramların ayrı ayrı ele alınmasına yönelik bir başka

⁶ (Снова слышишь постоянный аргумент оппонентов: “На высотах духа пола нет!” А национальность есть? а возраст? Вероисповедание? Конечно, литература выражает общечеловеческие ценности, но в то же время художник пишет из своего опыта - национального, религиозного, социального, духовного, телесного... Важнейшей составляющей художественной личности, которая творит “всем в себе”, “всей своей целостностью”, является опыт пола - в его биологическом, но еще в большей степени - тендерном аспекте. Но все еще словосочетание «женская литература» как бы полуполюгально в отечественной критике и является чаще объектом упражнений в остроумии, чем предметом серьезных исследований)
⁷ (Самое интересное в женской литературе – то, что есть только в ней и нигде больше: образ женщины, женского начала, увиденный, осмысленный и воссозданный самой женщиной)

görüşü “Cinsiyete göre ne kadın ne de erkek diye sınıflandırılmayan, yalnızca iyi ve kötü diye adlandırılan bir edebiyat vardır” sözleriyle dile getirir (Трофимова, 2002: 98). Kadın düzyazı sanatının tanımı ise sözlükte ifade edildiğine göre şu şekildedir:

“Kadınların gözünden kadınların toplumsal tecrübelerini ve eylemlerini yansıtan dünyalarını betimleyen, edebi metinlerin oluşumunda ifade edilen ve kadınlar tarafından boş bir alanın doldurulma sürecinde ortaya çıkan sosyokültürel bir fenomendir (...) Kadın düzyazı sanatı fenomeninin ortaya çıkışında belirli sosyokültürel durumlar söz konusudur... Kadın düzyazı sanatı, kendini tanımaya yönelik olarak gerçekleştirilen uygulamalar aracılığıyla marjinalleştirilen kadınsal tecrübenin yasallaştırılmasını sağlayan kitlesel bir edebiyat fenomeni olarak ortaya çıkar”⁸ (Денисова, 2002: 97-99).

Farklı bir yaklaşım sergileyen araştırmacı Olga Vadimovna Gavrilina ise kadın düzyazı sanatını iki esasa dayandırarak inceler:

“Geniş anlamda, yazarın kendi sanat anlayışında feminizme ya da ataerkil geleneklere ne kadar bağlı olduğundan bağımsız olarak kadınların yazdığı tüm eserlerdir. Dar anlamda ise insanlığın evrensel sorunlarına (yaşam ve ölüm, duygular ve görevler, insan ve doğa ilişkisi, aile ve buna benzer çok sayıda şey...) özünde kadın bakış açısının bulunduğu bir yaklaşımın esas alındığı metinler halkasıdır”⁹ (Гаврилина, 2009: 107).

Bir diğer araştırmacı Tatyana Aleksandrovna Rovenskaya ise kadın düzyazı sanatını ‘Çağdaş Rus Kadın Düzyazı Sanatı’ (*Современная женская русская проза*), ‘Yeni Rus Kadın Düzyazı Sanatı’ (*Новая русская женская проза*) ya da kısaltılmış haliyle ‘Kadın Düzyazı Sanatı’ (*Женская проза*) gibi farklı söz dizimleriyle tanımlar ve edebi sanatsal bir fenomen olarak yeni edebiyat dalgası çerçevesinde ortaya çıktığını ifade eder. Bu noktada kadın edebiyatının ortaya çıkışının 1980’li yıllardan itibaren derin bir ruhsal kriz atmosferinde gerçekleştiğini belirtmek gerekir. Rusya’da 1980’li yılların sonlarından 1990’lı yılların ortalarına kadar kadın düzyazı sanatı adı altında yedi tane kitap yayımlanır:

⁸ (В словаре гендерных терминов» приведено следующее определение “женской прозы”: социокультурный феномен, возникающий в процессе освоения женщинами публичного пространства и выражающийся в появлении литературных текстов, описывающих мир, социальный опыт и практики женщин глазами женщин (...) Появление феномена женской прозы требует определенной социокультурной ситуации: ситуации общества массовой культуры, со всеми его атрибутами производства, воспроизводства и потребления массовой литературы)

⁹ (...В широком смысле – это все произведения, написанные женщинами, вне зависимости от того, придерживается ли автор в своем творчестве позиций феминизма или следует патриархальным традициям. И в узком понимании – это круг текстов, в основе которых лежит собственно женский взгляд на традиционные общечеловеческие проблемы (жизни и смерти, чувства и долга, взаимоотношения человека и природы, семьи и многие др.)

“Kadın Mantığı” (*Женская логика*, 1989), “Kötülüğü Unutan, 1990”, “Masum Bir Hayat” (*Чистенькая жизнь*, 1990), “Kaçınanlar” (*Абстинентки*, 1991), “Uçabilen Kadın: Rus ve Finli Kadınların Düzyazı Sanatı” (*Жена, которая имела летать: проза русских и финских писательниц*, 1993), “Kadın Ne İster?” (*Чего хочет женщина*, 1993), “Kadın Gözüyle” (“*Glas*” *глазами женщины*, 1993) (Титарева, 2015: 83).

Rus edebiyat eleştirmeni Pavel Valeryeviç Basinskiy’e göre yayımlanan bu öykü derlemelerinden “Kötülüğü Unutan”, yalnızca sanatsal eserlerin bir derlemesi değil, aynı zamanda edebi bir bildiri niteliğindedir. Derlemede yer alan yazarların her biri, adeta yeni bir değer savunucusu olarak hareket eder. Bu yüzden söz konusu değer gerçek ölçüsünü yalnızca yazarın kendisi belirleyebilir. Böylelikle kadın düzyazı sanatının kazanımlarını ve eksikliklerini tahlil etme konusunda profesyonel sorumluluğu üstlenen ve edebiyat alanının genel sınırları dâhilindeki yerini belirleyecek olan kişi, yazarın kendisidir. Pavel Basinskiy’in ileri sürdüğü bir başka görüşe göre, bir erkeğin var oluşunda ihtiyaç duyulan mayaya sahip olan, kadınsallıktır. Kadın ruhu, kendisiyle baş başadır. Bu, absürd ya da psikiyatrik bir durumdur (Басинский, 1991: 10). Bu noktada Pavel Basinskiy’in kadın düzyazı sanatına dair takındığı küçümseyici yaklaşımın kadınlara karşı genel tutumuyla ilişkilendirilebileceği görüşündeyiz. Çünkü adı geçen eleştirmen, kadın düzyazı sanatını ciddi bir edebiyat olarak görmez. Ona göre Rus edebiyatı ve kadın düzyazı sanatının ortak normları arasında devasa farklar vardır. Kadın düzyazı sanatının natüralizm (doğalcı) öğeleri olarak değerlendirdikleri, Rus edebiyatı için anormaldir. Nitekim kadın kahramanların kürtaj yaptırması ve bu durumun betimlenmesine yönelik tepkisini Rus kadın yazar Svetlana Vasilenko’ya şöyle ifade eder: “*Bu durum çok mu canınızı acıtıyor? İyi ama neden sürekli bunlardan bahsediyorsunuz? Okuyucunun sinirlerini sınamanızın amacı nedir? Yoksa kadın düzyazı sanatının amacı bu mudur?*” (Kubinyová, 2011: 45). Pavel Basinskiy ile benzer bir görüşe sahip olan yazar Yuriy Nikolayeviç Kuznetsov da bir kadının entelektüel yeteneklerini “*Konuşmaya girişen bir kadın, dünyaya ne söyleyebilir?*” diyerek daha sert bir ifadeyle eleştirir. Bir başka edebiyat eleştirmeni Oleg İlyiç Dark’ın kadın düzyazı sanatına dair değerlendirmesi nispeten daha ılımlıdır: “*Eğer kadın ve erkek diye bir ayrım yapılacaksa, erkek; gündüzü, aydınlığı temsil eden sosyal bir varlıktır. Kadın ise geceyi temsil eder, gizemli ve doğal bir mizaca sahiptir. Erkekte kendiliğindenlik, kadında sosyallik ve tarihsellik vardır. Ancak kadının mizacında ortaya çıkan kendiliğindenlik ve doğallık edebiyata ilgi çekici gelmektedir*” (Крот, 2013: 66). Oleg Dark kadın düzyazı sanatına her ne kadar biraz daha dikkatli bir yaklaşım sergilese de kadın ve erkek diye yaptığı ayrımda ifade ettiği özelliklere bakıldığında kadınlara karşı söylemlerinin yine geleneksel erkek

bakışını yansıttığı anlaşılmaktadır. Bu noktada Pavel Basinskiy, Yuriy Kuznetsov ve Oleg Dark'ın değerlendirmesi karşısında kadın araştırmacılar Yelena Gessen, kadın düzyazı sanatının “kadın mantığı” olarak adlandırılması üzerine erkek eleştirmenlerin şaşırtıcı bir bayağılık sergilediklerini (Гессен, 1991: 11) belirterek kadın düzyazı sanatı sorunsalına daha nesnel bir yaklaşım göstermeleri gerektiğine dikkat çeker. Bu anlamda adı geçen erkek eleştirmenlerin olumsuz değerlendirmelerinden anlaşılacağı üzere kadın yazarları toplumsal ve ahlaksal açıdan kınamaları ve onlara ağır ithamlarda bulunmaları son derece dikkat çekicidir. Dolayısıyla eleştirmenlerin, özellikle de erkek eleştirmenlerin, edebiyatın temel ilkeleri kapsamında yorumlarda bulunmak yerine, kadın yazarların edebi alanda kendilerini ifade etmelerine karşı çıktıkları ve sanatlarını kendi kişisel görüşlerine dayandırarak yorumladıkları gerçeği ortaya çıkmaktadır. Kanımızca, öne sürülen bu tek taraflı ve öznel değerlendirmelerin kadın düzyazı sanatının tanımlanma sorunsalını yarattığı söylenebilir.

Eleştirmenlerin esas üzerinde durdukları konu, kadın düzyazı sanatının gerekliliği ve kategorik statüsüdür. Bu konu üzerinde yürütülen tartışmalara çok fazla enerji harcanmıştır ve harcanmaya da devam edilmektedir. Sürdürülen bu tartışmaların ideolojik özelliği, kadın yazarların sanatsal durumlarının aşağılanması ya da çağdaş edebiyat kapsamındaki konumlarının yükseltilmesinin tuhaf ve faydasız bir uğraş olarak görülmesidir. Ancak edebiyat, kadın ya da erkek diye sınıflandırılmadan, tüm insanlığın yaşam tecrübelerinin paylaşılabilirdiği özgür bir ifade alanı olarak varlığını sürdürmelidir. Yazarın cinsiyeti değil, sanatsallık yönü bir değerlendirme kistası olmalıdır.

Çağdaş Rus edebiyatı bağlamında kadın düzyazı sanatına dair bir çerçevenin çizilmesini sağlayan çalışmalardan bir diğeri de akademisyen ve yazar İgor Aleksandroviç Romanov'un “Yeni Dönem Rus Edebiyatı. Transit Poetikası” (*Русская литература новейшего времени. Поэтика транзита*, 2009) adını taşır. Nitekim söz konusu çalışmanın “80-90’larda Edebiyatın Sınıflandırılma Sorunu” (*Проблема классификации литературы 80-90-х годов*) başlıklı bölümünde İgor Romanov kadın edebiyatının çok farklı şekillerde tanımlanmasından dolayı incelenme sürecinde paradoksal bir imge olarak algılandığından ve bu duruma bağlı olarak birtakım ek zorlukların ortaya çıktığından bahseder. Özellikle de 80-90’lı yılların ikinci yarısında bu yönde eserler yayımlanmaya başladığına dikkat çeker.

Ünlü eleştirmen Nina Gabrielyan “Havva, Hayattır” adlı makalesinde “kadınlar tarafından yazılan düzyazı sanatını kastedeceğimiz makalemizde ‘kadın düzyazı sanatı’

başlığı altında anlaştacağız” (Габриелян, 1996: 31) diyerek görüşünü ifade eder. Amerikalı eleştirmen Benjamin Satkliff’in de ifade ettiği gibi “*eğer kadın düzyazı sanatı taşralarda bildiriler yayımlanmadan ortaya çıktıysa, bu durum onun tabii ve milli olduğu anlamına gelir*” (Сатклифф, 2000: 117). Kimi eleştirmenlere göre kadın düzyazı sanatı, Rus toplumu tarafından göz önünde bulundurulması gereken kadınların hayat tecrübelerinin önemli bir parçasıdır. Nitekim Yelena Markova’nın “Rus Ruhü” (*Русская душа*) adlı derlemesinde yazdığı gibi “*Nihayet, bugün itibarıyla (1985-1995) Rus taşrası, kadın edebiyatının üslubunu konuşmaya başlar. Bu yeni sözcük (kadın düzyazı sanatı) tanınmamış kadın yazarların yavaş yavaş duyulan isimleriyle bilinirlik kazanır. Söz konusu kadın yazarlar, herhangi bir bildiri ya da program sunmadan ortaya çıkarlar (...) Öte yandan kadınların her biri ve tüm kadın yazarlar seslerini duyurmak ve anlaşılacak ister*”¹⁰ (Маркова, 1995: 11). Böylece araştırmacıların kadın edebiyatını feminist bir olgu olarak değil, nüfusun belli bölümüne ait bir hayat tecrübesinin yansıması olarak gördükleri yargısına varılabilir.

Diğer yandan kadın araştırmacıların görüşüne göre, kadın düzyazı sanatı sorunsalı, toplumsal cinsiyet terimi ile ilişkilidir. Bu noktada “cinsiyet” (*пол*) ve “toplumsal cinsiyet” (*гендер*) terimleri arasındaki farka bilhassa dikkat etmek gerekmektedir. Feminist eleştirmenlerin görüşüne göre “cinsiyet”, bir kişinin biyolojik özelliklerini ve fizyolojik yanlarını ifade eder. “Toplumsal cinsiyet” ise kadın söyleminde bir kişinin sosyolojik yanlarını anlamlandıran anahtar bir sözcüktür. Aslına bakıldığında hâkim olan tartışmaların önceden belirlenmiş birtakım özelliklere ve birer bildiri niteliğine sahip olduğu yargısına varmak zor değildir. Öyle ki çok sayıda eleştirmenin kadın düzyazı sanatını edebi bir kavramdan çok sosyokültürel bir fenomen olarak değerlendirdiği görülmektedir. Buradan kadınların ortaya koydukları sanatsal eserlere ait niteliklerin ikinci planda değerlendirilmesinin açık bir zayıflık göstergesi olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü ilk bakışta ya tarihi-siyasi koşullar ya da toplumsal faktörler ön plana çıkmaktadır. Herhangi bir standarda tabi olmayan bu tarz görüşlerin ilk olarak Batı’daki feminist hareketlerin etkisi altında; ikinci olarak ise diğer eleştirmenlerin, özellikle de erkek eleştirmenlerin bu sorunu aşağılayıcı ve alaycı bir yaklaşımla değerlendirmelerine bağlı olarak ortaya çıktığı düşünülmektedir. Bununla birlikte kadın düzyazı sanatının değerlendirilmesine yönelik ciddi bir yaklaşımın sergilenmesi ancak 1990’lı yılların başları ve ortalarında gerçekleşir.

¹⁰ (Наконец, сегодня (1985–1995 гг.) провинция заговорила на языке женской литературы. Это новое слово представлено “тихими” именами неизвестных писательниц. Они появились без манифестов и без программ, (...) каждая из женщин и все писательницы вместе хотят быть услышанными и понятыми)

Bu durum çağdaş Rus edebiyatı bağlamında kadın düzyazı sanatının nesnel bir bakış açısıyla incelenmesine yönelik ilk girişim olarak kabul edilebilir. Böyle bir yargının ortaya konulmasında 1990'lı yıllarda kadın düzyazı sanatının pembe romanlar ve duygusal düzyazılar ile özdeşleştirilmesine yönelik bir yaklaşım dikkat çeker. Örneğin Viktoriya Samoylovna Tokareva ve Galina Nikolayevna Şerbakova'nın eserleri kapsamında "kadın düzyazı sanatı" (*женская проза*) ve "kadın edebiyatı" (*дамская литература*) kavramları eş anlamlı değerlendirilir. Bununla birlikte zaman içinde kadın edebiyatı sıradan kültürel bir kavram olarak kalırken, kadın düzyazı sanatının çok katmanlı ve markalaşmış bir kavram haline geldiği anlaşılmaktadır.

1980-1990'larda araştırmacı Tatyana Aleksandrovna Rovenskaya, kadın edebiyatının edebiyat biliminde az araştırılan ve henüz az sayıda kitleye hitap edebilen bir kavram olduğu yargısını ortaya koyar (Ровенская, 2001: 64). Bu noktada kadın yazar ve eleştirmenlerin görüşüne göre kadın düzyazı sanatı kavramının daha çok benimsendiğini vurgulamak gerekir. Bu konuda eleştirmen Tatyana Aleksandrovna Kasatkina'nın görüşü, bilhassa çalışmamız için çok değerlidir. Çünkü Kasatkina, kadın yazarların varlık göstermesini çağdaş Rus edebiyatındaki en enteresan olgu olarak değerlendirir. Hatta Kasatkina'ya göre, kadın düzyazı sanatının statüsü ve algılanışı eskisi gibi değildir. Burada önemli olan aslında edebiyatın algılanmasında dikkate alınan paradigmanın değişmesidir. Hem kadınların erkekler hakkındaki düşüncelerini paylaştıkları bir kadın dünyası, hem de erkeklerin kadınlar hakkındaki düşüncelerini paylaştıkları bir erkek dünyası vardır (Касаткина, 1996: 212). Tatyana Kasatkina, her iki durumda da bu düşünce paylaşımının gerçeklikle ne kadar özdeşleştiğine dair nesnel bir değerlendirmede bulunur. Ancak diğer yandan alternatif bir görüş olarak kadın düzyazı sanatı kavramının, göreceli durumunun anlaşılmasına da imkân sağladığı anlaşılır. Bu bağlamda kadın düzyazı sanatı sorunsalı hakkında yapılan son yayınlar ve değerlendirmeler dikkate değer niteliktedir. Nitekim ilgili değerlendirmelerde ya kadın düzyazı sanatı olgusunun geçiştirildiği, ya bu alanın önde gelen bazı temsilcilerinin konuya ilişkin görüşlerini paylaşımları neticesinde incelenmekte olduğu, ya da XX. yüzyılın sonlarındaki edebi süreç bağlamında analiz edildiği gerçeği göz önünde bulundurulduğunda söz konusu kavramın göreceli bir duruma sahip olduğu yargısına varılabilir. Böylelikle kadın düzyazı sanatına değinen 1980'li ve 1990'lı yıllara ait eleştirel çalışmaların analizi aşağıda sıralayacağımız akımların ortaya çıkmasına yol açar:

- Birincisi; kadın düzyazı sanatını farklı bir kültürel deneyimin ardında bulunan özgün sanatsal bir kavram olarak değerlendirme arzusudur.
- İkincisi; çağdaş edebiyat bağlamında kadın düzyazı sanatını bağımsız bir kategoride değerlendirmeyi reddedmiştir.
- Üçüncüsü; edebi süreç bağlamında kadın düzyazı sanatının nesnel bir yaklaşımla incelenme çabasıdır.

Dergi yayınlarının ve alanın önde gelen yazarlarına ait söylemlerin analizi, kadın düzyazı sanatı kavramının belirli kurallara tabi olduğunun iddia edilmesine imkân verir. Fakat söz konusu analiz dar bir çeşitlilik kullanımı sunan sosyopolitik bir içeriğe sahiptir. Bu noktada edebiyatın biyolojik cinsiyete göre ayrıştırılmaması gerektiği vurgusu tekrar edilebilir. Nitekim 1993 yılında yayımlanan “Kadın Ne İster?” (*Чего хочет женщина?*) adlı on altı kadın yazara ait öykü derlemesinin editörü olan Yelena İvanovna Trofimova’nın belirttiği gibi, kadın düzyazı sanatı kavramı edebiyattan çok sosyolojiye dayandırılır: Kadın ya da erkek edebiyatı diye bir ayrım söz konusu olamaz. İyi ya da kötü edebiyat olabilir. Eğer bir eseri ‘kadın düzyazı sanatı’ kapsamında değerlendirirsek, yalnızca eserin alanını tanımlamış oluruz. Ancak kesinlikle iyi ya da kötü olduğuna dair ya da diğer bir deyişle sanatsal özelliklerinden veya birtakım eksikliklerinden bahsetmiş olamayız. Yine buna benzer bir görüş “Masum Bir Hayat” adlı derlemede paylaşılır. Buna göre, “kadın ve erkek” diye bir düzyazı sanatı ayrımı, vasatın altında bir seviye göstergesi varsa yapılabilir. Ancak eğer sanatsallık yönü daha ön plandaysa, o zaman gerçek bir edebiyatın varlığından bahsedilebileceği söylemiyle desteklenir (Ильин, 1990: 3).

Çağdaş edebiyatta çok özel bir kadın gözlemciliği söz konusudur. Bu durum öncelikle kadın yazarların kendi hemcinslerinin hayatlarını iyi bilmeleri ile ilişkilendirilebilir. Öyle ki yaratılan kahramanların ifadeleri, düşünceleri, davranışları günlük yaşamın gerçekliğini fazlasıyla yansıtır. Kadın yazarların yararlandıkları en önemli gözlem nesnesi, günlük yaşama dair küçük detaylarda gizlidir. Bu bağlamda ortaya konulabilecek yargı, Rus kültürüne ait günlük yaşama dair yeni bir bakış açısı kazandırılmış olmasıdır. Kadın yazarların eserlerinde çocukluk, ev hayatı, aşk hayatı gibi konular daha ön plandadır. Bununla ilgili olarak Lyudmila Ulitskaya kadınların dünyasında aşk, aile, çocukla alakalı sorunların büyük bir öneme sahip olduğuna dikkat çeker. 1999 yılında *Vagrius* yayınevinden “Kadın Üslubu” (*Женский почерк*) adıyla en iyi yabancı ve Rus kadın yazarların kitapları

art arda çıkmaya başlar. Bu durum, çağdaş kadın yazarlara ait düzyazı sanatının ses getirdiğini ve önemsendiğini kanıtlar.

Buraya kadar ortaya konulan tüm farklı tanımlamalar ve yaklaşımlar çerçevesinde bir kavram olarak kadın edebiyatını tanımsal bir sorundan çok tarihsel bir sorun olarak değerlendirmenin daha doğru bir yaklaşım olduğunu söylemek olanaklıdır. Öyle ki kadın edebiyatının XX. yüzyılın sonunda edebiyattaki diğer edebi akımların yanında zaman içinde kendine sağlam bir yer edindiği görülmektedir. Verilen tüm bu bilgiler ışığında çağdaş Rus edebiyatı bağlamında kadın edebiyatının oluşum ve gelişim sürecini ve ayrıca günümüzde edinmiş olduğu yeri karşılaştırmalı tarihsel yöntemden yararlanarak sosyokültürel açıdan sistemli bir şekilde inceleyebiliriz. Bu noktada “sosyokültürel bir fenomen” olarak tanımladığımız çağdaş Rus kadın edebiyatının incelenme süreci bir diğer alt başlıkta 1770’lerden başlanarak ancak özellikle 1980 yılı ve sonrasında yaşanan sosyolojik, siyasi ve kültürel etkilerin göz önünde bulundurulmasıyla ele alınacaktır. Öncelikle kadın edebiyatı kavramının Batı edebiyatında ortaya çıkış ve gelişim sürecine göz atarak birtakım temellendirmeler yapılacaktır.

1.2. Kadın Edebiyatının Tarihsel Gelişimi

1.2.1. Batı Edebiyatında

Batı dünyasında kadın hareketi, hem erkek odaklı sanayi toplumunda kadınlara yer açmak, hem de oluşturulan yeni toplumun siyasal yapısını şekillendirmeye çalışan siyasi düşünürlere bir tepki olarak ortaya çıkar. Tarihsel kökenine bakıldığında kadın hareketlerinin ilk tohumlarının XVII. yüzyılda İngiltere’de atılmış olmasına rağmen kadınların ilk kitlesel eylemlerinin Fransa’da ortaya çıktığı görülmektedir. Tüm dünyayı etkileyen 1789 Fransız Devrimi’nde kadınlar da önemli görevler üstlenirler. Kadınlar ilk kez bu dönemde bilinçli bir hak arayışı içine girerler. Yaşanan devrimle birlikte ülkede yaygınlaşan eşitlik, kardeşlik ve özgürlük kavramlarından onlar da yararlanmayı isterler (Gönenç, 2006: 66).

Batı’daki kadın hareketlerinin en temel talebi, kadınların da erkekler gibi yaşamın her alanında yer alabilmesidir. Kadınların ekonomik, sosyal, kültürel ve siyasal yaşam alanlarında bulunabilmelerini sağlamak üzere ortaya koydukları eylemler, kadın hareketi

tarihinde “*birinci dalga*” olarak tanımlanmaktadır. Bu çerçevedeki kadın hareketleri şöyle özetlenebilir: “İlk olarak kamusal yaşam alanının kadınları da kapsayacak ve barındıracak şekilde yeniden şekillenmesini; ikinci olarak kadınların da siyasal egemenlik hakkına ortak olmasını; üçüncü olarak ise kadının erkekle eşit yasal haklara kavuşmasını sağlamaktır” (Çaha, 2001: 1). Böylelikle birinci dalga kadın hareketinin ekonomik hayatta var olmayı, siyasal hayatta söz sahibi olmayı, hukuksal platformda erkeğin düzeyine çıkmayı amaçladığı anlaşılmaktadır. Birinci dalga kadın hareketinde temel referans olarak erkek alınmış ve temel hedef olarak ise erkekle aynı statü ve imkânlarla kavuşmak öngörülmüştür. Ancak 1960’lı yıllardan itibaren ortaya çıkan “*ikinci dalga*” kadın hareketi, bu amacı aşan bir söylem geliştirir. İçinde başta radikal feministler olmak üzere değişik feminist grupları da barındırmaktadır. Bu hareketin temel referansı ise kadın olur. İkinci dalga kadın hareketinde erkeğin negatif bir figür olarak kabul edildiği ve bu anlayışla hareket eden kadınların “kadının kurtuluşu” söylemiyle kendilerini erkek odaklı merkezden soyutlayacak bir söylem geliştirdikleri görülmektedir. Dolayısıyla ikinci dalga kadın hareketi çabalarının, kadınlara mensup feminen odaklı bir yaşam alanı oluşturmaya yönelik olduğu söylenebilir. Batı’daki kadın hareketinin “*üçüncü dalga*” olarak adlandırılan dönemi ise 1980’lerden sonrasını kapsar. Bu yeni kadın hareketinin yükselmeye başlamasıyla birlikte kadınlık “farklı” ve “özgün” bir kimlik kaynağı haline getirilmeye çalışılır. Özellikle post-yapısalcı ve postmodernist tartışmaların etkisi altında şekillenen bu kadın hareketinin birinci ve ikinci dalganın aksine siyasal olmaktan çok, felsefî ve kültürel alanda var olmaya çalıştığı ve bu yönde tezler geliştirdiği anlaşılmaktadır. Kadının fizyolojik yapısını ve yetiştirme sürecini referans alan bu kadın hareketi, kadının erkekten farklı bir yapıya, farklı bir algı sürecine, farklı bir kişilik yapısına, dolayısıyla farklı bir bilgi çerçevesine sahip olduğunu iddia etmektedir (Çaha, 2001: 1).

Kadın araştırmaları, birçok ülkede olduğu gibi Fransa’da da önemli bir bilim dalı olarak üniversitelerde yer almaktadır. Bu ülkede kadın araştırmaları için üniversitelerde özel bir bölüm açılması konusundaki tartışmalar 1968 yılında başlar. İlk kadın araştırmaları bölümü, Güney Fransa’daki Provence Üniversitesi’nde açılan Kadın Araştırmaları Merkezi olur (Dizier, 1992: 47).

Kadın çalışmalarına yönelik ilk incelemelerin ise 1960-1970’li¹¹ yıllarda Amerika’da gerçekleştirildiği görülmektedir. Rus edebiyat eleştirmeni ve akademisyen Yelena İvanovna Trofimova bu girişimi değerlendirirken 1970’li yılların başlarında özellikle kendilerini sanata adanmış feminist kadınların nicelik bakımından artış göstermesi ile sanata sağladıkları niteliksel katkının aralıklarla devam etmesinden dolayı ortaya çıkan çelişkili duruma dikkat çeker (Титарева, 2015: 35). Özellikle bu zamanlarda feminist¹² kültür tarihinin incelenmesine, edebiyat ve sanatta kadın isimlerinin araştırılmasına yönelik çok sayıda girişimde bulunulduğundan bahsedilmektedir. Nitekim Elaine Showalter, Sandra Gilbert, Susan Gubar, Ellen Moers, Nancy Miller, Annette Kolodny gibi ünlü Amerikalı edebiyat eleştirmenleri, kadınların ve erkeklerin yazdıkları metinler arasında bir eşitsizlik olduğunu açıklarlar. Edebiyat tarihinde kadın yazarlara ait metinlerin unutulmasını Amerikalı feministler, erkeklerin yazdıkları metinlerin kuramsal temellere dayandırılması ve kadınlarınkinin ataerkil kültür modeliyle bağdaştırılamamasıyla ilişkilendirirler. Bu duruma bağlı olarak kadın araştırmacılar, bir adım daha ileri giderek gerek kültürel gerekse edebi alanda kadın çalışmalarının incelenme sürecine yönelik yaklaşımın daha tutarlı ve etik kurallara dayandırılarak gerçekleştirilmesi gerektiğini ileri sürerler. Böylelikle kadın edebiyatının adını duyurması ve aynı zamanda erkek edebiyatıyla karşılaştırıldığında ortaya çıkan sorunsalın tespit edilmesi, içinde bulunulan dönemin Amerikalı feministlerinin esas görevi haline gelir (Титарева, 2015: 35).

Amerikalı feministler, kadın düzyazı sanatını kadınlara özel sosyokültürel deneyimlemelerin bir ifadesi olarak incelerler. Bu görüşü destekler nitelikte bir değerlendirmede bulunan Annette Kolodny’e göre edebiyat, hem edebiyat geleneklerinin hem de maddi-manevi sosyolojik fenomenlerin çerçevesinde gelişen sosyolojik temellere sahiptir. Bu bağlamda akışını sürdüren edebiyat, kendi çıkış noktasını bu temellendirmelere dayandırarak belirler (Титарева, 2015: 35). Böylece edebi metnin oluşum sürecinde yazarın aldığı eğitimin, yetiştiriliş tarzının, yaşının, ideolojisinin, cinsiyetinin etkin bir role sahip olduğu yargısına varılabilir. Bu bağlamda kadın edebiyatı kapsamında ortaya koyulan ilk eserler şu şekildedir:

¹¹ Feminist eleştiri, 1960’ların sonlarında ve 1970’lerde kadın hareketinin bir parçası oldu. Bkz: Humm, M. (2002). *Feminist Edebiyat Eleştirisi*. (Yay. Haz.: Gönül Bakay). İstanbul: Say Yayınları. 27-34.

¹² Karen Offen, *Defining Feminism*’de (1988), ‘feminizm’in Avrupa’da ancak 1880’lerde kadınların özgürlüklerine kavuşmalarıyla eşanlamlı olarak geniş çapta kullanılmaya başlandığını belirtir. Bkz: Humm, M. (2002). *a.g.e.* 17.

Mary Ellmann “Kadınlar Hakkında Düşünmek”¹³ (*Thinking About Women* 1968), Ellen Moers “Edebi Kadın” (*Literary Women*, 1976), Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar “Tavan Arasındaki Deli Kadın: Kadın Yazar ve 19. Yüzyılda Edebi İmgelem” (*The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination*, 1979), Rachel Blau DuPlessis “Finalin Ötesinde Yazma: XX. Yüzyılda Kadın Yazarların Öyküleme Stratejileri” (*Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-century Women Writers*, 1985), Elaine Showalter “Kendilerine Ait Bir Edebiyat: Bronte’dan Lessing’e İngiliz Kadın Romancıları” (*A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, 1977); “Yeni Feminist Eleştiri”¹⁴: Kadınlar, Edebiyat ve Kuramlar Üzerine Denemeler” (*The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature & Theory*, 1985) “Bu Çağdaş Kadınlar: 20’li Yılların Otobiyografik Denemeleri” (*These Modern Women: Autobiographical Essays from the Twenties*, 1978) ve “Dekadan Kız Çocukları: Yüzyılın Eşiğinde Kadın Yazarlar” (*Daughters of Decadence: Women Writers of the Fin-de-siècle*, 1984) (Титарева, 2015: 36).

Norveçli edebiyat eleştirmeni Toril Moi 1985 yılında yayımlanan “Cinsel / Metinsel Politika: Feminist Edebiyat Teorisi”¹⁵ (*Sexual / Textual Politics: Feminist Literary Theory*) adlı çalışmasında “kadın okuması” ve “kadın yazısı” metodolojisini inceler. Mary Jacobus’un “Okuyan Kadın. Feminist Eleştirisi Üzerine Deneme” (*Reading Woman: Essays in Feminist Criticism*, 1986), Shoshana Felman’ın “Kadın Ne İster? Okuma ve Cinsel Fark” (*What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*, 1993), Alice Jardine’nin¹⁶ “Gynesis”¹⁷: Kadının Görünüşü ve Çağdaşlık” (*Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*, 1985) gibi önemli çalışmaları yabancı araştırmacılar tarafından metodolojik bir yaklaşım çerçevesinde ortaya konur (Титарева, 2015: 36).

“Yeni Feminist Eleştiri” (*The New Criticism*) adlı derleme 1985 yılında Elaine Showalter editörlüğünde çıkar. Annette Kolodny, Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, Bonnie Zimmermann, Nancy Miller gibi isimler bu derlemede çalışmaları bulunan yazarların bir kısmıdır. Her birinin amacı, kadın edebiyatı kapsamında ele alınan konuların ve tercih edilen

¹³ Feminist eleştirinin, edebiyat kurumunu destekleyen kadın kalıplarına meydan okuyan feminist eleştiri eserlerinden ilk kez söz eden ve bugün haksızca göz ardı edilen eserlerinden biridir. Bkz: Humm, M. (2002). *a.g.e.* 28.

¹⁴ Virginia Woolf’un “Kendine Ait Bir Oda” (*A Room Of One’s Own*), hem biçimi -özgürleştirici, akıcı otobiyografik açıklığı- hem de içeriği bakımından feminist eleştirinin ilk modern eseri olduğu söylenebilir. Bu kitap, kadının farklılığının toplumsal, edebi ve kültürel cephelerini ciddi bir biçimde ele alır. Bkz: Humm, M. (2002). *a.g.e.* 18.

¹⁵ Feminist eleştirinin ilk yapışökümcü metnidir. Bkz: Humm, M. (2002). *a.g.e.* 37.

¹⁶ Alice Jardine’in gynesis kuramı, Batı düşüncesinde kadının yerini tanımlar ve açıklar. Jardine aynı adı verdiği kitabı Gynesis’te (1988) bu terimi, Fransız modernizminde keşfettiği, erkek yazarların topluma saldırırken sık sık ‘kadın’ figürlerini kullandıkları bir sürece uygular. Jardine, kitabında realizm ve Marksizm temel anlatılarının çöküşünü inceler. Bu çöküş, postmodernizme ya da Jardine’nin doğasıylaştırma, diye adlandırdığı şeye bağlı olarak gerçekleştirir. Bkz: Humm, M. (2002). *a.g.e.* 229.

¹⁷ Gynesis terimi, (gyn: kadın, dişi) taşıdığı “kadın” söylemine yerleştirme anlamı, Jardine’in ileri sürdüğü gibi modernitenin içsel bir özelliğidir. Bkz: Humm, M. (2002). *a.g.e.* 40.

edebi türlerin, kadın düzyazı sanatının psikolojik yanının, kadın yazarların üslup sorunlarının, bireysel ve kolektif kadın yazarlığının gelişim sürecinin, farklı yazarlar ve eserler bağlamında kadın edebiyatı tarihçesinin incelenmesini sağlamaktır (Титарева, 2015: 36).

Önde gelen Amerikalı feminist eleştirmenlerden Elaine Showalter “Feminist Sorunsalı Üzerine” (*Towards a Feminist Poetics*, 1985) adlı makalesinde kadın edebiyatının incelenmesinde iki yöntem ileri sürer. Bunlardan birincisinde, ataerkil cinsel kodlara ve erkeklerin oluşturduğu toplumsal cinsiyet stereotiplerine¹⁸ dayandırılan feminen eleştirinin özünde aslında geleneksel kadın stereotiplerin manipulasyona uğradığı ve sömürüldüğü gerçeği yatmaktadır. İkinci yöntem ise erkeklerinkinden bağımsız olarak yaratılan kadın söyleminde yeni tiplerin yaratıldığı ‘ginokritika’dır (Титарева, 2015: 37). “Гинекей” eski Yunanda evin arka bölümünün kadınlara ayrılan kısmına verilen addır. “*Ginokritika*” kavramı, bu kelimenin kökeninden geldiği düşünülerek “ötekileştirilen kadın eleştirmen” şeklinde yorumlanır. Bu noktada kadınların deneyim ve endişelerinin esas alınarak oluşturulduğu yeni edebi söylemde kadının “bir metin yazarı” olarak kendini gösterdiği anlaşılmaktadır.

Elaine Showalter’ın aksine Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar ise “Tavan Arasındaki Deli Kadın: Kadın Yazar ve 19. Yüzyılda Edebi İmgelem” başlıklı çalışmalarında her ne kadar kadın edebiyatını erkek bakış açısına göre patolojik ve delilik olarak değerlendirseler de (kadın bir canavar, bir cadı ya da kutsal bir melektir) John Langshaw Austin, Marry Shelley, George Eliot ve Emily Dickinson gibi ünlü İngiliz kadın yazarların sanatını incelerler. Diğer yandan Amerikalı edebiyat bilgini Ellen Moers, erkek eleştirmenlerden bağımsız olarak “Edebi Kadın” adlı kitabında kadın edebiyatı tarihini anlatmaya çalışır. Bir kadın yazar bakışıyla ve kadın yazarların girdikleri karşılıklı etkileşimin yarattığı bilinç farkındalığıyla edebiyat geleneğini inceler (Титарева, 2015: 38). 1980’lerin sonlarında Toril Moi ise kadın edebiyatının esas metodolojik sorununu, erkeklerinkinden farklı olarak özel bir kadın edebiyatı kanunu oluşturma amacıyla ilişkilendirir. Böylelikle Anglo-Amerikan feministlerinin bir kadın edebiyatı tarihçesi oluşturma, farklı kadın yazarları ve metinlerini

¹⁸ Etimolojik olarak stereos (katı) ve typos (nitelik, tip) sözcüklerinden oluşan stereotip terimi, ilk kez 'kafamızdaki imajlar'a işaret etmek üzere Lippmann (1922) tarafından ortaya atılır. Stereotip terimi, genel olarak diğer insanları, içine yerleştirdiğimiz kategorileri ifade eder. Bu çerçevede, stereotipler, diğer bir bireyi ya da bireyler grubunu tanımlamak için kullandığımız basitleştirilmiş betimsel kategoriler olarak tanımlanabilir.

inceleme çabası içinde oldukları anlaşılmaktadır. Ancak burada en önemlisi, süreklilik arz eden bir kadın edebiyatı geleneği yaratmak istemeleridir. Nitekim Ellen Moers'in değerlendirmesinde de görüldüğü üzere kadın yazarların birbirlerinden etkilenmesi bu noktada son derece önemli bir tespit olup yaygınlığın oluşturulmasında büyük bir öneme sahiptir.

1980'li yıllarda artık kadın edebiyatının ve kadın hareketlerinin incelenmesi yalnızca bir akım olarak değil, aynı zamanda bilimsel bir disiplin olarak da kabul edilir. Bu duruma bağlı olarak XX. yüzyılın sonlarında 295 taneden 152'sinin Amerika'da olduğu üniversite ve kolejlerde kadın edebiyatı ve kadın sorunsalı konusunda eğitim vermeye başlanıldığı görülmektedir (Ровенская, 2001: 48). Bir diğer taraftan Alman, Amerikan, İngiliz, Fransız, Fin ve Avusturya edebiyatlarındaki kadın düzyazı sanatının incelenmesi sonucunda ilginç veriler elde edildiğinden bahsedilmektedir. 1994 yılında ünlü Amerikalı kadın yazar M. Taks "Kadın Dünyası" (*Women's World*) adıyla yeni bir oluşum yaratır. İnsan haklarını savunan ve özgürlük mücadelesinde bulunan kadın yazarlar, bu çatı altında bir araya gelirler. Amaçları, profesyonel anlamda yayın faaliyetleriyle ve edebiyatla ilgilenen (yazar, şair, çevirmen, yayımcı) kadınlara yardımcı olmaktır. Bu amaca uygun olarak bir araya gelen kadın yazarlar, toplumsal cinsiyet bağlamında uygulanan sansüre ve ayrımcılığa karşı çıktıklarını belirtirler (Титарева, 2015: 40). 1995 yılında ise yine bu oluşumun edindiği amaca uygun olarak Pekin'de bir konferans düzenlenir. Bu konferans sonunda yayımlanan çalışmalardan biri, yergi özelliği taşıyan "Kelimelerin Gücü" dür (*The Power of Words*). Daha sonra Avrupalı kadın yazarların sanatına ithaf edilen "Kelimelerin Gücü 2" (*The Power of Words 2*) adlı ikinci yergi (pamfet) yayımlanır (Титарева, 2015: 40).

Sonuç olarak kadın hareketi tarihine ilk çıkış noktası olan Batı örneğinden bakıldığında kadınlığın artık farklı bir kimliğin kaynağı olarak kabul edildiği görülmektedir. Yaşanan tüm bu gelişmelere bağlı olarak üniversitelerde açılan çok sayıda kadın bölümleri, kadın eserleri kütüphaneleri, kadın müzeleri ve kadın kitapçıları gibi etkinlik alanlarına girilmesi bu durumu destekler niteliktedir. Bu gelişim sürecinin tabii bir sonucu olarak Batılı toplumlardaki geleneksel eril kültürün büyük bir darbe aldığından da bahsetmek mümkündür. Ancak bu anlamda belirtilmesi gereken en önemli nokta, Batı'da yaşanan siyasal, sosyal, ekonomik ve kültürel olayların tüm dünyayı etkilediği gerçeğidir. Bu bağlamda bir sonraki alt başlıklarda sırasıyla Türkiye'de ve Rusya'da kadın hareketlerinin tarihsel süreci irdelenecektir.

1.2.2. Türk Edebiyatında

Türk kültüründe “kadın”¹⁹ teması çok sayıda araştırmacı tarafından incelenir. Bu anlamda Türk tarihçiliğinin en önemli isimlerinden Mehmet Fuat Köprülü, kültür ve edebiyat tarihimizde özel bir yeri olan Kutadgu Bilig’i Orhun Kitabeleriyle karşılaştırır. Yusuf Has Hacib’in 11. yüzyılda Karahanlı Türkçesiyle yazdığı didaktik eser Kutadgu Bilig’deki anlayışın eski Türk anlayışından²⁰ farklı olduğunu ifade eder. Halk destanlarında kadın, çocuğunun ilk eğiticisi, kocasının en fedakâr yoldaşı ve ocağın kurucusudur. Kutadgu Bilig’de ise kadın²¹, erdemsiz, vefasız ve tehlikeli kabul edilir. Kadına karşı bir güvensizlik hâkimdir. Çoğu zaman ailelerini ve kocalarını mahva sürükleyen, sorun çıkaran bir varlıktır (Debreli, 2016: 39-58). Erkek ve kadın arasındaki güç dengesinin yüzyıllardan beri hemen hemen her toplumun başlıca tartışma konularından biri olduğu bilinmektedir. Tartışmaların odak noktası, kadının bir sorun sözcüğü ile birlikte anılması ve kadın sorunu kavramının ortaya çıkarılmasıdır. Sorun çıkaran kadınlar mıdır, yoksa kadınların bazı sorunları mı vardır? Öne sürülen bu sorulara verilebilecek yanıtlar dünyadaki ve Türkiye’deki kadın hareketlerinin temelini oluşturmaktadır (Karataş, 2009: 1654).

Türkiye’deki kadın hareketlerinin ortaya çıkış tarihini, Batı’dakine benzer bir şekilde, XVIII. yüzyıldan itibaren başlatmak mümkündür. Ancak tam da bu noktada Filistinli karşılaştırmalı edebiyat profesörü ve teorisyen Edward Said’in “Şarkiyatçılık” (2013: 48) adlı eseri aracılığıyla Doğu ile Batı arasındaki farka dikkat çekmek istiyoruz:

“Avrupalının akıl yürütmeleri sağlamdır; olguları açıklarken belirsizlikten kaçınır; mantık dersi almamış olabilir, ama doğuştan mantıkçıdır; doğası gereği kuşkucudur, bir önermenin doğruluğunu kabul etmezden önce kanıt ister; eğitimli zekâsı bir mekanizmanın parçası gibi işler. Öte yandan Şarklının akli pitoresk sokaklarına benzer, simetriden yoksundur. Akıl yürütmesi baştan savma betimlerle doludur. Eski Araplar diyalektik biliminde görece daha yüksek bir düzeye ulaşmış olsalar da,

¹⁹ Tarih boyunca Türklerin “kadın” kavramını yansıtan çok sayıda sözcük kullandıkları görülmektedir. Bunlar arasında “katun”, “gatun” ve “hatun” sözcükleri yer alır. Bkz: Aksan, D. *Türkçeye Yansıyan Türk Kültürü*. 2. Basım. İstanbul: Bilgi Yayınevi.

²⁰ İslamiyet öncesi Türk kültüründe kadın, her şeyden önce kendi evinin hâkimidir. Türk kadını, İslamiyeti kabul eden Doğu ve Batı toplumları ile kıyaslandığında saygın bir konuma sahiptir. Her ne kadar İslamiyet sonrasında yerleşik kültüre geçilmesiyle Türk kadını nispeten sosyal hayattan soyutlansa da, dünyadaki diğer toplumlara özellikle de Müslüman Doğu toplumlarına göre “özel” bir yeri olduğu şüphe götürmez bir gerçektir. Detaylı bilgi için bkz: Yılmaz, A. (2004). “Türk Kültüründe Kadın”. *Millî Folklor*, Yıl 16, Sayı 61. 111.

²¹ Kutadgu Bilig’de kadın kavramını ifade etmek için sıklıkla kullanılan sözcükler arasında “kız”, “tişi” (dişi), “ana” (anne), “kişi” (karı / kadın), “tul” (dul), “ewlik” (kadın), “kelin” (gelin), “kurtğa” (acuze / kocakarı), “işî” (kadın), “ewçi” (kadın) yer alır. Bkz: Debreli, Z. G. (2016). “Kutadgu Bilig’de Kadın”. *Studies Of The Ottoman Doman*, Cilt 6, Sayı 11, 39.

ardılları mantık yetisi bakımından fena halde zayıftır. Çoğu zaman, doğruluğunu kabul edebildikleri en yalın öncüllerden, en açık çıkarımı yapmayı beceremezler.”

Anlaşılan o ki bilim, Doğu’dan doğar. Buna karşılık rakibi olan Batı, Doğu’nun keşiflerini kavramsallaştırma ve çıkarımlarda bulunma konusunda daha güzel bir sunum ortaya koyması nedeniyle çoğunlukla Batı’nın adı ön planda tutulmaktadır.

Türk edebiyatında kadın hareketlerinin tarihsel gelişim süreci dört evrede özetlenebilir. Birinci evreye bakıldığında, XVIII. yüzyıldan I. Meşrutiyet’in (1876) ilan edildiği dönemlere kadar devam eden süreci kapsadığı görülmektedir. Kadın hareketinin oluşum aşaması olan bu dönem “kadınların toplumsal hayata katılım evresi” olarak da tanımlanabilir. XIX. yüzyılda gerçekleşen bu evrede özgürlük, eşitlik ve adalet gibi kavramların sorgulanarak talep edildiği görülmektedir. Gelişimin daha iyi anlamlandırılabilmesi amacıyla önceki yüzyıllarda kadının toplumdaki rolüne yazar Sibel İrzık ve Jale Parla “Kadınlar Dile Düşünce” adlı çalışmalarında şu sözlerle ışık tutarlar: *“XVII. ve XVIII. yüzyıllara kadar kadının yerinin evi olduğuna ilişkin bir inanç zaten evrenseldi. XVIII. yüzyılın ikinci yarısından sonra ve özellikle XIX. yüzyılda, kadın eve kapatılırken, iş ve ev hayatı da birbirinden tümüyle koptu. Sanayi devrimiyle birlikte erkekler ev dışında, yani fabrikalarda çalışırken, kadın da daha çok eve mahkûm edildi”* (İrzık ve Parla, 2014: 22). Türk kadınının bu mevcut konumu, XIX. yüzyılda yaşanan siyasi ve toplumsal olaylarla birlikte tüm dünyada değişim rüzgârlarının etkin olduğu bir süreç içinde değişime uğrar. Dilbilimci ve araştırmacı yazar Fatma Erkman Akerson “Edebiyat ve Kuramlar” adlı kitabının ‘On Dokuzuncu Yüzyıl, Tanzimat ve Büyük Kırılma’ başlıklı bölümünde bu sürecin önemine şu sözlerle dikkat çeker: *“XIX. yüzyıl siyasi, kültürel ve ekonomik açılardan uzun bir dönemdir. Ulus devletler oluşur, parlamentolar işler. Kültür bağlamında ve Avrupa coğrafyasında ele alındığında, kimine göre Fransız Devrimiyle (1789) başlar ve Birinci Dünya Savaşına kadar (1914) sürer. Uzun yüzyıl fikri, Osmanlı için de geçerlidir. Ortaylı, XIX. yüzyılı anlattığı kitabına İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı adını vermiştir”* (Erkman, 2015: 136). Bu yüzyılda tüm dünyada yaşanan köklü değişiklikler silsilesi Türk edebiyatında da belirgin bir şekilde hissedilir. Bu durumun en büyük kanıtlarından biri, kadın olgusunun Tanzimat dönemi sonrası ve edebiyatın yeni bir döngüye girdiği yıllarda kendini göstermiş olmasıdır.

Kadınların sanatçı kimliği ile edebiyatta yer almaları ise XIX. yüzyılın son çeyreğinde mümkün olur. Basın, kadınların seslerini duyurabileceği etkin bir araç olur. 1880’li yıllardan

itibaren gazetelerde düşüncelerini dile getirmeye başlayan kadınların kendine özgü dergiler çıkarmaya başladıkları görülür. Batı edebiyatında olduğu gibi, Türk edebiyatında da kadın çalışmalarının geniş bir alana yayılabilmesinde dönemin yayın organları önemli rol üstlenirler. Bu bağlamda ismini anmamız gereken dergi ve gazeteler arasında *İnsaniyet*, *Aile*, *Vakit*, *Şüküfezâr*, *Ayine*, *Parça Bohçası* sayılabilir. Öte yandan dönemin en önemli kadın yazarlarından biri olan ve ilk Türk kadın romancı olarak bilinen Fatma Aliye Hanım'ın öncülüğünde ve diğer kadın yazarların desteklemesiyle çıkarılan *Hanımlara Mahsus* adlı gazete ayrı bir öneme sahiptir. Bu gazete yalnızca dönemin tanınmış kadın yazarlarına ait eserleri içermesi nedeniyle değil, aynı zamanda dönemin yazın tarihi için kapsamlı bir kaynak olması bakımından da önem taşır. Bir diğer önemli özelliği ise o dönem yapılageldiği gibi kimliklerini gizleyerek takma erkek isimleriyle değil, kendi isimlerini kullanarak yazan kadınlardan oluşmasıdır. İlk sayılarından itibaren Fatma Makbule Leman, Fatma Aliye, Şair Nigar ve Emine Semiye'nin yanı sıra daimi yazarlarının arasında şair ve bestekâr Leyla Hanım, Carmen, Silva, Fahrünisa Hanım, Ayşe Rahime, Hamiyet Zehra, Keçecizade İkbâl, Üsküdarlı Münire gibi isimlerin de yer aldığı (Çelikel, 2013: 43) gazete, dönemin adeta “ilk kadın yazarlar tablosudur” (Karaca, 2010: 107). Şair Nigar Hanım aynı zamanda Osmanlı'da Batılı anlamda ilk şiirleri yazan kadın olması bakımından önemli bir yere sahiptir. Emine Semiye'nin “Sefalet” romanı Sırpçaya çevrilir. Eserin Sırbistan'da gördüğü ilgiye karşılık Emine Semiye, 1899 yılında Sırp hükümeti tarafından “Saint Sava” nişanıyla ödüllendirilir (Karaca, 2010: 86). Bir fenomen olarak algılanan kadına bir kadın-yazar perspektifinden bakan Fatma Makbule Leman ise erkekleri sadece eleştirmek amacıyla değil; hem kadınlara hem de erkeklere bilinç aşılması yapmayı hedefleyen feminal bir söylem çerçevesinde oluşturduğu eserleri ile dikkat çeker. Onun eserlerinde kadın, kendilik değerlerinin farkına varan, kadın olma yazgısını kabullenmeyen, verili olanları aşan kimliği ile bireyleşme yolunda feminal adımlar atarak yeniden doğar (Eliuz, 2008: 189). Türk edebiyatında kadın sanatçı kimliğiyle ön planda olan bu isimlerle birlikte artık bu dönemde kadınların da erkekler gibi edebiyat eserleri verebileceği düşüncesi yerleşmeye başlar. Bu tarih öncesine bakıldığında ilk kadın imgelerinin, kadın dünyasının ve yaşanan sorunların yalnızca erkek yazarlar tarafından erkek bakış açısıyla ifade edildiği görülmektedir.

Tanzimat'la birlikte başlayan çağdaşlaşma hareketi çerçevesinde Türk kadını gerek düşünce alanında, gerek doğrudan doğruya siyasi ve toplumsal haklar yönünde ciddi adımlar atabilir (Kırkpınar, 1998: 14). Bu durum XIX. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşanan Batılılaşma çabalarının bir sonucudur. Bu dönemde kadının neden ikinci planda kaldığı

irdelenir. Bu çağdaşlaşma sürecinde ilk olarak aile kurumunun yürütücüsü olarak görülen kadınların eğitimine önem verilir. Türkiye'deki ikinci dalga kadın hareketinin öncüsü ve feminist yazar Şirin Tekeli'ye göre Osmanlı'nın geri kalmışlığında, kadınların cehalete mahkûm edilmeleri önemli bir etken olarak değerlendirilir (Tekeli, 1992: 121). Bu bilinçle ve farkındalıkla hareket eden Tanzimat devri romancıları, kadın konusuna büyük önem verirler. Bu dönemde ortaya çıkan Türk romanı, Türk kadınının sosyal hayatındaki değişme ve gelişmelerde önemli rol oynar (Karabulut, 2013: 50). Kadının aile ve toplum içerisindeki konumu ilk kez Tanzimat döneminde sorgulanmaya başlamıştır. Namık Kemal, Şinasi, Ahmet Mithat Efendi ve Recaizade Mahmut Ekrem gibi dönemin önemli yazarları eserlerinde kadın konusunu ön plana çıkarırlar. Bu yazarlar gibi pek çok önemli isim kadına haklarını öğretmeye çalışırlar. Yaşanan bu gelişmelere bağlı olarak Türk kadını ilk kez resmi eğitim görmeye başlar. Öğretmenlik yapma hakkına sahip olarak kısmen de olsa çalışma hayatında kadın, varlığını gösterme imkânına sahip olur. Eğitim almaya başlayan kadınlar bilinçlenmeye ve Avrupa'da yaygınlaşan kadın hareketlerini örnek alarak kendi ülkelerinde benzer yönde hareket etmeye başlarlar (Gönenç, 2006: 74).

Tanzimat döneminin bir diğer önemli gelişmesi ise kadınların yayın yaşamına dâhil olarak ilk dergicilik faaliyetlerinde bulunmalarıdır. Böylelikle kadınlarla ilgili düşünce ve görüşlerin edebi eserlerin yanı sıra dergilerde ve gazetelerde de yer alması sağlanır. Aynı zamanda kadınlar dernekler kurarak etken konuma geçiş sürecindeki faaliyetlerini sağlamlaştırmaya çalışırlar. Kadın haklarının ilk kez Tanzimat Dönemi'nde ele alınması ile birlikte hukuk düzenlemeleri bağlamında cariyelik ve köleliğin kaldırılması kadınların toplumsal haklarının korunması yönünde çok önemli adımlardır. 1847 yılında yapılan yeni düzenlemeye göre kız ve erkek çocuklara eşit miras hakkı tanınmasını sağlayan İrade-i Seniye yayımlanır. Bunun ardından 1856 yılında Osmanlı topraklarındaki kadınların köle ve cariyeye olarak alınıp satılmaları yasaklanır. Kadınların miras yoluyla mülkiyet hakkını elde etmeleri 1858 yılında Arazi Kanunnamesi ile kabul edilir. 1869 yılında kadınlara yönelik olarak *Terakk-i Muhadderat* dergisi yayımlanır. Aynı yıl kızların eğitimine ilk kez yasal zorunluluk getiren Maarif-i Umumiye Nizamnamesi'nin yayımlanması, kadınların çağdaşlaşmasına hizmet eden önemli kazanımlardır. 1870 yılında kız öğretmen okulu açılmıştır. Evlilik sözleşmesinin resmi memur önünde yapılması, evlenme yaşının erkeklerde on sekiz, kadınlarda on yedi olması ve zorla evlendirmelerin geçersiz sayılmasını düzenleyen Hukuk-ı Aile Kararnamesi 1871'de yürürlüğe girer. 1876'da ise ilk anayasa olan Kanuni Esasi ile kız ve erkek çocukların ilköğretime gitme zorunluluğu getirilir (Gönenç,

2006: 74-75). Bu çerçevede gerçekleştirilen kadın odaklı kazanımlarla kadınların sosyal hayattaki konumlarının daha güçlü olmaya başladığını söylemek mümkündür. Sosyal yaşamdaki değişimin yoğun olduğu bu süreçte kadının da toplumsal hayatta kendine bir yer araması kaçınılmaz bir hal alır. Bu anlamda yazar ve akademisyen Orhan Okay “Osmanlı toplumunda kadının bir problem olarak ortaya çıkışı Tanzimat’la beraberdir” diyerek, Türk kadınına bakıştaki değişimin zamanı hakkında bizi haberdar eder (Karabulut, 2013: 50). Bu bağlamda kadın hareketlerinin yavaş yavaş tohumlarının atılmaya başladığı Tanzimat döneminde kadınların henüz siyasi bir kimlik kazanmadığı, yalnızca yeni bir gelişim sürecine girilen kamusal alanda ekonomik hayata katılma isteğinde oldukları anlaşılmaktadır (Çaha, 2001: 3).

Türkiye’deki kadın hareketlerinin ikinci evresi I. Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’in ilanına, kadar devam eden süre içinde yaşanır. I. Meşrutiyet yıllarında II. Abdülhamid’in en önemli reformu, kadın konusuna verdiği önemdir. Bu kapsamda Abdülhamid tarafından açılan muallime mekteplerinde kadınlar öğretmen olarak yetişir ve Osmanlı kadınlarını eğitmek üzere taşraya gönderilirler. II. Meşrutiyet’e kadar devam eden bu süreçte İstanbul, İzmir, Bursa, Selanik gibi gelişmiş şehirlerde önemli bir eğitilmiş kadın kitlesi ortaya çıkmaya başlar. Bu kadın kitlesi içinde kalem oynatabilen, yazı yazabilen, resim yapan, şiir yazan, Batı dillerinden çeviriler yapabilen çok sayıda kadın yetişir. Fatma Aliye, Emine Semiye, Halide Edip, Nezihe Muhittin, Nigar Hanım, Gülizar Hanım gibi çok sayıda Osmanlı kadını eser verebilecek duruma gelir. Dolayısıyla I. Meşrutiyet döneminde yeni bir gelişim sürecine girilmesiyle birlikte Türk kadınlarının çeşitli haklara sahip oldukları görülmektedir. Elbette, bu sürecin ivme kazanmasında Batı edebiyatında yaşanan gelişmelerin büyük bir etkiye sahip olduğunu hatırlatmak gerekmektedir.

Türk edebiyatında ilk kadın yazarların kendilerini gösterebilme imkânını ancak 1908 yılında II. Meşrutiyetin ilan edilmesinden sonra bulabildikleri görülmektedir. Her ne kadar kadın yazar ve şair kavramlarına Halk ve Divan edebiyatı geleneğinde rastlamak mümkün olsa da, Türk edebiyatında kadın yazarlar XIX. yüzyılda dönemin ünlü kadın yazarı Fatma Aliye Hanım’ın başlattığı çalışmalar sayesinde gerçek anlamda etkin bir role sahip olurlar. Öte yandan yeni bir evreye giren Osmanlı’da gelişen eğitim kurumlarında kadınların da eğitim alma imkânına kavuşmalarına bağlı olarak kültürlü bir kadın kitlesinin özellikle XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren oluşmaya başladığı söylenebilir. II. Meşrutiyet’in ilan edilmesiyle beraber aydınlar tarafından kadın konusunun yoğun bir şekilde tartışılmaya

başlanması ve kadının mevcut sosyal konumuna ilişkin çeşitli çözümler sunulmaya çalışılması dikkat çeker. Hatta bu dönemde üzerinde en fazla konuşulan, tartışılan ve yazılan konuların başında kadın konusu geldiğinden bahsedilmektedir. Bu durumun ortaya çıkışı, her alanda yaşanan özgürlük rüzgârları ile ilişkilendirilebilir. Kadın konusunun uyandırdığı ilgiye bağlı olarak çok sayıda kitap, dergi ve gazete eki yayımlanır. Yapılan araştırmalar bu dönemde kadın konusuyla ilgili otuzun üzerinde gazete ya da derginin yayın hayatında boy gösterdiğini saptarlar. Kadınların özgürleşme mücadeleleri bağlamında ortaya koydukları çalışma ürünleri olarak değerlendirilen *Kadınlar Dünyası*, *Kadın Mecmuası*, *Mehasin*, *Kadın*, *Mefharet* gibi kadın yayın organlarının varlık göstermeleri bu durumun bir göstergesi niteliğindedir (Güzel, 1985: 861). II. Meşrutiyetin özgürlükçü ortamı sayesinde feminist kadın dernekleri kurulur ve bu dönemde “yerli feminizm” denilen bir hareketin oluşumu sağlanır. Bu feminist hareket içinde yer alan kadınların en temel talebi, tıpkı erkekler gibi oy hakkına sahip olabilmektir.

Türkiye’deki kadın hareketinin üçüncü evresi ise Cumhuriyet’in ilanı ile başlar ve 1980’li yıllara kadar devam eder. II. Meşrutiyet döneminde önemli bir sivil toplum hareketi oluşturan kadınlar, Cumhuriyet’in ilan edildiği yıllara gelindiğinde Türkiye’deki en aktivist grupların başı olarak kabul edilmektedir. 1935 yılı ise Türkiye’deki kadın tarihi bakımından bir dönüm noktası olarak değerlendirilmektedir. Çünkü bu tarihten itibaren devletin baskısı karşısında dağılmak zorunda kalan feminist kadınlar, yerlerini her şeyiyle Cumhuriyet’in ideallerine adanmış kadınlara bırakır. Cumhuriyet’in ilanından sonra Halide Edip Adıvar’ın Fatma Aliye Hanım’ın çalışmalarını daha ileriye taşımasıyla Türk edebiyatındaki kadın yazar sayısında artış yaşanır (Karataş, 2009: 1662). Bu bağlamda Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının önemli kadın yazarlarından Samiha Ayverdi, Safiye Erol, Suat Derviş gibi isimlerin adını anmak yerinde olacaktır.

1970’li yıllar Türk edebiyatında kadın hareketleri kavramının oluşmaya başladığı zaman dilimi olarak kabul edilmektedir. Çünkü tüm dünyada olduğu gibi 1970’li yıllarda feminist hareketlerin²² etkisi Türk edebiyatında da hissedilir. Bu duruma bağlı olarak kadın

²² Feminist hareketler tüm dünyada başlıca iki bölüme ayrılır. Tarihi olarak yapılan bu bölünmeye göre ilk devre 1970’e kadar süren Birinci Dalga Feminist Harektir. Bu dönem “eşitlikçi feminist hareket” olarak da adlandırılır. Bu dönemde amaç, toplumsal her alanda erkeklerle eşit haklara sahip olabilmek ve erkeklerle birlikte yer alabilmektir. Bu dönem feministleri, kendilerini erkeklerden daha geride bıraktıklarını düşündükleri fiziksel farklılıklarını göz ardı ederek kadın ve erkek arasında bir fark bulunmadığını iddia etmişlerdir. 1970 sonrası dönem ise İkinci Dalga Feminist Hareket olarak adlandırılır. Bu devre ilk devrenin tersine kadının fiziksel farklılıklarına sahip çıkmakta ve kadının doğurganlık vasfını yüceltmektedir. Ancak birinci devreden

yazarlar kaleme aldıkları metinler aracılığıyla hem nitelik hem de nicelik açısından önemli bir gelişme kaydederler. Edebiyat eleştirmeni A. Ömer Türkeş'e göre, 12 Mart 1971 darbesinin etkileri atlatıldıktan sonra yükselen toplumsal hareketlilik içerisinde hem kadın yazar sayısı hem romanları erkeklerinkinden daha fazla öne çıkar. 1970 sonrasında kadın ve toplum sorunlarını siyasi bir perspektifle dillendiren yazarlar arasında Sevgi Soysal, Leyla Erbil, Adalet Ağaoğlu, Ayhan Bozırat, Füzünan, Aysel Özakin, Pınar Kür ve Tezer Özlü isimleri öne çıkar (Türkeş, 2005). Bu görüşü destekleyen bir başka yazar ve akademisyen Ayşegül Yaraman'a göre, Türkiye'de kadın hareketleri özellikle de 1970'lerden sonra önem kazanır. Feminist hareket Türkiye'de 70'li yıllarda filizlenerek 80'li yıllarda toplumsal değerleri sorgulayacak, sorgulatacak aşamaya ulaşır ve bu bağlamda yaşam pratiğini yönlendirerek çeşitli çağdaş kadın örgüt, yayın ve eylemlerini gündeme getirir (Yaraman, 2001: 175).

Türkiye'deki kadın hareketinin dördüncü evresi, 1980'lerde başlayıp 1990'larda iyice belirginleşen "yerli feminizmin" yükselme dönemidir. 1980'li yıllarda seslerini duyuran değişik feminist grupların 1990'ların özgürlükçü ortamı içinde "cinsel özgürlük" imkânını kısmen elde ettikleri için geri çekildikleri görülmektedir. 1980'lerde feminist grupları bu denli ön plana çıkaran temel neden, Cumhuriyet Türkiye'sinde ilk defa böyle bir hareketin ortaya çıkmış olmasıdır. 1980'li yıllarda YAZKO grubu tarafından gerçekleştirilen yayın çalışmaları ve düzenlenen sempozyumlar, sivil kadın hareketlerinin yaygınlaşmasını sağlar. Bununla birlikte aynı yıllarda *SOMUT* dergisinin bir sayfasını bilhassa feminizme ayırması, Şirin Tekeli ve on üç arkadaşı tarafından kurulan "Kadın Çevresi" grubunun çalışmaları ve 1987 yılında yayımlanmaya başlayan *Feminist Dergisi*, Türkiye'de feminist söylemin gelişimine katkı sağlar. 1990'lı yıllara gelindiğinde ise Türkiye'deki kadın hareketlerinin başka bir evreye geçiş yaptığı görülmektedir. Özellikle üniversite mezunu ve meslek sahibi kadınlar, kadın hareketleri konusunu akademik bir yöne dâhil ederler. Bu bağlamda kadın hareketlerini araştırmak amacıyla çeşitli üniversitelerde kadın araştırma merkezleri açılır ve halen de açılmaya devam etmektedir. Üniversite dışından bazı sivil kuruluşlar bünyesinde kadın konusuna yeni bir boyut kazandırmak için 14 Nisan 1990 tarihinde İstanbul'da Kadın Eserleri Vakfı ve Bilgi Merkezi Vakfı kurulur (Karataş, 2009: 1660-1662).

farklı olarak ikinci dalga feministçiler erkeklerle aynı standartlara sahip olmayı reddederek kadın kimliğine uygun yeni standartların belirlenmesini istemişlerdir. Bkz: Karataş, E. (2009). "Türkiye'de Kadın Hareketleri Ve Edebiyatımızda Kadın Sesleri". *Turkish Studies*, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 4/8 Fall. 1655.

Türkiye’deki kadın hareketlerinin tarihsel gelişim sürecine genel hatlarıyla değinilmesinin ardından Türk edebiyatında da “kadın edebiyatı” kavramının tanımlanma sorunsalına göz atılmasının Batı ve Rus edebiyatıyla karşılaştırma yapılabilmesi açısından faydalı olacağı düşünülmektedir. Bu bağlamda İnci Aral, Latife Tekin gibi çağdaş Türk edebiyatı kadın yazarlarının büyük bir çoğunluğunun hemfikir olduğu konu, kadın edebiyatı diye bir sınıflandırma yapmanın yanlış olduğunu ve yapılan bu sınıflandırmanın edebiyatı parçalayarak zarar vereceğini düşünmeleridir (Karataş, 2009: 1663). Nitekim bu görüşü destekleyen İnci Enginün, kadın yazar kavramı şeklinde bir sınıflandırma yapmanın yazma eyleminin niteliğinden çok kadınlık yönünü ön plana çıkardığını şöyle belirtir:

“Aslında cinsiyete dayanan bu tür ayrımların yerinde olduğuna pek inanmıyorum. Zira Türk kadın yazarları diye ayrıldığı zaman, bu yazarları değerlendirmemizde onların yazarlık vasıfları ikinci planda kalmaktadır. II. Meşrutiyet’e gelene kadar, erkek meslektaşlarının arasından sivrilip edebiyat sahasında onların önüne geçmiş bir yazarımız yok. Fakat 1908’den sonra, erkekleri fersah fersah geride bırakmış, birçok kadın ve erkek yazara örnek olmuş Halide Edip’ten sonra, bu ayrımı yerinde görmemek doğrudur. Kadın veya erkek, sadece başarıyı ön plana almak yerinde olur” (Enginün, 2004: 288).

Yazar Erendiz Atasü’ye göre kadın edebiyatı yalnızca kadınlar okusun diye yaratılmaz – doğal ki edebiyat tüm okurlarına seslenir – yazarı yazma enerjisini kadınlık bilincinde bulduğu için bir zorunluluk olarak doğar. Böylelikle Atasü’nün kadınların yazdıkları edebi metinlerin genel edebiyatın bir parçası olduğunu belirttiği anlaşılmaktadır. Kadın edebiyatı söylemini destekleyen yazarlar ataerkil dil, söylem, konu, bakış açısı ve düşünsel yaklaşım biçimlerinin kırılmasından; hatta kadın ve kadının düşünce biçiminin edebiyatta baskın bir anlayış haline gelmesini sağlamaya çalıştıklarından bahsederler (Şengül, 2016: 204-205). Bu durum ataerkil söylemin karşısında cinsiyet temelli bir söylemi ve kadınların ürettiği edebi ürünlerin kimi zaman küçümsenmesi sonucunu ortaya çıkarır. Nitekim Ali İhsan Kolcu’nun “Edebiyat Kuramları” adlı çalışmasındaki ifadesi, bahsedilen durumu anlatması bakımından dikkat çekicidir: “*Ataerkil dil yapısının kökenlerinde kadın bir eşya, bir nesneden farksızdır*” (Kolcu, 2008: 404).

Yalnızca eserleriyle değil, eleştiri ve değerlendirmeleriyle de Türk edebiyatında kadın edebiyatı kavramının oluşmasına katkıda bulunan Erendiz Atasü’ye göre kültürel hareketliliğin yoğun olduğu 1960’lı yıllar, ilk kadın yazarların olgunlaşma dönemidir. 1970’li yılların sonlarına kadar devam eden süre içinde ise kadın yazar dalgası yükselişe geçer (Atasü, 1998: 134). Atasü, kadın yazarların kadınları erkeklere göre daha başarılı bir

şekilde anlattıklarını da belirtir ve XX. yüzyılda kadınların dünyasının edebiyat alanındaki yansımalarına bakılmak istenirse kadın yazarların eserlerine başvurmak gerektiğinden bahseder. Çünkü Eréndiz Atasü'ye göre erkek yazarlar, ataerkil önyargıları nedeniyle kadın konusunu ister istemez nesnel bir bakış açısıyla değerlendiremezler. Bu durumu daha açıklayıcı kılabilmek için ise erkek yazarların kaleminden doğan kadın kahramanlardan Meryemce (Yaşar Kemal, İnce Memet), Irazca (Fakir Baykurt, Yılanların Öcü) ve Cemile (Orhan Kemal) gibi en çok sevilen kadın karakterlerin bile ya Cemile'de görüldüğü gibi aşk ögesini saklamak için ya da Meryemce ve Irazca örneklerinde olduğu gibi cinsellikten uzak, yaşlı ve fedakâr bir kadın kimliğini vurgulamada kullanıldıklarına dikkat çeker (Karataş, 2009: 1664).

Kadın yazarlar üzerinde araştırmalar yapan Feridun Andaç'ın sözlerine göre, Türk edebiyatında kadın yazar söyleminin kullanılması şöyledir:

“Kadın yazar kavramının bir ayrımcılık taşıdığı düşüncesine katılıyorum. Ama kadının yazar olarak kimliğinin tanımlanmasına hiç de yabansı bakamam. Sonuçta insan olarak duruşu, hayata bakışı, yorumu, yazma biçimi, onun zenginliğiyle açıklanabilecek bir olgu. Böylesi bir gerçeği göz ardı etmeden kadının yazar olarak kimliğine bakınca, yazıp ettiklerinden, getirdiği duyarlıktan edebiyatın zenginleştirici bir düzeye eriştiğini söylemeliyiz” (Andaç, 2004: 8).

Dolayısıyla kadın yazarların ortaya koydukları eserlerin hem nitelik hem de nicelik açısından Türk edebiyatında kadın duyarlılığı konusunu ön plana çıkardığı görülmektedir. Kadın sanatçıların eserleri kadının sosyal konumunun ve kimliğinin anlamlandırılabilmesinde yeni bir pencere açar. Yazar ve edebiyat eleştirmeni Jale Parla ise Türk edebiyatındaki kadın yazarların, kadın kahramanlarını belirli bir teknik çerçevede ele aldıklarını belirtir. Irzık ve Parla'ya göre bu tekniğin özü, bildungsroman türünde yazmalarıyla ilişkilidir. Bildungsroman, kısaca bir kahramanın olgunlaşma sürecini anlatan, onun ilk devresi ile başlayan, olgunlaşma devresi ile sona eren romanlar olarak tanımlanır (Irzık ve Parla, 2004: 180).

Sonuç olarak Türkiye'de kadın yazarların edebiyat sahnesine çıkabilmeleri uzun ve zorlu bir mücadelenin ardından gerçekleşir. Yazar Serpil Çakır kadın hareketini geleneksellikten çağdaşlığa uzanan bir özgürlük hareketi olarak değerlendirir (Çakır, 1995: 222). Bu bilinç farkındalığı ile hareket eden kadınlar önce birer okuyucu olarak çıktıkları edebiyat yolculuğunda erkekler tarafından oluşturulan kadın imgeleriyle tanıştıktan sonra

kendileri hakkında düşünmeye, kendi dünyalarını yazmaya ve sorunlarını birinci ağızdan aktarabilmeye başlarlar. Kadınların yalnızca okur olmakla yetinmek istemeyişleri ve edebiyat dünyasına üretici bir yazar olarak katılmaları, uzun yıllardır kendilerine dayatılan şartların üstesinden gelmeye çalıştıklarının bir göstergesidir. Bu durum yalnızca Batı’da değil, Türk edebiyatında da aynı paralel düzlemde geçildiğini göstermektedir. Böyle bir durumun ortaya çıkmasında ise tüm dünyayı etkileyen II. Dünya Savaşı’nın önemli bir paya sahip olduğu bilinmektedir. Savaş sonrasında kadın hareketlerinde evrensel boyutta bir duraklama yaşanır. Ancak kadın yazarların kendilerinden söz ettirmeye başlamaları, 1950’li yıllara denk gelmektedir. Batı edebiyatında değindiğimiz gibi, kadın çalışmalarına yönelik ilk incelemelerin 1960-1970’li yıllarda can bulmasıyla konunun ivme kazandığı söylenebilir. Nitekim 1970 sonrasında bakıldığında kadın ve erkek yazarlar arasında bir fark kalmadığı görülmektedir. Tıpkı Batı edebiyatında olduğu gibi Türk edebiyatında da ancak XX. yüzyılda kadınların kaleminden yansıtılanların niteliksel açıdan değerli bulunmasında, dünya tarihinde yaşanan tarihsel gelişmelerin ve değişen kültürel koşulların etkisi olduğu anlaşılmaktadır. Bununla birlikte Batı’da kadınlığı pozitif bir değer ve aynı zamanda bir kimlik kaynağı olarak kabul eden, dolayısıyla kadını erkekten ayıştıran feministlerin aksine, Türk feminist kadınların, erkeğin dünyasıyla bütünleşmek için erkekle kendi arasındaki duvarları hedef alması dikkat çekici olarak değerlendirilebilir. Diğer yandan Türk edebiyatındaki kadın eleştirmenlerin de edebiyatta cinsiyet temelli bir yaklaşımı kabul etmedikleri anlaşılmaktadır. Neticede Türk edebiyatının zenginleşmesinde erkek yazarların yanı sıra, kadın yazarların katkılarının da yadsınamayacağı bir gerçektir.

1.2.3. Rus Edebiyatında

1.2.3.1. XVIII. Yüzyılın Sonlarında ve XIX. Yüzyılda Kadın Edebiyatı (1770-1880)

Rus edebiyat eleştirisinde “kadın yazar” ve “kadın şair” kavramları, XVIII. yüzyılın sonları ile XIX. yüzyılın başlarından itibaren kullanılmaya başlanır. Rusya’da kadınların yaratıcılığı konusunda araştırma yapan Yekaterina Nikolayevna Şepkina, Yelena Osipovna Lihaçeva, İrina Leonardovna Savkina, Katriona Helen Monkriff Kelly (aslen İngiliz ve Rus filolojisi uzmanı Catriona Helen Moncrieff Kelly) ve Natalya Vadimovna Vorobyeva gibi isimler, kadın yazarların ortaya çıkışını 1770’li yıllarla ilişkilendirirler. Bunun sebebi, söz konusu yılların sosyokültürel hayatın doğuş yılları olarak değerlendirilmesinden ileri gelir.

Rus feminizminin oluşum tarihi, 1789 Fransız Devrimi ve aydınlanmacı düşüncelerin kendini gösterdiği döneme denk gelir. Rusya’da kadın hareketlerinin gelişim sürecinde yalnızca milli düşünce yapısının değil, aynı zamanda Batı’daki feminizmin etkisi birlikte hissedilir. Dolayısıyla ortaya çıkan bu sentezin yansımaları, hem Avrupa’da hem de Rusya’da büyük şehirlerde yaşayan kadınların özgürleşme sürecinde kendini gösterir. Rus kadınlarının ilk özgürleşme hareketleri, II. Yekaterina yönetimi sırasında (1762-1796) ortaya çıkar. 1774 yılında “Smolny institut” adı altında kadınlara ayrıcalıklı bir ortaöğretim kurumu, Rusya’da ilk defa hizmet vermeye başlar ve Bilimler Akademisi’nin müdürlüğünü ve Rus Akademisi’nin başkanlığını yürütmek üzere ilk kez bir kadın olarak Yekaterina Romanovna Daşkova atanır. Böylelikle Rus toplumunun en üst katmanlarında yer alan kadınların XIX. yüzyılın başlarındaki kültürel aydınlanma süreci içinde önemli bir rol oynadıkları söylenebilir.

Rusya’daki toplumsal ve kültürel hayatın doğuşuna bağlı olarak ilk yayın faaliyetleri kapsamında hiciv dergileri²³ olan *Jivopisets* ve *Truten* kendini gösterir. Dönemin en önemli yazarlarından Gabriel Romanoviç Derjavin ile Mihail Matveyeviç Heraskov’un amacı, kadınlarda okumaya karşı ilgi uyandırmak, onların aydınlanma gelişimini sağlamak ve edebi faaliyetlere yöneltmektir. Yaşanan toplumsal değişikliklerin toplumsal cinsiyet faktörü üzerindeki etkisine ilk kez XX. yüzyılın başlarında Yelena Osipovna Lihaçeva tarafından dikkat çekilir. Lihaçeva’nın belirttiği gibi Rus kadını ilk kez kendi düşünce ve yeteneklerini ifade edebilme imkânını II. Yekaterina döneminde bulur ve bu durum doğrudan dönemin iktidarıyla ilişkilendirilir. Ye. Lihaçeva’nın ifadesine göre o dönem Rusya’nın en eğitilmiş iki kişisi de kadındır (Лихачева, 1890: 273). Biri imparatoriçenin kendisi, diğeri ise prenses Daşkova’dır. Adı Yekaterina Vorontsova olan Prenses Daşkova (1743-1810) bu yüzyılın ün kazanmış kadın yazarlarından biridir. Özellikle Rus kadın yazarları arasında adı geçen Daşkova, daha çok romantik akımın temsilcisidir. 1782’de Petersburg Bilim ve Sanat Akademisi’nin yöneticiliğine atanan Prenses Daşkova, aynı zamanda Rus dili üzerinde yapılan incelemelerin geliştirilmesi için bir öneri sunar ve böylelikle kurulan Rus Akademisi’nin de başkanı olur. Daşkova, yaptığı bilimsel çalışmaların yanı sıra oyunlar da yazar (Nutku, 2010: 139). Hiç şüphesiz böyle bir durumun ortaya çıkması ve sonrasında kadınların edebi faaliyetlerinde gözlenen gelişim, dönemin önde gelen yazarlarından

²³ Nikolay İvanoviç Novikov, 1770’lerde *Truten*, *Pustemelya*, *Jivopisets*, *Koşelek* adlı dergilerle masonlara ait *Utrenniy Svet* adında düşünsel bir dergi yayımlar. Bkz: İnanır, E. (2008). *XVIII. YY Rus Edebiyatı-I. Petro ve II. Katerina’nın Kanatları Altında*. İstanbul: İskenderiye Yayınları. 203.

Aleksandr Petroviç Sumarokov, Gabriel Romanoviç Derjavin, Mihail Matveyeviç Heraskov, Nikolay İvanoviç Novikov gibi isimlerle ilişkilidir. Hatta Yelena Lihaçeva'nın iddiasına göre Novikov, editörlüğünü yapmış olduğu dergilerde kadınların yazdıkları her şeyin, çok iyi olmasalar dahi, onlardan övgüyle söz edilmesini istediği için yayımlanmasını sağlar (Лихачева, 1890: 265). Dergilerde genç prenseslerin çevirileri dahi yayımlanır. Bu dönemde tüm kadın yazarların soylu sınıfından olduğu kabul edilir. Rus tarihçi ve bibliyograf Nikolay Nikolayeviç Golitsın'ın 1889 yılında hazırladığı “Rus Kadın Yazarların Bibliyografik Sözlüğü”nde (*Библиографический словарь русских писательниц князя Н.Н. Голицына*) kadın yazarların dergilerde yayımladıkları makalelerin, özgün eserlerin ve çevirilerin isimleri ile yayımlanma tarihleri kronolojik olarak verilir. Yelena Lihaçeva'ya göre dönemin önde gelen ilk üç kadın yazarı Aleksandra Fedotovna Rjevskaya, Prenses Daşkova ve Velyaşeva Volintseva'dır. Ancak edebi anlamda kabul gören ilk kadın yazar, Aleksandr Sumarokov'un kızı Katerina Aleksandrovna Sumarokova'dır. Sumarokova hakkında, babasının emirlerine boyun eğerek şiirlerini erkek kimliği ile yazdığından ve bazı şiirlerini ise yalnızca babasının özel isteği üzerine kaleme aldığından bahsedilir. Bu durumun sebebi Rus dilbilgisini ve şiir sanatının inceliklerini kızına bizzat kendisi öğreten Sumarokov'un, kızının şairliğiyle gurur duymasına rağmen kadın kimliğiyle yazılan, özellikle de aşkın konu edildiği şiirleri hoş ve etik bulmamasıdır.

Kadın yazarlar, çevirilerin yanı sıra özgün eserler de ortaya koymaya çalışır. Bu bağlamda özellikle aydınlanmacı dönemin Rus şair ve yazarlarından Mihail Matveyeviç Heraskov'un yeğeni Aleksandra Petrovna Hrostova “Şömine” (*Камин*) ve “Derecik” (*Ручеек*) adlı roman kurgularıyla adını duyurur. Öyle ki henüz tamamlanmamış haliyle dahi “Şömine” dikkat çekmeyi başarır ve onun bu başarısı daha sonra *Priyatnoye i Poleznoye Preprovojeniye Vremeni* adlı dergide yayımlanmasıyla taçlanır. Hatta Yelena Lihaçeva'ya (1890: 269) göre, “Şömine” ayrı bir kitap haline getirilerek 1796 yılında 2.400 adet basılır ve böylelikle ilgili kitabın tüm baskısının bir yıl içinde tükenmesiyle o dönem için nadir görülen bir ilke imza atılmış olunur. Öte yandan dönemin aydınlanmacı rolünü üstlenenlerin etkisinin sadece çok küçük bir çevreyle kısıtlı kaldığı görülür. Çünkü imparatoriçe Yekaterina'nın otuz dört yıllık iktidarı boyunca kadın yazarların sayısı yetmişi geçmez.

Rus kadın edebiyatının tarihsel gelişim sürecinde XVIII. yüzyılın sonları ve XIX. yüzyılın başları, bir kırılma noktası olarak kabul edilir. Çünkü Rus edebiyatında feminist hareketler bu dönemde başlar. Ünlü Sovyet kültür tarihçisi ve edebiyat eleştirmeni Yuriy

Mihayloviç Lotman (1996: 173) Karamzin'in kadın edebiyatı anlayışını incelerken ilk olarak çocuklar için eğitici bir edebiyatın ve ikinci olarak aşk üzerine temellendirilmiş bir edebiyatın her şeyden önemli olduğunu gözlemlediğini ifade eder.

Dönemin yazar ve yayıncıları, kadınların aktif bir şekilde edebi faaliyetlerle ilgilenmeleri konusunda çağrıda bulunur, kadın yazarların birbirleriyle tanışmalarını sağlamaya çalışır, onları cesaretlendirir ve onlara güç vermek adına şiirler adarlar. Yekaterina Şepkina'nın ifadesine göre XIX. yüzyılın başlarından itibaren her yıl kadınların dergilerde aşırı duygusal ögelerle yüklü yayınlar yaptıkları görülür. Bu dönemde ileri yaşlardaki kadınların yayıncılık faaliyetlerinin yanı sıra, on üç on dört yaşlarındaki kız çocuklarının da edebi faaliyetlerle ilgilenme çabaları dikkat çekici bir detaydır. Hatta bu konuyla alakalı Yekaterina Şepkina bazı ailelerin erkek çocuklarının küçük yaşta orduya katılmalarında olduğu gibi kız çocuklarının da edebiyat dünyasına katılmaları konusunda aceleci davranışlarından bahseder. Bu düşünce yapısındaki ailelerden gelen genç yeteneklerden biri on altı yaşındaki Marya İzbekova'dır. Dönemin ünlü eleştirmeni Vissarion Grigoryeviç Belinski, Marya'nın sanat anlayışının kendi dönemi için tipik bir fenomen haline geldiğine dikkat çeker (Боробева, 2006: 21).

Rus edebiyat eleştirisinde kadın sanatına dair ilk örneklerin XVIII. yüzyılın sonları ve XIX. yüzyılın başlarından itibaren verilmeye başlandığı görülür. Bu noktada yayın organlarının hizmetlerine değinilebilir. XIX. yüzyılın başlarında yayın hizmeti veren *Jurnal Dlya Milih*, *Moskovskiy Merkurii*, *Aglaya*, *Kabinet Aspazii*, *Moskovskiy Telegraf* gibi Moskova dergilerinin çoğunluğu aydınlanmacı kadın yazarların sentimentalist eğilimlerini destekler nitelikte bir tutum sergiler. Yelena Lihaçeva ise dergilerin kadın yazarlara olan tutumlarını şu sözlerle değerlendirir:

“Moskovskiy Merkurii adlı dergide yayımlanan “Yayıncının Bazı Düşünceleri” (Некоторые мысли издателя) başlıklı çalışmanın “Karışım” (Смесь) adlı bölümünde dikensiz birer gül olarak görülen kadınlar için yazma alıştırmaları yaparak yazarlığı deneyimlemekten korkmamaları gerektiğinden bahsedilir. “Böylesine kılı kırk yaran, şefkatli, bembeyaz, harikulade ellerin yazdıklarını överek cesaretlendirmek gerekmez mi?... Diz çökerek önünüzde coşkuyla minnettarlığımızı şu sözlerle ifade edebiliriz : Siz kadınlar Rusya'yı aydınlattınız!”²⁴ (Лихачева, 1899: 271).

²⁴ (В журнале “Московский Меркурий” (1805) в разделе “Смесь” под заглавием “Некоторые мысли издателя” говорится, что женщины не должны бояться пробовать себя в писательстве, поскольку это “упражнение” “представляет для женщин одни только розы без шипов (...), ибо какой педант, какой

Yelena Lihaçeva dönemin ünlü kadın yazarlarına olan tutumu bu şekilde yorumlarken, 1810'lu yılların ortalarından itibaren kimi edebiyat eleştirmenlerinin ise farklı bir tutum sergiledikleri görülür. Bu duruma ilişkin olarak Yekaterina Şepkina bir taraftan eleştirmenler ve yayıncıların kadınları yazma ve seslerini daha yüksek bir şekilde çıkarmaları konusunda cesaretlendirmeye çalıştıklarından bahseder. Diğer yandan da aralarında Derjavin gibi dönemin toplumsal düşüncesini temsil eden otoriter isimlerin kadınların yazma faaliyetlerinde göstermiş oldukları meziyetleri ve üstünlükleri sürekli dile getirdiklerine dikkat çeker (Боро́бева, 2006: 23).

İrina Savkina'ya göre bir kadın yazar, okuyucunun bir kontrol merci olduğunu unutmamalıdır. Dolayısıyla dönem edebiyatında XIX. yüzyılın ilk yıllarında gözlenen gelişim sürecinde kadınların ortaya koydukları edebi faaliyetlerin her ne olursa olsun önemli bir rol oynadığını söylemek mümkündür. Bu bağlamda 1810-1830'lu yılların Rus edebiyatında kadın çalışmalarına katkıda bulunan yaklaşık otuz kadın yazarın ismi sayılabilmektedir. Bunlardan ön plana çıkanlar arasında Zinaida Volkonskaya, Nadejda Durova, Karolina Pavlova, Yevdokiya Rostopçina yer almaktadır. Yelena Gan, Mariya Jukova, Nadejda Jukova, Nadejda Kohanovskaya, Anna Engelgard, Aleksandra İşimova gibi isimlerin ise yalnızca dar bir çevrede takma adlarla yayımlayabildikleri eserlerle bilindikleri görülmektedir. XIX. yüzyılın başlarında ilk profesyonel kadın şair olarak anılan Anna Petrovna Bunina'nın ayrı bir yeri vardır (Нестеренко, 2015: 60).

XIX. yüzyılın 1830'lu ve 1840'lı yıllarına gelindiğinde ise Rus kadın edebiyatının gelişim sürecinde yeni bir evreye girildiği görülmektedir. Bu duruma bağlı olarak İrina Savkina, dönemin toplumsal edebi akımını üç başlık altında inceler:

- 1) Kadınlar profesyonel anlamda gazetecilik, yayıncılık ve yazarlıkla ilgilenmeye başlar.
- 2) Kadınların yazdıkları metinler, edebi sürece hızlı bir şekilde dâhil olur.
- 3) Rus edebiyat eleştirisinde “kadın edebiyatı” (*женская литература*) ve hatta “kadın sanatı” (*женская эстетика*) söz dizimine rastlamak dahi mümkündür.

варвар осмелится не похвалить того, что нежная, белая, прекрасная рука написала? (...) Любезные, милые повелительницы! - призывает далее автор, - (...) там — преклоняя перед вами колена свои - мы в восторге благодарности скажем: женщины просветили Россию)

Dilbilimci ve tarihçi Mihail Şmilyeviç Faynşteyn'in ifadesine göre ise ilk profesyonel kadın yazarların yalnızca çeviri değil, aynı zamanda özgün yazılar kaleme alarak çocuk edebiyatı üzerinde çalıştıkları görülmektedir. Bu bağlamda ün kazanan isimlerin başında çocuklar için hazırlanan dergilerin ilk yayıncısı, Aleksandra İsimova gelir. Ancak burada önemli olan Nadejda Durova, Marya Jukova, Aleksandra Zrajevskaya, Sofya Zakrevskaya, Anastasiya Marçenko gibi kadın yazarların Rus edebiyatına bir kuşak halinde dâhil olmalarıdır. Ünlü feminist araştırmacılar Katriona Kelly ve İrina Savkina, Rus kadın sanatına ait geleneklerin ilk oluşumunu adı geçen kadın yazarlarla ilişkilendirirler (Bopo6eba, 2006: 25). Bu kadın yazarlar yepyeni, sıradışı ve çağdaşları tarafından kabul edilemez bir kültürel statüyü savunurlar.

İrina Savkina, 1830'lu yılların kadın yayıncılarına ait faaliyetleri incelerken kadın yazarların sanatına ilişkin yapılan değerlendirmelerin sadece kadınlara ayrılan bir bölüm kapsamında yer alması gerektiğine dikkat çeker. Adı geçen eleştirmenin böyle bir yaklaşımda bulunmasının nedeni daha önceleri kadın edebiyatının hem olgunlaşmamış, çocuksu, sıradışı bir alana dâhil edilmeye çalışılması hem de kadınların bağımsız edebi çalışmalarının yakışsız ve ahlak dışı değerlendirilmesiyle ilişkilendirilebilir. Öte yandan İvan Vasilyeviç Kireyevski gibi edebiyat eleştirmenlerinin kaleme aldıkları makalelerde kadın yazarlara karşı bir sempati duydukları görülür. Bu duruma bağlı olarak İvan Kireyevski, Rus toplumunun parlayan yıldızlarından biri olarak kabul edilen kadın sanatının tipik özelliklerini seslerin ve kelimelerin tacı olan, şairane genç kızların hayatlarındaki en göz alıcı, masum ve neşe dolu unutulmaz anlarının yansıtıldığı şiirlerde gözlemlemenin mümkün olduğunu ifade eder. İrina Savkina ve İvan Kireyevski'nin kadınların edebi faaliyetlerle ilgilenmeleri konusundaki olumlu değerlendirmelerin aksine bir başka eleştirmen Nikolay Fedoroviç Verevkin tam aksi görüştedir. Verevkin'e göre (1837: 31) kadınların edebiyatla ilgilenmesi, öncelikle zararlı bir uğraştır. Sağlıklarına zarar verir ve onları bir canavara dönüştürür. İkinci olarak ahlak dışı bir uğraştır. Üçüncü olarak ise çevresindeki yakınları için tehlikeli olarak kabul edilir. Kısacası, bir kadının yazar olması kadın ruhuna ve bedenine zarar veren bir hastalık gibidir.

Bu noktada birbirine zıt görüşteki değerlendirmelerin bir hayli dikkat çekici olduğu görülmektedir. Diğer yandan İrina Savkina yine kadınların çalışmalarını değerlendirirken bilhassa dile hâkim olmanın ne denli önemli bir silah olduğuna şu sözlerle dikkat çeker:

*“Profesyonel bir edebiyatçı olma statüsü; kitap ve dergi yayıncılığı sektörünün şekillendiği, özellikle de 30’lu yıllarda daha da ön plana çıkar... Eleştirmen böyle bir durum karşısında toplumun ahlakını kurtaran kişidir ve kendini hastalığın teşhisini koyan doktor rolüne sokar”*²⁵ (Савкина, 1998: 41).

XIX. yüzyılın önemli kadın yazarlarından Aleksandra Zrajevskaya ise Rus edebiyatındaki Rus kadın yazarları özel bir gruba ayırır. Dönemin kadın edebiyatına kısa bir bakış atarken meslektaşları olan kadın yazarlar Yelizaveta Borisovna Kulman, Yelena Andreyevna Gan, Mariya Jukova, Nadejda Andreyevna Durova, Yekaterina Aleksandrovna Kologrivova, Aleksandra İsimova, Karolina Karlovna Pavlova, Zinaida Aleksandrovna Volkonskaya, Yevdokiya Petrovna Rostopçina’dan bahseder. Aynı zamanda adı geçen tüm yazarların tek bir çatı altında birleşmeleri için bir çağrıda bulunur: *“Artık dağınık bir şekilde hareket edilmemelidir, herkesin bir araya gelmesi gerekmektedir”* (Боробева, 2006: 28).

İrina Savkina kendi görüşleriyle paralel bir yaklaşım sergileyen yazar ve tercüman Aleksandra Vasilyevna Zrajevskaya’nın XIX. yüzyılın başlarında yayımladığı metinleri, artık kadınlar için karakteristik bir durum olarak görülen kimlik bilinci ve hissiyatının bir kanıtı niteliğinde değerlendirir. Aleksandra Zrajevskaya kendini kadın dünyasına ait hisseder ve bu hissiyatla özel bir kadın edebiyatı hücresi bulmaya çalışır: *“Biz kadınlarız; bizler yaratıcı kadınlarız; bizler kadın yazarlarız.”* Hatta kadın yaratıcılığını daha özel kılmak için “kadın şair” (*поэтка*), “kadın yazar” (*авторичка*) gibi cinsiyeti ön plana çıkaran kavramları kullanır (Боробева, 2006: 29). Böylelikle Rus edebiyatında ilk toplumsal cinsiyet incelemelerine ilişkin çalışmaların Aleksandra Zrajevskaya tarafından gerçekleştirildiği görülmektedir.

1840’lı yılların başlarına bakıldığında takma ad kullanma gereksinimi duymadan çok sayıda kadın yazarın açıkça yayınlar yapabilme imkânına sahip olduğu dikkat çekmektedir. Bunlardan biri Mariya Semenovna Jukova’dır (1804-1855). Jukova’nın ilk yayını olan “Karpovka’daki Akşamlar” (*Вечера на Карповке, 1837-1838*) adlı derlemesi, Vissarion Belinski tarafından büyük bir beğeni alır. Bu derleme, daha önce yayımlanmış olan A. Pogorelskiy’in “Öteki ya da Malorossiya’daki Akşamlarım” (*Двойник, или Мои вечера в Малороссии, 1828*); Aleksandr Bestujev’in “Kafkasya Kaplıcalarında Bir Akşam” (*Вечер*

²⁵ (Эта проблема акцентируется именно в 30-е годы, когда формируется книжно-журнальный рынок и статус профессионального литератора. Критик в этом случае берет на себя роль “доктора”, ставящего диагноз, и моралиста, спасающего общественную нравственность)

на Кавказских водах, 1830); Aleksandr Puşkin'in "Belkin'in Öyküleri" (*Повести Белкина, 1831–1832*); Nikolay Gogol'ün "Dikanka Yakınlarında Bir Köyde Akşamlar" (*Вечера на хуторе близ Диканьки, 1831–1832*); Mihail Zagoskin'in "Khopyor Nehri'nde Bir Akşam" (*Вечер на Хопре, 1833–1834*) gibi öykülerin arasına dâhil edilir (Афанасьева, 2009: 156). Jukova'nın öykülerinde yer verdiği kadın kahramanlar genellikle mutsuzdurlar. Ele alınan konularda ise dönemin ön plana çıkan sorunlarından toplumsal, ailesel ve kişisel bağlamda kadın konumunun romantizm geleneklerine bağlı kalınarak yansıtıldığı görülmektedir. Bununla birlikte 1840'lı yılların edebiyatında Mariya Semyonovna Jukova'nın sanatının belirgin bir iz bıraktığı görülmektedir. Nitekim Jukova'nın son öykülerinin, dönemin önde gelen yazarlarından İvan Sergeyeviç Turgenyev ve Lev Nikolayeviç Tolstoy'un dikkatini çektiğinden bahsedilmektedir.

1840'lı yılların ikinci yarısına gelindiğinde ise roman ve öykülere karşı Belinski'nin öncülük ettiği "demokratik eleştiri" (*демократическая критика*) yaklaşımı ortaya çıkar. Kadın araştırmacılarından Viktoriya Vasilyevna Uçenova ve Olga Rostislavovna Demidova, Belinski'nin 1843 yılında kaleme aldığı "Zeneida R-Va'nın Eserleri" (*Сочинения Зенеиды Р—Вой.*)²⁶ adlı makalesinde kadın edebiyatına yeni ve ciddi bir yaklaşım sergilediğinden, aynı zamanda da ataerkil bakış açısını yansıtan gelenekçi tutumu yeniden gözden geçirdiğinden bahseder. Ancak bu bakış açısı Katriona Kelly ve İrina Savkina gibi kadın yazarlar tarafından hararetli bir tartışma ortamının yaratılmasına neden olur. Bir yandan Vissarion Belinski'nin yazdığı makalenin XIX. yüzyıl edebiyat eleştiri dünyasında büyük yankı yarattığından bahsedilirken, diğer yandan Kelly ve Savkina'ya göre söz konusu makalede yaratılan yeni düşünsel kavramın kadın edebiyatını sınırlandırdığı ve sıradışı bir statü kazandırdığına dikkat çekilmektedir (Боробева, 2006: 30).

Öte yandan dikkat çeken bir diğer önemli nokta, kadın edebiyatına has özelliklerin Vissarion Belinski tarafından belirlenmesidir. Bu bağlamda şöyle bir sıralama karşımıza çıkar: Duygusalılık, liriklik, öznellik, otobiyografik olması, hayatın idealize edilmesi, yalnızca kadın kahramanların betimlenmesi, eserlerde bilhassa kadınların konu edilmesi ve onların sorunlarına dikkat çekilmesi, kadın düzyazı sanatının en önemli görevinin ise kadınların ötekileştirilmesine dair verdikleri mücadele. Böylelikle Rusya'da kadın hareketlerinin yükselişe geçtiği dönemler olarak görülen 1860-1880'li yıllarda

²⁶ Rus yazar Yelena Andreyevna Gan'ın takma ismi, P—BA. Зенеида.

sosyalistliğin, bir başkaldırışın keşfedilmesi kadın yazarların leitmotifi haline gelir. Nitekim N. Sokolovskiy 1860'da *Svetoçe* adlı dergide yayımladığı “Kadın Edebiyatımız” (*Женская литература*) başlıklı makalede bir başkaldırı olarak ortaya çıkan kadın edebiyatının mevcut durumunu incelerken son dönemin dikkat çeken kavramlarından biri olduğunu doğrudan ifade eder (Воробева, 2006: 31).

Bununla birlikte XIX. yüzyılın ikinci yarısında kadın yazarların pek çoğunun, eleştirmenlerin istediği şekilde önemli sosyolojik, felsefi, siyasi sorunları eserlerinde konu etmek istemedikleri görülmektedir. Bunun yerine yazarlar, kadınların manevi dünyalarında neleri deneyimleyip duyumsadıklarına odaklanırlar. Bu bağlamda dönemin önemli eserleri şöyledir:

Lyudmila Aleksandrovna Ojigina “*Kendi Yolumdan*” (*Çağdaş Bir Genç Kadının Notlarından*) (“*Своим путем*” (*Из записок современной девушки*), 1870), Aleksandra Andreyevna Komarova “*Nihilist Bir Kadının Notlarındaki Pekçok Şeyden Biri*” (*Одна из многих из записок нигилистки*, 1880), Yevgeniya İvanovna Konradi “*Annelerin İtirafı*” (*Исповедь матери*, 1874), Marko Vovçok (gerçek ismi Mariya Aleksandrovna Vilinskaya) “*Yaşayan Ruh*” (*Живая душа*), “*İssiz Yerlerde*” (*В глуши*), Nina Aleksandrovna Dmitriyeva “*Kavşakta*” (*На перепутье*), Avdotya Yakovlevna Panayeva “*Mektup Şeklinde Öykü*” (*Рассказ в письмах*, 1864), Apollinariya Prokofyevna Suslova “*Evlenmeden Önce. Bir Genç Kızın Günlüğünden*” (*До свадьбы. Из дневника одной девушки*, 1863), Yekaterina Pavlovna Letkova “*Yarım Kalan Mektuplaşmalar*” (*Оборванная переписка*), Nadejda Dmitriyevna Hvoşinskaya “*Ateşe Atılmış Mektup Demetlerinden*” (*Из связки писем, брошенной в огонь*), “*Yarım Kalan Defter*” (*Недописанная тетрадь*) (Воробева, 2006: 32).

Prences Zinaida Aleksandrovna Volkonskaya, Petersburg edebi çevresinin kadın temsilcilerinden Sofya Dmitriyevna Ponomaryova ve Sofya Nikolayevna Karamzina'nın (yazar ve tarihçi Nikolay Mihayloviç Karamzin'in kızı) kurmuş oldukları edebi müzikal salonları yalnızca kendi çevrelerinin değil, aynı zamanda toplumun diğer katmanlarının da edebi yaratıcılık sürecini önemli ölçüde etkiler. Bu dönemde kadınların eğitim sorunu, güncel olma özelliği taşır ve kadınların ekonomik bağımsızlıklarını kazanmaları konusunda yaratıcılıklarının gelişimine önem verdikleri ölçüde bu sorunun üstesinden gelinebileceği düşünülmektedir. Bu düşünceyle 1840'lı yıllarda Petersburg ve Moskova'da kadınlar için ilk ticari okullar açılır. 1859 yılında ise kadınlar ilk defa Petersburg üniversitesinde derslere katılma imkânı elde ederler.

1861’de köleliğin kaldırılması, kadınların kendi oluşumlarını yaratabilmeleri için yeni şartların gelişimine zemin hazırlar. 1863 yılında ise yazar ve kadın eğitimi savunucusu Mariya Vasilyevna Trubnikova (sürgünde bulunan dekabrist Vasiliy Petroviç İvaşev’in kızı), Rus toplum eylemcilerinden Nadejda Vasilyevna Stasova ve Anna Pavlovna Filosofovaya bir araya gelerek Petersburg’da Rusya’nın ilk ve tek “kadın yayıncılık kooperatifini” açarlar. Böylelikle hem çocuk edebiyatı yayıncılığı ile ilgilenildiği, hem de kadınlara yeni çalışma alanları yaratılmaya çalışıldığı görülür. Daha sonraları ise köylü kadınlara yönelik birtakım kurslar açılır.

Diğer yandan Avrupa’da olduğu gibi, Rusya’da da kadınların özgürleşme hareketinin her kesimden kadına hitap ettiği anlaşılmaktadır. Hatta XIX. yüzyılın sonlarına doğru kadın hareketlerine destek veren katılımcıların toplumun yüksek tabakasından alt tabakasına doğru yayıldığı görülür. Aslında bu durum genç kızların ve kadınların içinde bulundukları çevre ile bağlarını hızlı bir şekilde kopardıklarını ve yaratılmaya çalışılan yeni sosyolojik düzene uyum sağladıklarını da gösterir (Титарева, 2015: 65).

Rusya ve Batı’daki kadınların özgürleşme hareketlerini karşılaştırsak, Rus kadınlarının bu bağlamda göstermiş oldukları eylemlerin nispeten daha az olduğu söylenebilir. Ancak diğer yandan Rus feministlerin aile birliğine yönelik oluşturdukları yasaları büyük ölçüde etkiledikleri görülmektedir. Bir diğer fark ise Batılı feministlerin erkek hiyerarşisini reddeden bir anlayışı savunmaları, Rus feministlerin ise erkeklere bir karşı çıkış sergilememeleridir. Hatta Rus feministler, erkekler tarafından oluşturulan birtakım toplumsal yapılardan ve değerlerden, kendi amaçları ve özgürleşme hareketleri bağlamında başarıyla yararlanırlar. Böylelikle Rus feministler, edebiyat ve yayın faaliyetlerine karşı özel bir bağ yaratırlar. Rus devrimci demokrat yazar Nikolay Gavriloviç Çernişevski tarafından 1863 yılında yazılan ve kadınlar tarafından oluşturulan bazı toplulukların ne denli önemli bir role sahip olduğunun vurgulandığı “Ne Yapmalı?” (*Что делать?*) adlı romanın bu anlamda Rus kadınlarının özgürleşme hareketleri için yaşamsal bir örnek niteliğinde olduğu söylenebilir.

Rus feministlerin Batılı feministlerden ayrılan bir diğer özelliği de, cinsiyet sorunlarına daha az önem vermeleridir. XIX. yüzyılın ikinci yarısında Rus kültüründe, içinde şefkat barındıran bir bilim tutkusu görülmez. Bu dönem Rus feministlerinin özgün yanı, her şeyde minimalist (sadelik yanlısı) olmayı tercih etmeleridir. Söz konusu özelliğin

yansımaları sade bir dış görünüşe sahip olmak ve bunun için sıradan kıyafet seçiminin yanı sıra fevri ve keskin davranışlardan sakınmak şeklinde kendini gösterir. Rusya’da kadınların özgürleşmesi her şeyden önce geleneksel, diğer bir deyişle tabulaştırılmış toplumsal rollerin değişmesiyle gerçekleşir. Almanya, Fransa ve İngiltere gibi Avrupa ülkelerinde iyi bir anne, iyi bir ev hanımı ve iyi bir kadın profili çizilmesi için en başta kadınların eğitim alabilmelerine olanak sağlandığı görülür. O halde Rusya’da da kadınlar bu bağlamda ilgili eğitimleri alarak bağımsız bir şekilde kendi hayatlarını kurabilecek ve böylece birtakım mesleki alışkanlıkların kazanımı kolaylaşacaktı. Bu düşünce doğrultusunda hareket edilerek XIX. yüzyılın sonlarına doğru Rus kadınları, hem devlet kurumlarında hem de sosyal alanlarda çalışma hakkı kazanarak yüksek statü sahibi olabilme imkânını yakalarlar.

XIX. yüzyıl Rusya’sında kadın hareketlerinin son özelliği, feminist ve devrimci demokratik hareketler arasında kurulan sıkı bağlara sahip olmalarıdır. XIX. yüzyılın 60-70’li yıllarındaki kadın hareketlerine bakıldığında Rus kadınlarının özgürleşme mücadelelerinde hem birbirleriyle iyi bir dostluk sergiledikleri, hem de aktif bir organizasyon yöneticiliği yaptıkları görülür. Böylelikle XIX. yüzyıl Rusya’sında kadınların özgürleşme hareketlerinde bulundukları sürecin eğitim hakkını elde etme, profesyonel anlamda iş hayatına katılım sağlama ve ekonomik bağımsızlığı kazanma mücadelesiyle ilişkili olduğu anlaşılmaktadır (Титарева, 2015: 67-68).

Buraya kadar paylaşılan bilgiler doğrultusunda bir değerlendirme yaparsak Rusya’da XVIII. yüzyılın sonları ve XIX. yüzyıldaki kadın hareketlerinin tarihsel sürecine bakıldığında “1770-1810” (*oluşum evresi*), “1810-1830” (*gelişim evresi*), “1830-1840” (*kırılma evresi*), “1860-1880” (*yükselme evresi*) olmak üzere dört evrede incelenebilecek bir gelişim tablosu karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda bu dönemde kadın sanatına dair ilk eserlerin verilmeye başladığı ve dönemin önemli yazarları ile yayın organları tarafından sürecin desteklendiği anlaşılmaktadır. Aynı zamanda kadın hareketlerinin aktif gelişimine bağlı olarak yükselme evresine geçildiği ve yaratılan ivmenin XX. yüzyılda daha da hız kazanarak güçlü bir hal alacağı görülecektir.

1.2.3.2. Gümüş Çağda Kadın Edebiyatı (1881-1917)

XIX. yüzyıl Rusya’sında böylesine aktif kadın hareketleri gözlenmesine ve birtakım kazanımların elde edilmesine rağmen, Rus toplumunun bilincinde geleneksel ataerkil bakış

açısı halen kendini hissettirir. 1905 devrimi, Rusya'daki feminist hareketleri çerçevesinde yeni bir sarsıntı yaratır. 1905 kışında “Eşitlikçi Kadınlar Birliği” (*Союз равноправия женщин*) adı altında birleşilerek siyasi alanda eşitlik mücadelesine yön veren birtakım faaliyetlerde bulunulduğu görülmektedir. Bu anlamda ön plana çıkan isim Rus komünist diplomat Aleksandra Mihaylovna Kollontay'dır. Dünyanın ilk kadın diplomatlarından biri olan Kollontay, aynı zamanda Sovyet hükümetinin ilk kadın bakanıdır. Siyaset alanındaki kimliğinin yanısıra ortaya koyduğu eserleriyle de kadınların toplum hayatında daha etkin bir role sahip olmaları ve kadın sorununa çözümler üretebilme konusunda fazlasıyla çaba gösterir. Bu amaç doğrultusunda “Marksizm ve Cinsel Devrim”, “İşçi Arıların Aşkı” gibi çeşitli eserler kaleme alarak Marksist feminizmin ilk temsilcilerinden biri haline gelir (Gürsoy, 2017: 309). 1906'da Rus Sosyal Demokrat İşçi Partisi'nin Menşevik kolunda etkinlik göstermiştir. 1908 yılının Aralık ayında ise Aleksandra Kollontay'ın önderliğinde kadın hareketlerini savunan temsilcilerin aktif bir katılım sağladığı ilk Rus kadın konferansı gerçekleştirilir (Титарева, 2015: 68). Kollontay, kadınların yazdığı eserlerde otobiyografik özelliklerin baskın bir şekilde görüldüğüne dikkat çeker. Aleksandra Kollontay “Yeni Nesil Kadın” (*Новая женщина*, 1913) adlı makalesinde yerli ve yabancı yazarların eserlerinden edindiği gözlemlere göre yeni gelişen sosyo-ekonomik şartların yeni nesil kadın tiplerini ortaya çıkardığı görüşündedir. Bu durumun çağdaş yazarlar tarafından ele alınan eserlerde yansıtılmasının mümkün olduğundan bahseder. Aynı zamanda kadın yazarların eserleri aracılığıyla kadınları tanımanın kolaylaştığını da ifade eder (Воробева, 2006: 38-39).

Rusya'da XIX. ve XX. yüzyılda Yelena Lihaçeva “Rusya'da Kadın Eğitimi Tarihi İçin Materyaller” (*Материалы для истории женского образования в России, 1914*) ve Ye. Şepkina “Rusya'da Kadın Kişiliği Tarihinden” (*Из истории женской личности в России, 1914*) adlı çalışmaları ortaya koyarlar. Lihaçeva adı geçen çalışmasında kadın yazarların sanatının edebi olmaktan daha çok tarihi bir materyal olarak incelendiğini defalarca vurgular. Çünkü Lihaçeva'ya göre edebiyat biliminin gelişiminde tarihi bir geçmişe sahip olan okulların etkisi son derece önemlidir. Her iki kadın araştırmacı da toplumsal cinsiyet bilimcilerin “*Neden edebiyat tarihinde kadın yazarlar kendi isimlerini yaratamamışlardır?*”, “*kadın edebiyatına yönelik yapılan eleştirilerin kadın yazarlar üzerindeki etkileri nelerdir?*” gibi sorularla birtakım değerlendirmelerde bulundukları görüşündedirler (Лихачева, 1899: 265).

Dönemin Rusya'sında yaşanan bu sosyo-kültürel olayların yanı sıra, Gümüş Çağ döneminde dâhil olunan yeni edebi süreç ile tamamen bambaşka bir tablo karşımıza çıkar. Bu durum, yoğun bir gelişim içine giren kadın hareketlerinin Rus edebiyatında yeni bir evreye geçişi olarak değerlendirilmektedir. Edebiyat eleştirmeni Mariya Viktorovna Mihaylova, “Gümüş Çağ Kadın Dramaturjisi” (*Женская драматургия Серебряного века*, 2009) adlı makalesini Gümüş Çağ dönemi kadın yazarlarının sanatına ithaf eder. Makalesinde yalnızca konu ve tür arayışına girmemiş, aynı zamanda daha önceleri ün kazanmış ama unutulmuş kadın yazarlar olan Zinaida Gippius, Lidiya Dimitriyevna Zinovyeva-Annibal, Tatyana Lvovna Şepkina-Kupernik, Nadejda Teffi, Nadejda Aleksandrovna Luhmanova'yı ortaya çıkarır (Михайлова, 2009: 566). Bununla birlikte Mariya Viktorovna Mihaylova'ya göre Rus edebiyatında hiçbir zaman bu kadar çok kadın yazar görülmemiştir. Rus toplumunda bu kadar çok kadın yazar, gazeteci ve çevirmenin olması çok nadir görülebilecek bir olaydır. Üstelik yalnızca nicelik değil, nitelik açısından da büyük bir fark ortaya koyulduğu belirlenir. Bu bağlamda ilk olarak Gümüş Çağın önemli sembolist şairlerinden Vyaçeslav İvanov'un eşi Lidiya Dimitriyevna Zinovyeva Annibal (1865-1907) yeni bir kültürel akım yaratmak ister. Hayatı boyunca bir kadınlar birliği kurmayı amaç edinir. Dönemin bir başka önemli kadın yazar ve şairi Anna Mar (1887-1917) da en az Lidiya Annibal kadar cesur bir şekilde edebiyatta kendini gösterir. Anna Mar'ın gerçek ismi, Anna Yakovlevna Lenşina'dır. Bilinçli olarak o dönem pornografik olarak kabul edilen erotik edebiyat alanında çalışmalar yapar. 20 Mart 1917'de intihar eden Anna Mar, yalnızca otuz yıl yaşar. Bu üzücü olay, tüm Moskova gazetelerine konu olur ve skandal ölümü nedeniyle yazarın tanınırlığı artar. Gümüş Çağda erotik edebiyatın kurucusu olarak bilinen Anna Mar, edebiyatta ilk kez bir kadının mazoşistlik sorununu gündeme getirir ve psikolojik bir kavram olan mazoşistliği de inceler (Михайлова, 1996). Bu inceleme özellikle de son romanı “Çarmıha Gerilmiş Kadın” (*Женщина на кресте*, 1914) adlı romanında kendini hissettirir. Çok fazla eleştirilen bu romanı nedeniyle, Anna Mar'ın arkadaşları ve yakın akrabaları dahi kendisinden uzaklaşır (Боробева, 2006: 83).

XX. yüzyılın ilk yıllarına bakıldığında dönemin bir diğer önemli ismi olarak Anastasya Alekseyevna Verbitskaya (1861-1928) kendini gösterir. Eserleri daha önce hiç görülmemiş tirajlarda yayımlanır ve tiyatrolara konu olur. Roman, uzun öykü, kısa öykü ve piyes gibi farklı edebi türlerde eserler ortaya koyar. Verbitskaya'nın sanatında ön plana çıkan ana tema, kadın kaderinin anormalliği ve mutluluğa erişilememesidir. Özellikle 1917 Ekim Devrimi'nden sonra Verbitskaya, eserlerinde bayağılık ve pornografik imgelerin olması

gerekçesiyle ağır ithamlara maruz kalır. Bu duruma bağlı olarak kütüphanelerden ve kitapçılardan eserleri kaldırılır (Казакова, 2013).

Gümüş Çağ döneminin bir diğer önemli ismi de Nadejda Teffi (gerçek ismi Nadejda Aleksandrovna Buçinskaya) (1872-1952)'dir. XX. yüzyılın en ünlü ve ilk kadın Rus mizah yazarı olan Teffi'nin yasaklı bir yazar sayılmamasına rağmen Sovyet Rusya'sında bu tarihten sonra yaklaşık otuz yıl boyunca hiçbir eserine rastlanmaz. Ancak yumuşama (оттепель) dönemiyle birlikte Teffi'nin öyküleri ve şiirleri gazete ve dergi sayfalarında, çeşitli antolojilerde tekrar ortaya çıkmaya başlar. Teffi "Takma Ad" (*Псевдоним*) adlı kısa öyküsünün devamında "Kadın Sorunu" (*Женский вопрос*) adlı piyesin sergilendiğinden bahseder (Öksüz, 2009: 71).

Nadejda Teffi "Kara İris" (*Черный ирис*) adlı öykü kitabında ise toplumun çeşitli kesiminden kadın tiplerini üzerine yoğunlaşır (Öksüz, 2009: 70). Teffi'nin kaleme aldığı öykülerinin pek çoğunda başkahraman bir kadındır. Hayatın her anında sıklıkla karşılaştığımız çirkin, komik, güzel, fedakâr, şaşırtıcı, zavallı ya da ince ruhlu ve sıradan kadınlar trajikomik yanlarıyla öykülerde gerçekçi bir biçimde ortaya çıkar. 1967 ve 1971 yıllarında yazarın iki küçük öykü kitabı daha yayımlanır ama ondan sonra Teffi adı Sovyetler Birliği'nde uzunca bir süre tekrar unutulur (Öksüz, 2009: 1).

XX. yüzyılın başlarında "kadınların şiir sanatı" bağlamında ön plana çıkan isimler arasında Mirra Lohvitskaya, Zinaida Gippius, Sofiya Parnok, Poliksena Slovyeva, Adelaida Gertsik, Çerubina de Gabriak (Ye. İ. Dmitriyevna) ve Yelena Guro da yer almaktadır. Eleştirmenlerin görüşüne göre Mirra Aleksandrovna Lohvitskaya (1869-1905) (Nadejda Teffi'nin ablası) kendi döneminde şiir sanatının gelişimine katkıda bulunan gerçek ve tek kişidir. Dönemin güncel sorunlarından "kadınların özgürleşebilmeleri" konusunu özgün bir şekilde ortaya koymaya çalışması ve bu anlamda kararlı bir tavır sergilemiş olması son derece önemlidir. Bununla birlikte XX. yüzyılın başlarında kadın edebiyatı sorunsalının tartışmalı bir karakter taşıdığı görülmektedir (Коробейникова, 2008: 27). Bir önceki yüzyılın sonlarında ortaya çıkan kadın hareketlerinin neden olduğu yeni toplumsal sürecin anlamlandırılmasına yönelik bir ihtiyaç doğar. Bu duruma bağlı olarak da kadın sorunsalının farklı yönlerden (ekonomik, tarihsel, psikolojik, felsefi) ele alındığı incelemeler gerçekleştirilir. Akademisyen Oleg Vyaçeslavoviç Ryabov'un ifadesine göre milli felsefi bir

bilincin temel kategorilerinden biri olan ve büyük tartışmalara yol açan kadın edebiyatı sorunsalı, felsefi ve sanatsal bir kategori kapsamında incelenmelidir (Боробева, 2006: 32).

Gümüş Çağ felsefesinde toplumsal cinsiyet farklılıklarının yorumlanmasında (Freud, Weininger, Nietzsche gibi önemli düşünürlerin etkisi altında kalınarak) Nikolay Aleksandroviç Berdyayev, Vyaçeslav İvanoviç İvanov, Sergey Nikolayeviç Bulgakov, Vasiliy Vasilyeviç Rozanov ve Vladimir Sergeyeviç Solovyev'in etkin bir rol oynadıkları görülmektedir. Gümüş Çağ kültüründe yaygın bir şekilde kullanılmaya başlayan erkeğin *aktif*, kadının ise *pasif* oluşunun yansımaları ı ışık / karanlık, güneş / ay, gündüz / gece gibi sembollerin kullanımında kendini göstermiştir. Bu bağlamda Rus filozof Sergey Bulgakov'un savına göre kadın ve erkek birbirine karşıt özelliklere sahiptir. Erkek güneşli bir başlangıcın sembolüken, kadın iç karartıcı bir mizacın timsalidir (Булгаков, 1994: 264).

Sovyet ve Rus şair, yazar kimliğiyle bilinen Rimma Fyodorovna Kazakova, farklı bir noktaya dikkat çekerek XIX. ve XX. yüzyıl edebiyat eleştirisinde “kadınsallık” (*женственность*) ve “maskülenlik” (*мужественность*) kavramlarının aktif bir şekilde kullanılmaya başladığına değinir. XX. yüzyılın başlarında artık kadınlar, meslek olarak edebi faaliyetlerle daha çok ilgilenirler. Bu duruma ilişkin edebiyat eleştirmeni Vladimir Viktoroviç Çuyko Rus edebiyatında bu dönemde olduğu gibi hiçbir zaman bu kadar çok sayıda kadın yazar olmadığına dair değerlendirmede bulunur. Nikolay İvanoviç Nadejdin de bunu destekler nitelikte edebiyatın tüm alanlarında kadın yazarların faaliyet göstermeye başladığından bahseder (Боробева, 2006: 34). Bir başka Rus edebiyat eleştirmeni Mihail Alekseyeviç Protopopov ise yalnızca nicelik değil, nitelik bakımından da kadınların edebi alanda faaliyetlerde bulunmalarının gözle görünür bir hal aldığından bahsederek kadın çalışmalarına dikkat çeker. Dolayısıyla artık XX. yüzyılın başlarında kadın yazarların edebi alandaki çalışmalarının eleştirmenler tarafından daha ciddiyetle değerlendirildiği görülmektedir.

Gümüş Çağ döneminde kaleme alınan tüm eleştirel yazılar, kadın yazarların eserlerindeki yeni kadın tiplerinin analizine yöneliktir. Bu bağlamda ortaya koyulan çalışmalar arasında Lyubov İvanovna Gijitskoy'un “Edebiyatta Yeni Kadın” (*Новая женщина в литературе, 1897*), Pyotr Simyonoviç Kogan'ın “A. Krandiyevskeya'nın Hikâyelerinde Aydın Kadın” (*Интеллигентная женщина в рассказах 2-й А. Крандиевской, 1902*), Mariya İvanovna Pokrovskaya'nın “Rus Kadın Yazarların

Eserlerindeki Yeni Kadın Tipleri” (*Новые женские типы в произведениях русских писательниц, 1907*), Vladimir Maksimoviç Friçe’nin “Çağdaş Alman Edebiyatında Yeni Kadın Tipleri (*Новые женские типы в современной немецкой литературе, 1909*) adlı eserler sayılabilir (Боробева, 2006: 34-35). Çalışmaların adlarından da anlaşılacağı üzere, her birinde “yeni kadın” (*новая женщина*) teması vurgulanmaktadır.

Gümüş Çağ kadın edebiyatı bağlamında Yelena Aleksandrovna Koltonovskaya’nın “Kadın Siluetleri” (*Женские силуэты, 1912*) adlı derlemesi, toplumsal cinsiyet yaklaşımında bulunan ilk girişimlerden biridir. Bu derlemede birleştirici role sahip olan leitmotifler, yazarın kendi ifadesine göre, edebiyatta ve sanatta işlenen “kadın” temasıdır. İncelenen esas konu ise ön plana çıkan kadınların kişiliği ve sanat anlayışlarıdır. Kadın yazarlardan Nadejda Dmitriyevna Hvoşinskaya, Mariya Vsevolodovna Krestovskaya, Valentina İovovna Dmitriyeva, Selma Ottilia Lagerlyöf²⁷, Lidiya Karlovna Tugan-Baganovskaya, kadın artistlerden Vera Fyodorovna Komissarjevskaya, Mariya Zankovetskaya, bilimle uğraşan kadınlardan Sofya Vasilyevna Kovalevskaya ilgili çalışmalarda yer alan isimlerdir. Böylelikle Yelena Koltonovskaya’nın hem sanatta, hem edebiyatta, hem de hayati rollerde öne çıkan kadınları, kadın imgeleri üzerinden incelediği anlaşılmaktadır (Боробева, 2006: 39-40).

Sonuç olarak kadın edebiyatı geleneklerinin ne denli önemli olduğunu, kadın yazarların üslup özelliklerinin, ön plana çıkan kadın temalarının ve kadın yazarların sanatını etkileyen sosyo-kültürel stereotiplerin XIX. yüzyılın başlarından itibaren Rusya’da tartışılmakta olduğu çıkarımına varılabilir. Aynı zamanda Rus kadın edebiyatı tarihinin XVIII. yüzyılın sonlarından itibaren aralıklarla ivme gösteren bir tablo ortaya koyduğu 1810’lu, 1830-1840’lı yıllar, 1860’lı yıllar ve 1900’lü yıllar şeklinde bir gelişim evresine sahip olduğu görülür. Bu bağlamda son evreyi kapsayan Gümüş Çağda kadın edebiyatının yayılma politikasının son derece hareketli bir süreçten geçtiği anlaşılmaktadır. Gümüş Çağ döneminin kadınları öylesine büyük bir enerji biriktirirler ki Rus toplumunda artık hiçbir şeyin kendilerini durduramayacağı düşüncesi uyandırdıkları anlaşılmaktadır. Nitekim Sovyet dönemi kadın edebiyatı kapsamındaki değerlendirmelerde, uyanan bu düşüncenin yansımaları daha açık bir şekilde hissedilecektir.

²⁷ İsveçli Selma Ottilia Lagerlöf, Nobel Edebiyat ödülünü alan ilk kadın yazardır.

1.2.3.3. Sovyet Dönemi Kadın Edebiyatı (1917-1991)

Sovyetler Birliği döneminde kadının konumu, dünya çapında kadının konumu ile karşılaştırıldığında, benzer verilerin yanı sıra bazı farklılıkların da gözlemlendiğinden bahsedilebilir. Gözlenen bu farklılıkların sebebi, Sovyet döneminde hâkim olan politikalarla ve ideolojik yapıyla doğrudan ilişkilendirilebilir.

Marksist anlayışa göre, kadının özgürlüğüne kavuşması ya da kurtuluşu en başta çözülmesi gereken önemli sorunlardan biridir. Lenin de “kadın sorununu”, çözümlenmesi gereken acil sorunlardan biri olarak değerlendirmektedir. Buna karşılık ne kadar yeni radikal yasalar çıkartılsa da ataerkil bilincin değişmediği sürece kesin bir çözüm sunulamayacağının farkındalığıyla şu sözleri sarf eder:

“Kadını kurtaran bütün kanunlara rağmen, kadın yine ev kölesi olmaya devam eder, çünkü önemsiz ev işi onu ezer, boğar, aptallaştırır, alçaltır, onu mutfığa ve çocuğun odasına zincirler ve kadın, emeğini barbarca, üretici olmayan, küçük, sinir bozucu, aptallaştırıcı ve nahoş işlere harcar. Bu küçük ev bakıcılığına karşı geniş bir mücadele başladığında (...) ya da daha doğrusu, bu küçük ev bakıcılığının geniş ölçekli sosyalist ekonomiye tamamen aktarılmasıyla birlikte, kadınların gerçek kurtuluşu, gerçek komünizmle başlayacaktır. Teoride her komünistin kesin olarak kabul ettiği bu soruna, pratikte yeterli biçimde önem veriyor muyuz? Tabii ki hayır (...)” (Lenin, 1975: 88-89).

Lenin’in sözlerinden kadının özgürleşebilmek için kendisini eve mahkûm eden önemsiz işlerden mukakkak kurtulması ve toplumsal emek içinde yer alması gerektiği anlaşılmaktadır. Kadının toplumsal olarak özgürleşmesi, toplumsal üretime katılabildiği ölçü ile doğru orantılıdır. Bu anlayış doğrultusunda 1917 Ekim Devrimi ile beraber iktidarın, kadınların özgürleşmesi konusundaki yaptırımları esas gündemlerinin başında gelir (Hasdemir, 1991: 82). Devrimin hemen akabinde kadınların sosyal yaşantısında çok sayıda değişiklik yaşanır. Yeni Sovyet hükümeti, kadınlara birçok alanda biçimsel eşitlik tanıyan yasalar çıkarmaya başlar (Vogel, 2015: 188). Çarlık döneminde uygulanan evlenme ve boşanmayla ilgili yasalar kaldırılır. Kadın ve erkeğin yasa önünde eşitliğine önem veren anlayışın bir yansıması olarak kabul edilen eşit işe eşit ücret ilkesi getirilir. Bununla birlikte ücretli annelik izni ve bakım izni gibi uygulamaların hayata geçirilmesiyle kadınların toplumsal hayata katılmaları sağlanır (Hasdemir, 1991: 82). Kadınlara verilen söz konusu hak ve ayrıcalıkların yasal düzenlemesi, 1918 yılında kabul edilen yasa gereğince gerçekleştirilir. Böylelikle kadın ve erkeğin eşit haklara sahip olduğu, düzenlenen bu yasayla

ilk kez kabul edilir. Bu kabul, Rusya'daki kadınların özgürleşme hareketleri çerçevesinde son derece önemli bir adım olarak değerlendirilir. Lenin'in söylemiyle “kadınları ikincil bir konuma yerleştiren kanunlardan eser kalmamıştır” (Popova, 1999: 33). Nitekim devrim sonrasındaki ilk yıllarda kadınların çalışma haklarını ve annelik görevini korumaya yönelik yasalar çıkartılır. 1918 yılının Kasım ayında I. Rus Kadın Çalışanları Kongresi düzenlenir (Титарева, 2015: 69). Rusya'da devrim sonrası kadınlar, evrensel olarak kabul edilen toplumsal cinsiyet değerlendirmesinin dışına çıkarak siyasi bir katmana hizmet etmeye başlarlar. Bu dönemde ortaya çıkan eserlere bakıldığında, çalışan kadın ve çalışan anne imgesinin ön planda tutulması dikkat çeker. XX. yüzyılın başlarında kadınların edebi faaliyetlerde baskınlık göstermelerine bağlı olarak toplumsal cinsiyet sorunu ve kadınların özgürleşmesi gündeme gelir. Çok sayıda roman ve uzun öykü, kadın yazarlar tarafından kaleme alınır ve böylelikle kadın sorunları güncel tutulmaya çalışılır. Bu anlamda ön plana çıkan yazarlar ile eserleri şöyledir: Nadejda Aleksandrovna Lappo- Danilevskaya “Kadın Kaprisleri” (*Женские капризы*, 1925), “Soneçka, 1925”; Georgiy Peskov “Valkrieler”²⁸ (*Валькирия*, 1927), Nina Berberova “Maşa Mimosova'nın Öyküsü” (*История Маши Мимозовой*, 1929). Kronolojik sıraya göre verilen ilgili eserlerde ekonomik bağımsızlığını kazanmış çalışan kadın ve onun günlük yaşantısının konu edildiği görülmektedir (Боробева, 2006: 35).

XX. yüzyılın ilk çeyreğinde “FİAS”²⁹ (*ФИАС*) adı altında kadın yazarlar birliği kurulması girişiminde bulunulur. Vsyacheslav İvanov'un eşi şair Lidiya Dmitriyevna Zinovyeva-Annibal'a ait olan bu düşünce, edebi faaliyetlerle ilgilenen kadınların bir araya gelmeleri amacıyla kurulmak istenir. Başta Gümüş Çağın önemli kadın şairlerinden Lidiya Zinovyeva-Annibal olmak üzere onun yakın çevresinden şair ve ressam Margarita Vasilyevna Sabaşnikova, şair Georgiy İvanoviç Çulkov'un karısı Nadejda Grigoryevna Fedotova ve Aleksandr Blok'un karısı Lyubov Dmitriyevna Mendeleyeva “FİAS” ta bir araya gelirler. Adı geçen kadınların her biri, farklı isimler alırlar. Lidiya Zinovyeva-Annibal,

²⁸ İskandinav panteonunu oluşturan iki temel tanrı topluluğundan biri olan Aesir soyudur. Bu topluluğun başı, diğer tanrıların ve herkesin babası, şiirsel ilhamın, gizem ve büyü'nün tanrısı, savaşçıların kumandanı ve koruyucusu olan Odin'dir. İskandinav mitolojisinde Odin'in yardımcıları olan silahlı genç ve güzel bakireler “Valkrieler” olarak bilinir. Valkyria sözcüğü ('savaşta katledilmiş olanlar' anlamına gelen valr sözcüğü ile 'seçmek' anlamına gelen kiösa fiiliyle bağlantılı -kyria ekinde oluşur) 'savaşta katledilenleri seçen' anlamına gelir. Bkz: Page, R. I. (2009). *İskandinav Mitleri*. (Çev. İ. Yılmaz). Ankara: Phoenix Yayınevi. 116.

²⁹ FİAS, toplantı anlamına gelen Yunanca “thiasos” sözcüğünden ortaya çıkar. Aşk ve güzellik Tanrıçası Afrodit'in şerefine oluşturulan dinsel ve mistik kuruluştur. Bu birliğe ilk öncülük eden isim Antik çağ'da yaşayan halk ozanı Homeros'un kızı Sappho Mitilenskaya'dır. Tanınmış ailelerin kızları da bu kuruluştaki yer alır. Daha sonraki süreçte ise kadın yazarların birbirlerine ilham vermesi amacıyla kurulan dinsel ve mistik birliklerin tümüne verilen isim olarak kabul görür.

Platon'un diyalogunda geçen şölen (pir) kelimesinden alıntılanan *Diotima* (rahibe) ismini, ressam Margarita Vasilyevna Sabaşnikova ise İtalyanca "bahar" anlamına gelen *Primavera* lakabını alır. Herkes eserlerinde yansıttığı imaja uygun bir şekilde giyinmeye dikkat eder. Buna göre Lidiya Zinovyeva-Annibal her zaman hiton³⁰ giyer, yeni eserlerini diğer dernek üyeleriyle paylaşır ve birlikte bu eserler hakkında değerlendirmelerde bulunurlar. Her ne kadar bu dernekte buluşan kadınların amacı, birbirleriyle uyumlu bir birliktelik yaratabilmek olsa da "FİAS" çok uzun soluklu olmaz ve beklenen ilgiyi yaratamaz. Bu durum karşısında Lidiya Zinovyeva-Annibal hedefinden vazgeçmeden dernek faaliyetlerinin sürdürülmesi için bir başka girişimde bulunur. Bu bağlamda 1907 yılında kaleme aldığı eserini "Trajik Bir Hayvanat Bahçesi" (*Трагический зверинец*) olarak adlandırır. Adı geçen eseri XX. yüzyılın ünlü sembolist şairi Aleksandr Blok, coşkulu bir üslupla şu sözlerle değerlendirir: "*Bir başkaldırışın, gençliğin vermiş olduğu sarhoşluğun, sevgilinin bedenine duyulan sevdanın, vahşi bir hayvana duyulan acıma duygusunun ve insanlığın suç oranının konu edildiği kitaplardır bunlar*" (Блок, 1962: 226).

Rusya'da kadın çalışmalarının gerçek anlamda ilk ortaya çıkışı, Sovyet dönemine (XX. yüzyılın başlarına) denk gelir. Kadın çalışmaları alanında çağdaş temsilcilerin ilk akla gelen isimlerinden araştırmacı yazar Yekaterina Stepanovna Nekrasova tarafından XX. yüzyılın başlarında yazılan ve yayımlanan makaleler, "unutulmuş kadın yazarların" (Yelena Gan, Nadejda Andreyevna Durovaya, Yevdokiya Petrovna Rostopçina, Yelizaveta Borisovna Kulman, Anastasiya Yakovlevna Marçenko) bibliyografik denemeler serisini oluşturur. Yekaterina Nekrasova'nın yapmış olduğu bu çalışma, kadın yazarlara ait biyografilerin incelenmesi bakımından gerçekleştirilen ilk ve tek olma özelliğini taşıyıp günümüzde hala önemini korur. Yekaterina Nekrasova'nın belirttiğine göre kadın yazarların hayat koşulları, sanatlarını doğrudan etkileme gücüne sahiptir. Bununla birlikte Nekrasova, makalelerinin pek çoğunda dile getirdiği tespitlerden yola çıkarak kadın yazarların eserlerindeki tipik özellikleri de belirlemeye çalışır. Bu bağlamda kadın düzyazı sanatının ön plana çıkan tipik özelliklerini *maneviyat odaklı, öznel ve otobiyografik* olarak değerlendirir (Борова, 2006: 37).

Diğer yandan çağdaş kadın yazarların sanat anlayışlarının özellikle kadın araştırmacılar tarafından incelenmesi, Sovyet dönemi için karakteristik bir durumdur.

³⁰ Eski Yunanlıların giydiği ve dizlere kadar uzanan yün ve ketenden yapılan kıvrımlı geniş kıyafettir.

Yapılan incelemeler neticesinde kadın yazarların kişisel özelliklerinin sanat anlayışlarına olan yansımaları belirlenmeye çalışılır. Sovyet dönemi kadın edebiyatında Anna Ahmatova, Marina Tsvetayeva, Natalya Krandiyevskaya Tolstaya, Mariya Petrova, Olga Berggolts, Bella Ahmadullina, Yunna Morits, Veronika Tuşnova ve Yuliya Drunina gibi kadın yazar ve şairler, dönemin şiir sanatına yön veren önemli isimler olarak ön plana çıkar. Bu dönem edebiyatı çerçevesinde Sovyet kadınının değer yargılarının yanı sıra siyasi, sosyolojik ve sanatsal çıkarlarının Sovyet erkeği ve halkınınkinden hiçbir şekilde farklı olmadığı anlaşılmaktadır.

Bununla birlikte Sovyet dönemi Rus edebiyatında kadın düzyazı sanatı oluşumuna tam anlamıyla girildiğinden bahsedilemez. Çünkü bu dönemin kadınları ile Sovyet halkının çıkarları aynı frekansta değildir. 1934'te kurulan SSCB Yazarlar Birliği, edebiyatın devlet yönetimi altındaki bir enstitüsü haline gelir. 17 Ağustos'tan 1 Eylül 1934'e kadar devam eden Yazarlar Birliği'nin ilk kongresine Maksim Gorkiy oturum başkanlığı yapar. Kongrenin açılış konuşmasında esas amaçlarını şu sözlerle ifade eder: *"Amacımız, kültürel anlamda tek bir devrim gücü olarak edebiyatı düzenlemektir"*. Yazarlar Birliği'nin önemseydiği en önemli kavram, sosyalist gerçekçilik yöntemidir. Bu amaç doğrultusunda edebiyat, sosyalizmin kuruluşunda önemli bir araç haline gelir. 1934'te düzenlenen Sovyet Yazarlar Birliği'nin I. Kongresinde kadınların toplumsal hayattaki tip ve karakterlerinin edebiyat eserine nasıl yansıtılması gerektiği belirlenir ve yazarlar için görev haline getirilir (İşgören, 2016: 714). Bu yüzden kadın yazarların sanatında Sovyet dönemi edebiyatı sorunsalı ile üretim (Marietta Sergeyevna Şaginyan Hidrosantral / *Гидроцентральный*, 1930), sosyalistlik (Vanda Lvovna Vasilevskaya Yalnızca Aşk / *Просто любовь*, 1944), Işık Yandığında / *Когда загорится свет*, 1946), savaş (Yu. V. Drunina Şiir Sanatı / *Поэзия*) gibi ortak konuların yansıtıldığı görülür (Титарева, 2015: 82-83).

Sovyet dönemi kadın edebiyatında yaşananlara gerek edebi gerek sosyo-kültürel bağlamda genel hatlarıyla göz atıldığında, kadınların lehine sonuçlar doğurduğu görülmektedir. Bu noktada İrina Savkina'nın da belirttiği gibi, bazı belirli olaylara dikkat etmek gerekir: Kadınlar ülkelerinde yaşanan dönüm noktası niteliğindeki kültürel ve toplumsal olayların gelişmesine bağlı olarak edebiyat sahnesinde kendilerine yer bulurlar (Боробева, 2006: 41). Savkina'nın ileri sürdüğü bu görüş özellikle de XX. yüzyılın ortalarında ve sonlarında gelişen sosyo-kültürel olayların yaşanmasıyla desteklenmektedir.

Bu noktada Stalin'in ölümü,³¹ dikkat edilmesi gereken önemli olaylardan biridir. Stalin'in ölümünün ardından XX. yüzyıl Rus kadın edebiyatının gelişim sürecinde 1960'lı yılların bir kırılma noktası olarak değerlendirilmesine neden olan “*оммелель*” (buzların çözülmesi) Stalincilikten arınıp buzların yavaş yavaş çözülmeye başladığı bir dönemdir. Bu dönemde çok sayıda yazarB seslerini duyurma gayreti içine girmiş olsa da bir şekilde susturulur. Dolayısıyla dönemin Rus edebiyatı bir yandan 1980'lere kadarki çizgide toplumcu gerçekçilik kabuğundan kısmen de olsa ayrılmaya çalışır, diğer bir yandan da 1980'lerin edebiyatının temelini atılmasını sağlar (Kaşoğlu, 2004: 163). Yeni dönemle birlikte baskıların kısmen azaldığı ve yeni bir çağın başladığına dair bir algı oluştuğu hissedilir. Bu duruma bağlı olarak da Sovyet dönemi kadın düzyazı sanatında yeni isimler ve temalar ortaya çıkar. Sovyet dönemi yazarlarından İrina Grekova, İrina Aleksandrovna Velembovskaya, Vera Fyodorovna Panova ve Natalya Vladimirovna Baranskaya'nın sentimental-psikolojik eserlerinde “kadınların kaderi” teması ve kadınların günlük hayatlarının yansıtıldığından bahsedilebilir (Титарева, 2015: 83).

1960'lardan itibaren sosyo-kültürel bağlamda bir değerlendirme yapıldığında kadın hareketlerinin, olumlu ve olumsuz tarafları bulunan bir devlet politikası çerçevesinde yeniden kendini gösterdiği anlaşılr. Bir yandan cinsiyetler arasındaki eşitlik, yasalara göre belirli kurallara bağlıdır. Diğer yandan ise devlet, içinde kadın sorunsalının da bulunduğu pek çok alanda kontrolü kendisinde tutmaya çalışır. Sovyet kadınları hem iş hem de evde çalışma zorunluluğunun yarattığı bir öfkeye sahiptir. Nitekim akademisyen Galina Alekseyevna Yelnikova'nın (2004: 33) doktora tez çalışmasında belirttiği gibi, cinsiyetler arasındaki eşitlik düşüncesi, Sovyet toplumunun sahip olduğu kültürün organik bir parçası olamaz, geleneksel toplumsal cinsiyet stereotipleri uygulamada herhangi bir değişikliğe uğramaz.

1960'ların sonlarından itibaren dönemin edebi çehresine bakıldığında, kadınların dedektif türünde de yazmaya başladıkları görülür. Oysaki bu alanın erkek yazarlara özgü olduğuna dair bir anlayış vardır. Aleksandra Marinina, Polina Daşkova, Tatyana Ustinova, Tatyana Polyakova, Anna Malişeva, Darya Dontskova ve Tatyana Ustinova bu anlamda ismi ön plana çıkan kadın yazarlardır. Bununla birlikte fantezi kadın edebiyatı türünde Mariya

³¹ 5 Mart 1953 tarihinde Stalin'in ölümüyle halkla yönetim arasındaki ilişkiler sistemi değiştirilir, kolektif yönetim dönemi başlar. Kaşoğlu, A. (2017). “Gücü Elinde Tutamayan Lider: Georgiy Maksimilianoviç Malenkov”. *Liderlerin Sovyeti: Devrimden Perestroykaya*. İstanbul: Çeviribilim Yayınları.

Galina, Olga Yelisseyeva, Natalya İrtenina, Yelena Hayetskaya, Daliya Truskinovskaya ve Aleksandra Saşneva gibi isimler de yer alır.

1970’li yıllara gelindiğinde ise devletin kontrol mekanizmasında biraz gevşeme yaşandığı ve aynı dönemde Fransa’da feminizmin ikinci dalgasının yükseldiği görülür. Bu bağlamda kadınların annelik ve iş hayatlarındaki rollerinin bir arada oluşunun yarattığı sorunlar çerçevesinde görüş birliğinde olan Sovyet kadınları, haklarını aramak için birtakım gösteriler gerçekleştirirler. Bu esnada çok sayıda kadın kuruluşu aktif bir katılım sağlar. Ayrıca Leningrad’da bulunan kadınlar, bir grup kurarlar ve aynı amaç doğrultusunda hareket ederek *Mariya* adlı bağımsız feminist dergisinde yayınlar yaparlar. Daha sonraları söz konusu Leningrad grubunun faaliyetleri, devlet tarafından durdurulur. Grup katılımcıları ise ya göç etmek durumunda kalırlar ya da kınanırlar (Титарева, 2015: 70). Yaşanan bu olumsuzlukların ardından XX. yüzyılın 70’li 80’li yıllarında Lyudmila Petruşevskaya, Tatyana Tolstaya ve Viktoriya Tokareva gibi kadın yazarların ortaya çıkmasıyla kadın edebiyatı fenomenine karşı ilginin arttığı görülür. Böylelikle kadın düzyazı sanatını bağımsız bir alan olarak anlamlandırma gerekliliğinin ortaya çıktığından bahsedilebilir. 1980’li yılların sonlarında Sovyet toplumunun içinde bulunduğu sosyo-kültürel durumların tetiklemesiyle ortaya çıkan kadın edebiyatı, kadınların gözünden kadın dünyasının yansıtılması olarak tanımlanır (Титарева, 2015: 21).

Diğer yandan da kadın edebiyatı oluşumunun 1980’li yıllardan itibaren derin bir ruhsal kriz atmosferinde gerçekleştiğinden bahsedilebilir. 1985 yılının mart ayında Sovyet toplumunun tüm yaşam alanlarında reformların yapılması gerektiğinin farkında olan Mihail Sergeyeviç Gorbaçov iktidara geçer. Bu farkındalıkla ilk olarak siyasi reformların en önemlisi “glasnost” (гласность / açıklık) gerçekleştirilir. Glasnost, Sovyetler Birliği’nin son döneminde Mihail Gorbaçov’un liderliğinde ülkede bilhassa ekonomik sorunlara son vermek amacıyla uygulanmış reformların tümüdür. Gorbaçov’a göre ise glasnost, perestroykanın en önemli aracı olmasının yanı sıra, ifade özgürlüğüdür. İnsanlar glasnost sayesinde sansür ve baskı korkusunu hissetmeden rahatlıkla sorunlarını dile getirme imkânı bulurlar (Kusaeva, 2017: 256). Sovyetler Birliği’nin son lideri Gorbaçov’un gerçekleştirdiği reformların neden olduğu sorunların çözümü için kadınlar bu kez sessizce örgütlenirler. 1988 yılında devletten bağımsız olarak ilk kadın kuruluşları ortaya çıkar. Bu kuruluşların asıl amaçları kadınların eşit haklara sahip olabilmeleri, hızla değişen sosyal şartlar altında kadınların kendilerini ispat etmeleri, kadınların, ailelerin ve çocukların korunması için

mücadelede bulunmaktadır (Титарева, 2015: 71). İçinde bulunulan dönemde devlet yalnızca düşünsel yapıyı değil, aynı zamanda tüm kültür kurumlarını da (müze, kütüphane, tiyatro, konser salonları) kontrol eder. Dönemin edebi süreci ve kitap yayıncılığı konusunda da düzenlemeler yapılır. 1980'lerden itibaren ise devletin kültür alanına müdahale etmekten vazgeçtiği görülmektedir. Ülkenin sosyal yapısında bir karışıklık meydana gelir. Çünkü insanların alışkanlıklarından vazgeçmeleri kolay olmaz. Rusya, son yetmiş yıldır ilk kez özgürleşme alanına girer ve bu duruma bağlı olarak Sovyet halkı devletin dayattığı kültürel standartların ve stereotiplerin dışına çıkabilme özgürlüğüne sahip olur. Böylelikle Rusya'da XX. yüzyılın ikinci yarısında yaşanan modernleşme süreciyle beraber kültürel alanda endüstriyellikten post-endüstriyelliğe (bilgiye) geçiş görülür. Bu dönüşüm haliyle kitap yayıncılığı piyasasını da etkiler. 1980'lerin sonları 1990'ların başlarında kitap yayıncılığının artışına bağlı olarak satışlarda yükselme yaşanır. Dolayısıyla devletin kültürel alandan elini çekişinin açık bir ifadeyle sosyo-ekonomik bir etki yarattığından bahsedilebilir.

Rus edebiyatında ve kültüründe kadın düzyazı sanatının bağımsız bir kavram olarak ortaya çıkışı, 1989 yılından itibaren gerçekleşir. Yaşanan sosyo-ekonomik değişimlerle ilişkili olarak kadın hareketlerinin yeni bir dalgası daha ortaya çıkar. Bu dönemden itibaren yoğun bir şekilde çağdaş kadın düzyazı sanatı derlemeleri yayımlanır. Böylelikle Rusya'daki kadınların özgürleşme hareketlerinin gelişim sürecinin derinliği ve dönemleri, kadın düzyazı sanatının dinamik gelişimini ve dönemlerini doğrudan etkilemiştir denilebilir. Kadınların birlik oluşturarak yarattıkları mücadele döneminde 1980'li yılların sonlarından 1990'lı yılların ortalarına kadar "kadın düzyazı sanatı" adı altında sekiz kitap yayımlanır. "Kadın Mantığı", "Mariya" (*Мария*, 1990), "Kötülüğü Unutan", "Kaçınanlar" (1991), "Ölüm Mili" (*Милля смерти*, 1992), "Uçabilen Kadın: Rus ve Finli Kadınların Düzyazı Sanatı" (1993), "Kadın Ne İster?" (1993), "Kadın Gözüyle" (1993)". Bu yayınların dışında okuyuculara ulaşmayı başaran diğer eserlerde artık bilinen yazarlardan Lyudmila Petruşevskaya, Tatyana Tolstaya, Valeriya Spartokovna Narbikova ve Zoya Borisovna Boguslavskaya'nın yanı sıra, az tanınan ya da hiç tanınmayan yazarlara ait kısa öykülere, uzun öykülere, şiirlere ve piyeslere de yer verilir.

1990'lı yılların başlarından itibaren feministlerin bir araya gelerek oluşturdukları kuruluşlar, ileride gerçekleştirecekleri faaliyetlere ayrı bir önem verir. Bu noktada 1996 yılında yüz ellisi Moskova'da olmak üzere yaklaşık dört yüz kadın kuruluşunun resmi olarak kaydı görülür. XX. yüzyılın sonlarına doğru kadın hareketleri, ülkede meydana gelen

olaylara Rus kadınlarının adapte olmaları konusunda önemli bir etkene dönüşür. Öte yandan üzerinde durulması gereken bir diğer önemli konu, ideal evlilik modelinin çok çocuklu bir aile profili gerektirdiği düşüncesidir. Ortodoks kilisesine ve halk geleneklerine göre, ideal bir kadının çok çocuklu bir anne olması gerekir. Buna göre XX. yüzyılın başlarından itibaren Rus aile yapısında gözlenen değişikliklerin en olumsuz göstergesi, doğum oranının düşmesidir. Bu durumun sebebi, kadınların özgürleşme hareketlerinin baskınlık göstermesi, eşitlik anlayışı ve ekonomik bağımsızlıkları konusunda ısrarcı tutumlarıdır (Титарева, 2015: 72).

1990'ların ikinci yarısı ise Rus kadın edebiyatı tarihinde yeni bir evreye geçiş olarak değerlendirilebilir. Çünkü kadın yazarlar “Nastoyaşaya Jenskaya Proza”, “Jenskiy Poçerk”, “Vagrius”, “Eksmo” ve “Letniy Sad” gibi büyük yayınevlerinden çağdaş kadın edebiyatı serilerini yayımlarlar. Bununla birlikte çağdaş kadın düzyazı sanatının ön plana çıkmasıyla beraber kadın yazarların edebiyata yeni konular dâhil ettikleri görülür. Bu bağlamda Sovyet dönemindeki uygulamalardan dolayı yazarların değinemediği hamilelik, cinsiyet ve kürtaj gibi konular dikkat çeker.

Lyudmila Petruşevskaya, Tatyana Tolstaya, Viktorya Tokareva'nın ardından İrina Polyanskaya, Marina Vişnevetskaya, Svetlana Vasilenko, Lyudmila Ulitskaya, Dina Rubina, Nina Gorlanova, Marina Pala ve Olga Slavnikova gibi yeni kadın yazarlar çağdaş dönemin en önemli kadın yazarları olarak kabul edilir. Yine bu dönemin şiir sanatına yön veren isimler arasında ise İna Lisnyanskaya, Olesya Nikolayeva, Yelena Uşakova, Yelena Şvarts, Svetlana Kekova, İrina Ermakova, Olga Sedakova yer alır. Öte yandan içinde bulunulan dönem içinde Rus kadın romanının aktif bir ivmeyle şekillenmeye başladığı görülür.

Diğer yandan yeni bir dönem olarak kabul edilen 1990'ların ikinci yarısından itibaren 1980'deki kadın hareketlerini nesnel bir yaklaşımla yeniden anlamlandırma girişimlerinde bulunulması dikkat çekicidir. Böylelikle çağdaş edebi sürecin sanatsal açıdan değerlendirilmesindeki önemin vurgulanmaya çalışıldığı anlaşılır. Bu bağlamda gerek eleştirmenler gerekse yazarların kendileri tarafından söz konusu girişime istinaden çok sayıda makale kaleme alınır ve bu makaleler dönemin önemli dergilerinde düzenli olarak yayımlanır.³² 1990'larda 80'li yılların edebiyat tablosunu yeniden anlamlandıran pek çok

³² Söz konusu yayınlar hakkında daha fazla bilgi için bkz: Бак, Д. П. (1995). Современная проза: “Пейзаж после битвы”. *Вопросы литературы*. № 4. 3-36; Арбитман, Р. (1999). Современная проза: Ноев

eleştirmenin hemfikir olduğu görüş, dönem edebiyatının mitolojik öğelere gereğinden fazla yer verdiği ve estetik bakımından sanatsallıktan ziyade bir bildiri niteliği taşıdığı yönündedir (Марченко, Лазарев, vd. 1995: 3-36).

1990'ların ortalarında süregelen tartışmada cinsiyetler arasındaki fark gözetilmeden bir "yazarlar galerisi" oluşumu gözlenir. İçinde bulunulan bu edebi duruma dair eleştirmen Natalya Fyodorovna İvanova görüşünü şöyle ifade eder: "*Kadın edebiyatı ayrı bir grup olarak değil, yazarların sanat anlayışına ve ilkelerine göre sınıflandırılmalıdır*" (Иванова, 2003: 365-377). Hiç şüphesiz kadın yazarlar üzerine yürütülen tartışmaların, daha önce de belirtildiği üzere, karakteristik özellikler taşıdığına altını bir kez daha çizmek faydalı olacaktır. Çağdaş kadın edebiyatının önde gelen yazarlarından Tatyana Tolstaya, "kadın" ve "erkek" edebiyatı şeklinde yapılan ayrıma net bir tavırla karşı çıkar (Толстая, 1991: 14). Benzer görüşte olan bir diğer önemli çağdaş yazar Viktoriya Tokareva'nın da "Özel Koruma" (*Телохранитель*) adlı romanındaki kadın kahramanın sözleriyle bu konuya ilişkin görüşü şöyledir: "*Gerek Rus gerek Batılı gazetecilerin neredeyse sorunları benzerdir. İlk sorun, erkek edebiyatı hala varken kadın edebiyatı üzerinde konuşulmasıdır.*" (Токарева, 1997: 211). Bu noktada yazarların kadın düzyazı sanatının özgünlüğünü yadsıdıkları ve edebiyat alanında ikinci kalitede değerlendirdikleri anlaşılır. Dolayısıyla adı geçen "Kadın Üslubu" (*Женский почерк*) yayımlanmasaydı, Marina Vişnevetskaya, Lyudmila Ulitskaya, Lyudmila Petruşevskaya, Tatyana Tolstaya, Viktoriya Tokareva'nın öyküleri ve İrina Polyanskaya, Galina Şerbakova'nın uzun öyküleri yazılmamış olsaydı, belki de bugün çağdaş Rus kadın düzyazı sanatını tanıtmak mümkün olmayabilirdi.

Öte yandan Rusya'da sosyo-kültürel bağlamda yaşanan diğer gelişim paradigmalarına da bakılabilir. Bu noktada ilk olarak 1990 yılında toplumsal cinsiyet incelemeleri için Moskova merkezi açılır. 1991'de ise Moskova'da "Toplumsal Cinsiyet İncelemeleri: Sorunlar ve Değerlendirmeler" (*Гендерные исследования: Проблемы и перспективы*) adıyla uluslararası bilimsel bir seminerin ilki düzenlenir. 1992'de Helsinki'de "Rus Kadını: Tarih, Edebiyat, Kültür, Politika" (*Русская женщина: История, литература, культура, политика*) adıyla uluslararası bir konferans düzenlenir. "Değişim" (*Преображение*) adlı bir kadın kulübünün kurulması ise 1993 yılında Moskova'da gerçekleştirilir. Bu kulübün

amacı, toplumda kadının rolüne ilişkin farklı sorunların incelenmesi, kadınların yazdıkları eserler aracılığıyla kadınların psikolojisi hakkında bilgi edinebilmektir (Титарева, 2015: 95). 1993 ve 1994 yıllarında Petersburg’da “Rus Kadını ve Avrupa Kültürü” (*Российская женщина и европейская культура*), 1995 yılında ise “Feminist Teorisi ve Uygulaması: Doğu-Batı” (*Феминисткая теория и практика : Восток запад*) adıyla uluslararası konferanslar düzenlenir.

Sonuç olarak Sovyet döneminde 1917 Ekim Devrimi sonrası yaşanan dönüşümün kadınların sosyo-ekonomik, siyasi ve kültürel konumlarını fazlasıyla etkilediği görülmektedir. Bu dönemde kadınların özgürleşmesi, toplumsal hayata katılması, ev işlerinin boğucu havasından kurtulması ve edebi faaliyetlerde bulunması kadının toplum içinde önemli bir yere geldiğini göstermektedir. Böyle bir kazanımın sağlanmasında hiç şüphesiz 1918 yılında kabul edilen yasanın büyük etkisi söz konusudur. Kadın edebiyatının gerçek anlamda adından söz ettirmeye başladığı Sovyet döneminde, çok sayıda kadın yazar eserleriyle varlık gösterebilme ve düzenlenen konferanslarla seslerini daha yüksek duyurabilme imkânına sahip olurlar.

1.2.3.4. Sovyet Dönemi Sonrası (Çağdaş) Rus Kadın Edebiyatı (1991 ve Sonrası)

Rus edebiyatı, 26 Aralık 1991 tarihinden itibaren yeni bir evreye girer. Sovyetler Birliği’nin sona ermesiyle kadınlar, sosyal ve iktisadi olarak da birtakım haklar elde ederler. Yeni kurulan Rusya Federasyonu’nda çağdaş Rus kadın edebiyatı çerçevesinde çok sayıda sanatsal eser resmi olarak yayımlanmaya başlar. Böylelikle Aleksandra Osipovna İşimova, Yelena Andreyevna Gan, Zinaida Volkonskaya, Yevdokiya Rostopçina, Mariya Semyonovna Jukova, Avdotya Panayeva, Nadejda Hvoşinskaya, Mariya Konstantinovna Tsebrikova, Mariya Vsevolodovna Krestovskaya, Lidiya Alekseyevna Avilova ve Olga Andreyevna Şapir gibi ismi unutilan pek çok kadın yazarın Rus edebiyatına geri döndüğü görülür. Bu durum kısmen de olsa Rus edebiyatının gelişim tarihinde “yeniden doğuş” olarak değerlendirilebilir. Nitekim Sovyet döneminde farklı gerekçelerle uygulanan sansür nedeniyle yasaklanan bazı eserlerin okuyucuyla buluşmasına imkân sağlar (Титарева, 2015: 95).

Sovyet dönemi sonrası kadın edebiyatının gelişim tablosuna bakıldığında, 1996 yılında Rus Yazarlar Birliği’nin ilk sekreteri olarak dönemin ünlü kadın yazarlarından

Svetlana Vasilenko'nun seçilmesi dikkat çekici bir unsurdur. Vasilenko verdiği bir röportajında özellikle de kadın düzyazı sanatı kapsamında değerlendirilen kitaplara yayınevleri çevrelerinin büyük ilgi göstermesine dikkat çeker. Rusya'da XX. yüzyılın sonlarında kadın edebiyatının oluşumunu çok sayıda kitabın yayımlanması büyük ölçüde etkiler. Bu durum Sovyet dönemi sonrası Rusya'da yaşanan sosyo-kültürel durumlarla doğrudan ilişkilidir. Bu bağlamda kadın yazarların kitap piyasasını canlandırmasında etkin rol oynayan durumlardan biri kadın yazarların eserlerine duyulan ilgi, bir diğeri ise kadın yazarların yayınevleri ile işbirliği içinde olmalarıdır. Bu duruma verilebilecek çarpıcı bir örnek son yıllarda V. S. Tokareva'nın eserlerinin "Astrel", "AST", "Lokid", "Azbuka", "Vagrius" gibi yayınevlerinde yayımlanmasıdır. L. N. Vasilyeva'nın eserleri "Atlantida", "Vagrius", "Molodaya Gvardiya", "Astrel" yayınevlerinden talep alır. N. G. Medvedeva'nın "Vspışki", "Tsentrarno-Çernozemnoye Knijnoye İzdatelstvo", "Vagrius" yayınevlerinden çıkan eserleri büyük tirajlar elde eder. L. S. Petruşevskaya'nın eserleri ise aktif bir şekilde yayımlanır. "AST", "Astrel", "Amfora" yayınevlerinden çıkar. M. V. Semyonova'nın "Azbuka", "Astrel" ve "Eksmo" yayınevlerinden çıkan kitapları büyük bir ilgi görür. "Eksmo" yayınevi son yıllarda (2010-2015) aktif bir şekilde L. E. Ulitskaya, D. İ. Rubina, M. A. Pala, L. S. Petruşevskaya, T. N. Tolstaya'nın eserlerini yayımlamaktadır. Dolayısıyla 1990'ların sonlarında Rusya'daki kitap piyasasında yaşanan söz konusu olaylar, kadın düzyazı sanatının gelişim sürecinde büyük değişiklikler yaşandığını gösterir. Bu duruma dikkat çekmek isteyen A. S. Nemzer "Rus Edebiyatının Muhteşem On Yılı" (*Замечательное десятилетие русской литературы*) adlı makalesinde çağdaş Rus edebiyatının gelişim sürecinde Tatyana Tolstaya, Lyudmila Petruşevskaya ve Marina Pala gibi yazarlara ait eserlerin sağladığı katkılardan bahseder.

Dönemin resmi kültüründe kadın edebiyatının bağımsız bir akım olarak değerlendirilmesi ve gerçek anlamda kendini göstermesi ise 1980-1990'lı yıllarda gerçekleşir (Титарева, 2015: 83). Sovyet dönemi sonrası kadın edebiyatının edebi sürecine bakıldığında XX. yüzyılın sonlarında kadın düzyazı sanatının bir fenomen olarak ortaya çıkışındaki sebeplerin incelenmesine yönelik çalışmalardan en önemli iki tanesi Nina Mihaylovna Gabrielyan'ın "Kadın Düzyazı Sanatına Bakış" (*Взгляд на женскую прозу*) ve Yelena İvanovna Trofimova'nın "Rus Kadınları ve Avrupa Kültürü" (*Российские женщины и европейская культура*) adlı makaleleridir. Adı geçen bu çalışmaların buluştukları düşünsel paydayı, kadın hareketlerinin çağdaş toplum ve kültürü için "kurtarıcı bir halka" olarak görmeleri oluşturur. Kadın düzyazı sanatı ise bu süreci yansıtan bir

fenomendir (Габриелян, 1993: 103). Yelena Trofimova “Rus Kadınları ve Avrupa Kültürü” adlı makalesinde kadın düzyazı sanatının bir fenomen olarak ortaya çıkış nedenini, Rusya’da yaşanan perestroyka sonrasında özel kitapevlerinin açılmasıyla ilişkilendirir (Титарева, 2015: 46). “Çağdaş Rusya’da Kadın Edebiyatı ve Kitap Yayıncılığı” (*Женская литература и книгоиздание в современной России*) başlıklı makale *Obščestvennyye Nauki i Sovremennost* dergisinde yayımlanır. Bu makalenin önemi, “feminizm” kavramıyla ilgili çalışmalara ayrı bir yer ayırmış olmasıdır (Трофимова, 1998: 147-156).

1996 yılından itibaren Rus toplumsal cinsiyet yaz okulları, Moskova Toplumsal Cinsiyet Merkezi olarak hizmet verir. 1997’de “Kadın ve Toplumsal Cinsiyet İncelemelerinin Gerçekleştirildiği İlk Rus Yaz Okulu Çalışmaları Valday-96” (*Материалы первой Российской летней школы по женским и гендерным исследованиям Валдай-96*) adlı derleme yayımlanır. Yine aynı yıl içinde yayımlanan bir başka makale, Yelena Trofimova’nın “Feminizm ve Rusya’da Kadın Edebiyatı”dır (*Феминизм и женская литература в России*). Bu makalede ünlü eleştirmen Trofimova, kadın edebiyatı kavramının tanımlanma sorunsalını inceler (Трофимова, 1997: 48). Böylelikle Batı’daki okullarda uygulanan yöntemlerin benimsenmesi ve incelenmesi sonucunda Rus bilim insanları, toplumsal cinsiyet bakış açısıyla kültürel ve edebi süreci inceleme imkânı bulurlar. 1998 yılında Tver Devlet Üniversitesi Sosyoloji Bölümü’nde Toplumsal Cinsiyet İncelemeleri Merkezi kurulur. Bu girişimin ardından üniversitede kadın tarihi ve toplumsal cinsiyet incelemeleri konusunda yapılan yayınlarda artış yaşanır. Bu bağlamda V. İ. Uspenskaya’nın editörlüğünü üstlendiği “Kadınlar ve Tarih: Bilimsel Sempozyum Bildirileri” (*Женщины и история: Материалы научного симпозиума*, 1997) adlı bildiri kitabı ile “Feminizm ve Toplumsal Cinsiyet İncelemeleri” (*Феминизм и гендерные исследования*, 1999), ve “Kadınlar, Tarih, Toplum” (*Женщины, история, общество*, 1999) adlı derlemelerin yanı sıra, “Sosyal Bilimler Alanında Toplumsal Cinsiyet Yöntemlerinin Öğretiminde Yorumlama Bakış Açıları ve Yolları: Bilimsel Konferans Bildirileri” (*Пути и перспективы интеграции гендерных методов в преподавании социально-гуманитарных дисциплин: материалы научных конференции*, 2000), “İnsan ve Toplum Bilimlerinde Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet: Yükseköğretim Temel Sosyal Bilimler Alanı Öğretiminde Toplumsal Cinsiyet İncelemelerinin Yorumlanması Projesi Üzerine Çalışmalar” (*Пол и гендер в науках о человеке и обществе. Материалы работы по проекту : Интеграция гендерных исследований в преподавании базовых социально-гуманитарных дисциплин высшей школы*, 2005) adlı çalışmalar yayımlanır.

Kendi dönemi çerçevesinde değerlendirildiğinde adı geçen bu derlemeler ve kitaplar, Rusya’da devrim öncesi kadın hareketi katılımcılarıyla ve yazılanlarla tanışabilme imkânı sunması bakımından ilk olma özelliği taşır. Ayrıca XX. yüzyılın ünlü Batılı feminist teorisyenlerinin çevirileri de yayımlanmıştır (Титарева, 2015: 48). Bu noktada Tver Devlet Üniversitesi’ndeki Toplumsal Cinsiyet İncelemeleri Merkezi’nde Rusya’daki kadın düzyazı sanatı fenomeninin incelenmesinde yararlanılan toplumsal cinsiyetçi ve postmodernist yaklaşımlar, Rus metodolojisinde yürütülen araştırmaların temeli niteliğinde değerlendirilebilir.

2000’li yılların başlarından itibaren kadın düzyazı sanatının gelişim seyrinde birtakım değişiklikler gözlenir. 2000 yılında *Filologičeskiye Nauki* adlı dergi, toplumsal cinsiyet sorunsalı için özel bir sayı atfeder. Bu sayıda kadın düzyazı sanatını inceleyen makaleler yer alır: M. Ryutkenen “Toplumsal Cinsiyet Ve Edebiyat: ‘Kadın Yazıları’ Ve ‘Kadın Okumaları’ Sorunsalı” (*Гендер и литература: Проблема ‘женского письма’ и ‘женского чтения’*), İ. L. Savkina “Argus’un Gözünden XIX. Yüzyılın İlk Yarisında Rus Kadın Düzyazı Sanatında Söylenti Motifi” (*Глазами аргуса мотив молвы в русской женской прозе первой половины XIX. в.*), N. L. Puşkareva “Rusya’da Kadın Otobiyografilerinin Kökleri” (*У истоков женской автобиографии в России*), E. Mela “Başkalarının Maskeleriyle Oyun: A. Marinin’in Dedektif Romanları” (*Игра чужими масками: Детективы А. Маринина*), E. Şore “Aşk Arzusu ve Sanata Duyulan Tutkulu Arzu” (*Желание любви и страстное стремление к искусству*), Benjamin Satkliff “Çağdaş Kadın Düzyazı Sanatı Üzerine Bir Eleştiri” (*Критика о современной женской прозе*). 2001 yılında Harkov’da bulunan Toplumsal Cinsiyet İncelemeleri Merkezi’nde İ. A. Jerebkina’nın editörlüğünde “Toplumsal Cinsiyet İncelemelerine Giriş” (*Введение в гендерные исследования, 2001*) adıyla üç ciltlik bir derleme kitabı çıkarılır. Bu kapsamda ilgi çeken makaleler arasında A. R. Usmanova’nın “Kültürel İncelemeler Paradigmasında Toplumsal Cinsiyet Sorunsalı” (*Гендерная проблематика в парадигме культурных исследований*), “Kadınlar ve Sanat: Temsilcilik Politikaları” (*Женщины и искусство: политики репрезентации*), İrina Jerebkina’nın “Feminist Edebiyat Eleştirisi” (*Феминистская литературная критика*), Helene Cixous’un “Denizanasının Kahkahası” (*Хохот медузы*), Amerikalı edebiyat eleştirmeni Annette Kolodny’nin “Mayın Tarlasındaki Danslar” (*Танцы на минном поле*) adlı makaleleri yer alır. Adı geçen makalelerdeki Batılı yaklaşımların Rusya’daki kadın düzyazı sanatının araştırılma sürecinde de Rus eleştirmenlerin değerlendirmelerini kolaylaştırdığı görülür. İ. Jerebkina’nın “Feminist

Edebiyat Eleştirisi” adlı makalesi kadın düzyazı sanatının oluşum ve gelişim sürecinin incelenme metodolojisinin en önde gelen çalışmalarından biri olarak kabul edilir. Bu makalede yazar, feminist edebiyat eleştirisini, kadın yaratıcılığını, kadın yazılarını, kadın okumalarını, kadınların deneyimlerini, yurt dışında feminist edebiyat eleştirmenlerinin kadın yaratıcılığının incelenmesinde yararlandığı temel yöntemleri kavramsal açıdan inceler. Bunun yanı sıra yazarın 2000 yılında “Dileğimi Oku” (*Прочти мое желание*) adlı kitabı yayımlanır (Титарева, 2015: 50). Yapılan bu çalışmalarla yavaş yavaş kadın düzyazı sanatı fenomeni, akademik öğrenim yöntemlerinden biri haline gelir. Nitekim 2000 yılında K. D. Gordoviç’in “XX. Yüzyıl Ülke Edebiyat Tarihi” (*История отечественной литературы XX. в.*) ders kitabı olarak yayımlanır. Yazar bu kitapta kadın düzyazı sanatını kavramsal açıdan incelediği ayrı bir bölüme yer verir. Bu bağlamda çağdaş edebiyattan kadın düzyazı sanatına doğru uzanan bir sınıflandırma yaptığı ve aynı zamanda V. S. Tokareva, G. N. Şerbakova, İ. N. Polyanskaya, S. S. Vasilenko’nun yaratıcılığına kısa bir bakış attığı görülür. Kadın düzyazı sanatına bilhassa önem veren bir başka yazar A. A. Dırdina ise “1950’lerden 2000’lere Uzanan Rus Düzyazı Sanatı. Şiir Sanatına Bakış Açısından” (*Русская проза 1950 х начала 2000 х годов. От мировоззрения к поэтике*) adlı ders kitabını yayımlar. Bu kitapta kadın düzyazı sanatında işlenen konuları ve türleri başlıklar halinde ele alır. Yazarın ifadesine göre, Rus kadın yazarlarının kitapları, güçlü kadınların duruşunu gösterir. Sanatını incelediği kadın yazarlar arasında T. Tolstaya ve L. Ulitskaya yer alırken L. Petruşevskaya’nın sanat anlayışına da özel bir önem göstermesiyle bilinir (Титарева, 2015: 50-51).

Sonuç olarak gerek sosyo-kültürel gerek edebi açıdan ele alınan Sovyet dönemi sonrası Rus edebiyatında XX. yüzyılın sonlarında artık edebi süreçte kadın düzyazı sanatının gelişimsel açıdan incelenmesinin yavaş yavaş yeni boyutlar kazanarak eleştirmenlerin ayrı bir inceleme alanı haline geldiği anlaşılmaktadır. Bu duruma bağlı olarak kadın düzyazı sanatının çağdaş gelişimsel süreci ve kadın yazarların sanat anlayışları üzerine Rusya’da hazırlanan lisansüstü tezlerin bir kısmı şu şekilde sıralanabilir:

“T. A. Rovenskaya (2001) “1980’lerin Sonu 1990’ların Başlarında Kadın Düzyazı Sanatı (Sorunsal ve Mantıksal Açıdan İncelenmesi, Tanımlanması)” (“*Женская проза конца 1980-х-начала 1990-х годов (проблематика, ментальность, идентификация)*), N. V. Kablukova (2003) “Lyudmila Petruşevskaya’nın Dramaturjisinin Poetikası” (“*Поэтика драматургии Людмилы Петрушевской*), O. A. Kuzmenko (2003) “L. S. Petruşevskaya’nın Düzyazı Sanatında Öykü Anlatım Gelenekleri” (“*Традиции сказового повествования в прозе Л. С.*

Петрушевской”), G. L. Korolkova (2004) “Çehov’un Dramaturji Yöntemi ve L. S. Petruşevskaya’nın Dramaturji Sanatı (“*Чеховская драматургическая система и драматургическое творчество Л. С. Петрушевской*”), “Lyu Tszyun (2005) “Tatyana Tolstaya’nın Öykülerinin Poetik Felsefi Özgünlüğü: ‘Gece’ Adlı Öykü Derlemesi Örneğinde” (“*Поэтико-философское своеобразие рассказов Татьяны Толстой: На материале сборника ‘Ночь’*”), Yu. V. Algunova “T. Tolstaya’nın Düzyazı Sanatı: Sorunsalı ve Poetikası” (“*Малая проза Т. Толстой: Проблематика и поэтика*”), Yu. V. Pavlova (2006) “L. S. Petruşevskaya’nın Öykülerinde Poetika Sorunsalları” (“*Проблемы поэтики сказок Л. С. Петрушевской*”), Ye. V. Lyubeznaya (2006) “Tatyana Tolstaya’nın Düzyazı Sanatında ve Sosyo-Politik Konulu Eserlerinde Yazarın Seçtiği Edebi Türler” (“*Авторские жанры в художественной публицистике и прозе Татьяны Толстой*”), N. V. Vorobyeva (2006) “1980-2000’li Yıllarda Kadın Düzyazı Sanatı: Dinamiği, Sorunsalı, Poetikası” (“*Женская проза 1980–2000-х годов: динамика, проблематика, поэтика*”), G. A. Puşkar (2007) “Kadın Düzyazı Sanatının Tipolojisi ve Poetikası: Toplumsal Cinsiyet Açısı (T. Tolstaya, L. Petruşevskaya, L. Ulitskaya’nın Öyküleri Örneğinde)” (“*Типология и поэтика женской прозы: гендерный аспект (на материале рассказов Т. Толстой, Л. Петрушевской, Л. Улицкой)*”), T. G. Prohorova (2008) “L. Petruşevskaya’nın Söylem Sistematiği Açısından Düzyazı Sanatının İncelenmesi” (“*Проза Л. Петрушевской как система дискурсов*”).

Yapılan çalışmaların niceliğine bakıldığında XX. yüzyılın sonlarında kadın düzyazı sanatı üzerine çok sayıda inceleme yapıldığı görülmektedir. Rusya’da XX. yüzyılın sonlarına doğru kadın edebiyatında görülen yeni dalganın etkili olmasında kadınların özgürleşme hareketlerine yoğun bir şekilde katılım sağlanması, kendilerini gerçekleştirme konusunda kariyer yapmaya başlamaları, yaratıcılık örnekleri ortaya koymaları ve kendi öz benliklerini geliştirecek yönde eğitimlerine zaman ayırmaları önemli bir role sahiptir. Özellikle de Rusya’da kadın düzyazı sanatının oluşum ve gelişim sürecinde XVIII. yüzyılın sonlarından itibaren ortaya çıkan kadınların özgürleşme hareketlerinin etkili oluşundan yola çıkarsak Rus kadınlarının kendi kişisel hayatlarını kurma ve planlama konusunda daha yetkin bir konuma geldiklerini söylemek mümkündür. Kadınların sosyal hayatlarındaki kazanımları gerek ekonomik gerek kültürel alanda sahip oldukları imkânların genişlemesini sağlar. Diğer bir deyişle kadınların toplumsal cinsiyet rollerinde büyük bir değişim yaşanır ve bu değişimle beraber kadınlar cinsiyetler arasında eşitlik hakkına sahip olabilmek için büyük bir mücadele ortaya koyduklarını kanıtlarlar. Bu noktada kadınların iki yüz yıldır sürdürdükleri özgürleşme hareketlerinin geçtiği süreç genel hatlarıyla şöyle özetlenebilir:

- Yükseköğrenim gören kadınların sayısında artış yaşanır.
- Kadınlar, yaratıcılıklarını özgürce ortaya koyabilme imkânına sahip olurlar.
- Kadınların ekonomik faaliyetlere katılımlarında artış gözlenir.

- Kadınlar, profesyonel bir çevreye katılım sağlarlar.
- Kadınlara karşı oluşturulan çok sayıda stereotipten (basmakalıp düşünceden) vazgeçilir.

Bu bağlamda Rus kadınlarının yaşadıkları bu değişim sayesinde daha özgür oldukları, endişe duydukları konular hakkında açık bir dille kendilerini ifade etmeye başladıkları, iş ve aile hayatlarında dengeli bir uyum kurabildikleri yargısına varılabilir. XX. ve XXI. yüzyılda kadın düzyazı sanatının gelişiminde ikinci önemli durum ise Rusya'daki kadın yazarların birbirleriyle olumlu anlamda bir etkileşime girmeleri ve bu durumun yansımalarının edebi eserlerde kendini göstermesidir. Bu etkileşime bağlı olarak kadın yazarlar tarafından sıklıkla ele alınan belli başlı konuların ortaya çıktığından ve çağdaş Rus kadın edebiyatının genel karakteristik özelliklerinin şekillenmeye başladığından bahsedilebilir.

1.2.3.4.1. Çağdaş Rus Kadın Edebiyatının Genel Karakteristik Özellikleri

Çağdaş Rus kadın edebiyatının karakteristik özelliklerine dair farklı görüşler yer almaktadır. Daha önce de belirttiğimiz gibi, genel olarak kadın edebiyatı konusunda ilk tespitite bulunan isim Vissarion Belinski'dir. Ünlü edebiyat eleştirmeni Belinski'ye göre kadın edebiyatının genel özellikleri:

- Duygusalılık,
- Liriklik,
- Öznellik,
- Otobiyografik özellik taşıması,
- Hayatın idealize edilmesi,
- Yalnızca kadın kahramanların betimlenmesi,
- Eserlerde bilhassa kadınların konu edilmesi ve onların sorunlarına dikkat çekilmesi,
- Kadın edebiyatının en önemli görevinin kadınların ötekileştirilmelerine dair verdikleri mücadele olarak ifade edilir.

Çalışmamızın önceki sayfalarına bir geri dönüş daha sağladığımızda Yekaterina Nekrasova'nın kadın edebiyatının ön plana çıkan tipik özelliklerini maneviyat odaklı, öznel ve otobiyografik olarak değerlendirdiği hatırlatılabilir. Bu anlamda sosyo-kültürel bir fenomen olarak tanımlanan kadın edebiyatının genel özelliklerinin tanımlanması konusunda

araştırmacı Larisa Dmitriyevna Titareva (2015: 83-84) doktora tez çalışmasında N. V. Vorobyeva'nın değerlendirmesini şu sözlerle aktarır:

- Kadın yazarların eserlerinde bilhassa kadın cinsiyetinin önemine vurgu yapılır.
- Erkeklerin dünyasından farklı olarak kadınların da bir dünyası olduğuna göre “kadın edebiyatı” vardır.
- Kadın yazarlar, ağırlıklı olarak kadınların hayat tecrübelerini kendi yaşamsal deneyimlerinden yola çıkarak yansıtır.
- 1989 yılından itibaren art arda yayımlanan kadın düzyazı sanatı derleme kitaplarının yazarları, belirli bir amacın savunuculuğunu yaparlar.
- Kadın yazarlar, gerçekçiliğe üç boyutlu bir bakış açısıyla yaklaşır.
- Eserlerde daha çok kadın bedeninden bahsedilir.
- Yeni amazon³³ diye adlandırılan kadın yazarlar, her alanda aktif bir şekilde mücadele ederler.
- Kadın yazarlar eserlerinde sergiledikleri yazarlık ve yaratıcılık meziyetleriyle kendilerini ispat ederler.

Bununla birlikte Rusya'daki kadın edebiyatının tarihsel gelişim sürecinde ve 1980-1990'lı yıllara ait kadınların yazdığı metinlerde baskın olarak gözlenen özellikler şu şekildedir:

- Çirkin ve biçimsiz bedenin refaha kavuşması,
- Büyücülük ve cadılık motiflerinin (mitolojik ve folklorik izler) kullanılması,
- İyice düşünülmemişlik ve öznellik durumlarının gözlenmesi,
- Sovyet dönemi kadınlarının timsalleştirildiği imgelerle eski stereotipteki kadın karakterlerin (eğitimli anne, iyi bir ev hanımı, yükümlülüklerini iyi niyetle yerine getiren üretici bir kadın çalışan) yeniden kurgulanması,
- Kadın yazarların eserlerinde ele alınan konuların güncellenmesi (Титарева, 2015: 83-84).

Kadın düzyazı sanatını farklı bir şekilde sınıflandıran başka araştırmacılar da vardır. Bu bağlamda entelektüel yazarlar (T. N. Tolstaya, M. A. Vişnevetskaya, M. K.

³³ XVII. yüzyıldan itibaren Rus dilinde kullanılır. Yunanca kökeni Amazones kelimesidir. Yunan mitolojisinde savaşçı kadınları ifade eder.

Golovanivskaya, N. M. Gabrielyan gibi), günlük yaşamı tasvir eden yazarlar, erotik-modernist yazarlar (N. Yu. İskrenko, V. S. Narbikova, G. N. Şerbakova gibi) şeklinde öne sürülen sınıflandırmaya göre bir yandan adı geçen kadın yazarların her birinin sanatsal yaratıcılık tarzının bireysel olması, diğer yandan da farklı türlerde yazmaları dikkat çekicidir. Bu çerçevede kadın düzyazı sanatına dair temel kültürel fonksiyonlara dayandırılarak ortaya konulan bir başka sınıflandırma ise Titareva'nın (2015: 86) çalışmasında belirttiği üzere şu şekildedir:

- Gerek düşünsel gerek duygusal anlamda karşılıklı bir etkileşime girilerek oluşturulan kadın düzyazı sanatı bağlamında paylaşım gerçekleştiren yazarlar arasında N. L. Klyuçareva, L. S. Petruşevskaya, V. A. Orlova, D. İ. Rubina ve Ye. İ. Zeyfert sayılabilir.
- Gerçeklerden uzaklaşılmasını sağlayan eğlendirici bir kadın düzyazı sanatı (M. A. Vişnevetskaya, O. İ. Novikova, V. S. Tokareva, G. N. Şerbakova) varlık göstermektedir.
- Yaşanan toplumsal tecrübenin çağdan çağa aktarılması ve biriktirilmesi için bilgilendirici bir kadın düzyazı sanatı faaliyet göstermektedir (T. N. Tolstaya, L. Ye. Ulitskaya, M. A. Pala, O. A. Slavnikova, N. M. Gabrilyan, İ. S. Bogatıryeva).
- Farklı grupların bir araya gelmesine imkân sağladığı için birleştirici kadın düzyazı sanatı oluşturulur (S. V. Vasilenko, A. A. Matveyeva, İ. L. Mamayeva, M. A. Kuçerskaya).

Ortaya konulan bu sınıflandırma, Vorobyeva'nın görüşünden farklı olarak kadın düzyazı sanatının hem çok yönlü olarak, hem de büyük bir enerji alanına yayılarak bir gelişim sürdürdüğünü iddia eder. Kadın düzyazı sanatının geniş bir alana yayılabilmesinde kadın yazarların etkileşime girerek birlik oluşturmaları etkin bir güç kaynağı olarak değerlendirilebilir. Diğer yandan Rusya'daki kadın düzyazı sanatı oluşumunun Batı'dakinden farklı olduğuna dikkat etmek gerekmektedir. Ancak genel çehreye bakıldığında her iki tarafta da yaşanan sürecin ortak özelliklere sahip olduğu görülmektedir:

- Ortak noktalardan biri, tarihsel anlamda kırılma evresi olarak nitelendirilen önemli sosyo-kültürel olayların yarattığı birtakım değişikliklerin kadınların özgürleşme mücadelesinde etkin bir rol oynamasıdır.

- Bir diğerk önemli nokta, gerek Batı'da gerek Rusya'da dönemin önemli yayın organlarının destek olmasıyla birlikte kadın hareketlerinin daha güçlü bir görünüme kavuşmasıdır.
- Bunların yanı sıra kadınların yoğun bir şekilde yayın faaliyetlerinde bulunmaları, hem Batı hem de Rus edebiyatı dünyasında kadın hareketlerinin gelişimine büyük bir ivme kazandırır.
- Dolayısıyla Batı'da başlayan kadın hareketlerinin tüm dünyada olduğu gibi, Türkiye'deki ve Rusya'daki tarihsel gelişiminin zamansal açıdan paralellik göstermesi ve kadınların güçlü bir dayanışma örneği göstererek özellikle de kadın yazarların öznel bir yaklaşımla kendi hemcinslerinin sorunlarına (aile, evlat, aşk, yalnızlık, anne ve çalışan kadın imgesi vb.) ve yaşamlarına ışık tutmaya çalışmaları kadın düzyazı sanatının ön plana çıkan en önemli özelliği olarak değerlendirilebilir.

Görüldüğü üzere çağdaş Rus edebiyatı kapsamında ön plana çıkan kadın yazarların pek çoğu (L. S. Petruşevskya, D. İ. Rubina, T. N. Tolstaya, V. S. Narbikova, S. V. Vasilenko, N. V. Gorlanova, L. L. Vaneyeva, N. N. Sadur, M. A. Pala, M. A. Vişnevetskaya, İ. N. Polyanskaya, N. M. Gabrielyan, O. İ. Tatarinova, T. A. Nabatnikova, N. L. Klyuçareva gibi) XX. yüzyılın sonlarında bilhassa kadın düzyazı sanatı bağlamında incelenir. Bu durumun oluşumunda hiç şüphesiz kadın yazarların öznel bir yaklaşımla kadınları ve onların dünyalarını anlatan benzer konuları ele almaları etkin bir rol oynamaktadır. Ancak özgün sanat anlayışlarıyla daha ön plana çıkan ve çalışmamızın asıl odak noktasını oluşturan konu, L. Ulitskaya, L. Petruşevskaya ve T. Tolstaya'nın görüşleridir. Bu üç çağdaş yazarın hayatları ve sanat anlayışları, edebiyat dünyasında isimlerini duyurmaya başlama sırasına göre çalışmamızın ikinci bölümünde ele alınacaktır.

2. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ RUS EDEBİYATI KADIN YAZAR EKOLLERİNDEN:

L. ULITSKAYA, L. PETRUŞEVSKAYA, T. TOLSTAYA

2.1. Lyudmila Ulitskaya ve Sanat Anlayışı

Çağdaş Rus edebiyatının en önemli temsilcilerinden biri olan Lyudmila Ulitskaya³⁴, II. Dünya Savaşı'nın son yıllarında 21 Şubat 1943 yılında Başkurdistan'ın Davlekanovo şehrinde aydın bir Yahudi ailesinde dünyaya gelir. Ulitskaya, yıl itibariyle korkunç ve büyük bir savaş döneminde doğduğunu ancak tam anlamıyla savaş dönemini anımsamadığını belirtirken o dönemin zorluğuna şu sözlerle dikkat çeker: *“Savaş sonrasında yaşanan açlığı değil, fakat kıtlığı çok iyi hatırlıyorum. Avludaki gaz ocaklarını ve şofbenleri hatırlıyorum”*³⁵ (Краснящих, 2016). Çocukluğunu Davlekanovo şehrinde geçiren yazar, II. Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle ailesiyle birlikte Moskova'ya gitmek zorunda kalır. Bu zorunlu ayrılışın nedeni, ailesinin Davlekanovo şehrinde tahliye edilmiş olmasıdır. Ulitskaya ilk eğitimini almaya Moskova'da başlar (Щеглова, 2008). Yazarın çocukluk yılları geleneklerine bağlılığını sürdüren, entelektüel ve geniş bir ailede geçer. Bu yıllarını daha anlaşılır kılan detaylar, yazarın kendi söylemiyle şöyle aktarılır:

“Hiç şüphesiz, çocukluk yılları hiçbir zaman unutulmaz (...) Değişim dönemlerinde yaşamaktan Tanrı korusun. Ben farklı bir görüşü paylaşıyorum. Büyük değişikliklerin yaşandığı dönemler, birkaç hayatı yaşatabiliyor. Stalin öldüğünde henüz on yaşındaydım. Çok iyi anımsıyorum, Stalin sonrası Sovyet hayatını çok iyi anımsıyorum, komünizmin çöküşünü yaşadık, şu an (2016) ise bazı parametreler bakımından Stalin'inkinden daha kötü bir rejim altında yaşıyoruz. Bazı bakımlardan ise daha iyidir. Bu durum benim için fevkalade enteresandır. Yaşadığım ülkeyi değiştirmek zorunda kalmadım, ama hiçbir yere gitmeden farklı ülkelerde yaşıyor gibiydim. Çocukluğum harikuladeydi: Hiç kimsenin özellikle eğitimimi düşündüğü yoktu, çünkü ailemin başka kaygıları vardı. Beni seviyorlar ve sıkıştırmıyorlardı. Harikulade bir dedem, babaannem ve annem vardı. Kendi benliğimin gerçekliğiyle, yüce gönüllü davranışlarla yetiştirdiler beni. Hiç kimse hiçbir şeyi empoze etmedi bana. Yarıda bıraktığım müzik okulu dışında, hayatımda yaşadığım hiç bir

³⁴ Yazar kimliğinin yanı sıra tiyatro yazarı, senarist, toplum eylemcisi, yerli ve yabancı prestijli çok sayıda edebiyat ödülüne layık görülmüş bir sanatçıdır. Bkz: О. В. Сизых. (2015). *Поэтика русского рассказа конца XX начала XXI века*. Флинта Наука. 42.

³⁵ (Помню послевоенную скудость, но не голод. Помню керосинки и колонку во дворе)

pişmanlığım yok. Aile, bahçe, okul. Harikulade sosyal bir fidanlık olan bahçe, bana paranın üstünü bir kenara koymayı ve dostluğun kıymetini bilmeyi öğretmiştir...”³⁶

Yazarın kendisinin de belirttiği üzere çocukluk yılları aile büyüklerinin de yer aldığı kalabalık bir ailede geçer. Bu durumun kendisine kazandırdığı bilinç ile aile kurumunun önemine büyük önem verir. Ulitskaya’ya göre aile kutsal bir kurumdur ve iyi aile sayısı çok azdır. Aileyi yürütmek, iyi aile ilişkileri kurabilmek çok özel bir yetenektir. Bu konuda babaannesini çok yetenekli bulur. Çünkü babaannesi vefat edince aile dağılır. Lyudmila Ulitskaya’nın annesi Marianna Borisovna Ginzburg (1918-1971) pediatri bölümü bilimsel araştırma enstitüsünde ünlü bir biyokimya uzmanı olarak çalışır. Babası Yevgeniy Yakovleviç Ulitskiy (1916- ?) tarım ve teknik üzerine yazılmış çok sayıda kitabı olan teknik bilimler doktorasına sahip bir bilim insanıdır. Böylelikle Ulitskaya, bilim ve teknoloji katmanından gelen entelektüel bir ailede yetişir. Orta gelirli ve kalabalık bir ailede yetişen yazar, Moskova’da bir “komunalka”³⁷da yaşar. Bu dairelerde birbirine tamamen yabancı olan aileler, ortak kullanım alanlarını paylaşmak durumundadır. Tahmin edileceği üzere bu kötü barınma koşullarının yükü, çok daha ağırlıklı olarak ve en zor koşullarda her türlü ev işini yapmak zorunda kalan kadınların sırtına binmektedir.³⁸

Biyokimya uzmanı annesinin ve bilim insanı babasının iş hayatında yaşadıkları yoğunluk, Ulitskaya’nın çocukluk yıllarını daha çok babaannesi ve dedesi Yakov Ulitskiy³⁹

³⁶ (Вне всякого сомнения, детство никогда никуда не девается (...)) Не дай Бог нам жить во времена перемен», я придерживаюсь иной точки зрения. Времена больших перемен дают возможность прожить несколько жизней. Мне было десять лет, когда умер Сталин, я прекрасно это помню, я помню пост-сталинскую советскую жизнь, я пережила крушение коммунизма, я живу теперь при режиме, который по некоторым параметрам хуже сталинского. А по некоторым — лучше. Мне это ужасно интересно. Мне не довелось менять страну жительства, но, никуда не уезжая, я жила в разных странах. Мое детство было прекрасным: никто особенно не заботился о моем воспитании, потому что у родителей было много других забот, но меня любили и не давили на меня. У меня были замечательный прадед, бабушка и мама, и они воспитывали меня фактом своего присутствия, своим повседневным благородным поведением, и никто мне ничего не навязывал. Кроме музыкальной школы, которую я бросила, о чем до сих пор жалею. Семья, двор, школа. Двор как замечательный социальный питомник — я научилась давать сдачу и ценить дружбу.)

³⁷ Birkaç ailenin banyo, mutfak ve tuvaleti ortak olarak kullandıkları dairedir.

³⁸ Konut insanların konut darlığı çekmesi nedeniyle, kokuşmuşluğun en fazla ortaya çıktığı alanlardan biridir. Stalin’in Batı üretimini yakalayıp geçmeye yönelik çabaları ekonominin dev boyutlarda ağır sanayiye yoğunlaşmasına, her türlü tüketim malı ve hizmetlerinin alt düzeylere inmesine yol açar. II. Dünya Savaşı’nın ek olarak yarattığı yıkımla birlikte, yetersiz ve kötü kalitedeki konut koşulları mirası Gorbacov’un ekonomi için tasarladığı planlar üzerinde de büyük bir sıkıntı yaratır. Konut edinmek için bekleyen kuyruklar korkunç ölçülerdedir. Daha detaylı bilgi için bkz: Rosenberg, C. (1990). *Kadınlar ve Perestroika*. Pencere Yayınları. (Çev. O. Akınhay). İstanbul, 22-23.

³⁹ Ulitskaya, dedesi Yakov Ulitskiy’in zorlu yaşam öyküsü olmasaydı asla böyle bir çalışma ortaya koyamayacağını belirttiği 2011 yılında yayımlanan “Yeşil Çadır” (Зеленый шатер) adlı romanının ana kahramanına dedesinin ismi Yakov Osetski’y i özellikle verir. Bkz: Козенко, А. (2015). *Чувства усталости*

ile geçirmesinde etkili olur. Nitekim “*Babaannem ve dedem, hayatımda annem ve babamdan daha büyük etkiye sahiptirler*” diye belirten Ulitskaya, karakterinin şekillenmesinde babaannesi ve dedesinin katkılarının ne denli önemli olduğuna dikkat çeker.

Yazarın ailevi geçmişini enteresan bulan Rus yorumcu Leonid Velehov 29 Ağustos 2015 tarihinde yayımlanan “*Kişilik Kültü*” (*Культ личности*) adlı programında Ulitskaya’ya aile üyelerinden kendisini en çok etkileyenin kim olduğu sorusuna şu yanıtı alır:

“Böyle şaşırtıcı bir rastlantıyı yaşamak enteresan, ama şu an sizinle oturduğumuz pencereden çocukluğumun ve yirmi yaşına kadarki gençlik yıllarımın geçtiği sokak görünüyor. Hal böyle olunca hayat hikâyem, daha doğrusu, hayat hikâyemin bir kısmı buradan iki adım uzaklıktaki Kalyayevskaya⁴⁰ Sokağı’nda geçti”⁴¹ (Велехов, 2015).

“...Aslında ailemizde fevkalade öneme sahip birkaç kişi bulunmaktaydı. Yaş kademine göre başlayalım. İlk olarak dedemle çok iyi bir dostluğumuz olduğu için çok şanslı buluyorum kendimi. Dedem doksan iki ya da doksan üç yaşında hayata gözlerini yumduğunda, yedi yaşındaydım. Yaşadığım ilk ölüm anıydı. Hayatımda ilk defa gözlerimde canlanmıştı ölüm. Tüm hayatım boyunca ölüm duygusu korkunç bir şey olarak değil, harikulade bir his olarak kaldı aklımda. Kısa boylu, ak saçlı dedem, büyük ve kızıl renkli maun bir yataкта yatıyordu. Tüm aile, onun etrafında toplanmıştık. Bizim ailede herkeste görülen kanser, dedeme acı çektirmemiş ve dedem, yavaşça aramızdan ayrılmıştı. Bu anın öncesinde beni sokaktan sürükleyerek getirmişlerdi. O an dedem de gözleriyle beni arıyordu ve beni karşısında bulduğunda: “Ne kadar büyümüşsün. Her şey güzel olacak,” diyerek can verdi. İşte yaşadığım bu an, benim hayata ve ölüme olan tutumumu belirlemiştir. Henüz tam olarak yedi yaşımı doldurmamıştım. Ama bu tablo hep hafızamda kaldı ve yıllar geçtikçe daha okunaklı, daha açık bir görünüme kavuştu. Aklımdan hiç gitmeyip, aksine gün geçtikçe daha önemli bir hal kazandı”⁴² (Велехов, 2015).

я не боюсь» Интервью писательницы Людмилы Улицкой.
<https://meduza.io/feature/2015/08/07/chuvstva-ustalosti-ya-ne-boyus>, adresinden 26 Mart 2018’de alınmıştır.

⁴⁰ Adı geçen sokak, günümüzde “Dolgorukavskaya” olarak adlandırılmaktadır.

⁴¹ (Удивительное стечение обстоятельств, но мы с вами сидим, и в окошечко видна улица, на которой я прожила все свое детство и юность, до двадцати лет. Так что моя семейная история, вернее, часть ее происходила в двух шагах отсюда, на Каляевской улице)

⁴² (Дело в том, что у нас в семье было несколько персонажей, чрезвычайно важных. Начнем по старшинству. Во-первых, мне так повезло, что я очень дружила с моим прадедом. Мне было сест лет, когда он умер, а ему было 92 или 93. Это была первая смерть, которую я видела. На моих глазах она происходила. И она была столь прекрасна, что у меня осталось на всю жизнь чувство, что смерть это не страшно, что это может быть даже прекрасно. Вот так случилось. Он, маленький, седенький старичок, лежал на большой кровати красного дерева. Вокруг него собралась вся семья. Он не страдал, хотя болел раком, как вся наша семья, уходил медленно. Меня притащили с улицы. И он меня поискал глазами, нашел и сказал: “Какая большая девочка. Все будет хорошо”. С этим он умер. Вот это, видимо, в какой-то степени определило мое отношение к жизни и смерти. Мне не было и семи полных лет, тем не менее, эта картинка у меня в памяти осталась. И она делается четче и яснее с годами. Она не расплывается, а делается все более важной)

Böylelikle Ulitskaya'nın kendi ağzından, dedesinin ölüm anına tanıklık etmesinin kendisi üzerinde ne kadar derin ve büyük bir iz bıraktığını anlamak mümkündür. Ulitskaya'ya göre hayattaki en kıymetli şey *“hayatın ta kendisidir.”* Yazarın bu hayat felsefesini daha açıklayıcı kılan sözleri şöyledir:

*“Hayatım boyunca çok fazla kişinin ölümüne tanıklık ettim. Bu kişiler arasında bu hayattan adam gibi, asil bir edayla, çevresindekilere duyduğu sevgi ve minnettarlıkla ayrılan ateistlerle karşılaştım. Öyle ki ateist babaannem de yaşadığı hayata şükrederek barış içinde bu hayattan göç etti”*⁴³ (Улицкая, 2008a).

Yazarın bu sözlerinin ardından eserlerindeki “ölüm” sahnelerini son derece gerçekçi ve sarsıcı bir şekilde betimleyebilmesinin gizemi belki de bizzat tanıklık ettiği ölümlerle ilişkilendirilebilir. Ulitskaya için “ölüm” kavramı ayrı bir yere sahiptir:

*“Ölüme dair yazıyorum. Çünkü bu benim için önemlidir. Bu durumda benim için önemli olan ölüme karşı yapmış olduğum çalışmadır. Bizler, canlılar olarak, ölümden korkuyoruz, doğamız bu düşünceye karşı çıkıyor”*⁴⁴ (Улицкая, 2008a).

Ulitskaya “ölüm” kavramı hakkındaki düşüncelerini bir başka röportajda şu çarpıcı sözlerle anlatır: *“İnsanların bu hayattan soylulukla, acı ve sancı çekmeden göçüp gittikleri o kadar çok ve harikulade ölüm gördüm ki, yıllar geçtikçe ölümden ziyade kendi kötü davranışlarımdan daha çok korkuyorum”*⁴⁵ (Велехов, 2015).

Ulitskaya kendisine anne ve babasıyla olan ilişkisi sorulduğunda babaannesini kendisine daha yakın hissettiğini söyleyerek dedesi ile babaannesinin üzerindeki etkisini şu sözlerle belirtir:

“Gençlik yıllarında elbette kendi akranlarım vardı, fakat beni daha çok çeken kendimden yaşça büyük kimselerdi. Aile büyüklerim devrim sonrasında bambaşka hayatlar yaşamışlar ve artık hayattan korkar haldeydiler. “Korku insanı” haline dönüşmüşlerdi. Bir şeyleri dile getirmekten korkuyorlardı. Ailemin yaşadığı belki de en acıklı hikâye aslında benim için çok kısa bir süre önce açıklık kazandı. Zaten yeni bitirdiğim kitap da aile geçmişimle ilgili. 2011 yılında dedemden kalma mektupları

⁴³ (На моих глазах умерли немало людей... Я встречала в жизни атеистов, которые уходили мужественно, благородно, с любовью и благодарностью к окружающим. Так уходила моя неверующая бабушка - в состоянии мира и благодарности)

⁴⁴ (А пишу я о смерти, потому что это мне важно. И очень многим важно. А самое в этом важное - работа против страха смерти. Мы, живые, очень боимся смерти, сама наша природа противится этой мысли)

⁴⁵ (Я видела столько прекрасных смертей, когда люди уходили благородно, красиво, безболезненно, непостыдно, мирно, что с годами гораздо больше боюсь своего плохого поведения, чем смерти)

gün yüzüne çıkardım. Onları açmaya korkuyordum, çünkü böyle durumlarda dağılması beklenen iskeletlerden korkuyordum. Ama ilk mektup 1911 tarihli olduğunda göre eğer ben okumazsam, çocuklarımın onları kesinlikle çöpe atacaklarını anladım. Mektupları açtım ve hepsini okudum. İskeletler dağıldı ama hiç de beklediğim gibi değillerdi. Dedem billur gibi, kusursuz, nadide ve etkileyici bir kişilikti. 1955 yılında serbest bırakılıp “küçük sürgüne” Tver’e giderken görmüştüm kendisini. Evdeyken bizimle birkaç saat geçirmişliği vardı. O zaman on iki yaşındaydım”⁴⁶ (Белехов, 2015).

Yazarın hayatında önemli bir yere sahip olan ikinci kişi, babaannesidir. Küçük yaşlarından itibaren çevresinde kültürlü, yüksek eğitilmiş, ciddi mizaçlı insanların bulunduğunu ve onlarla sohbet ederek yaş aldığını belirten Ulitskaya, çok kitap okuma alışkanlığını bu şekilde edindiğinden bahseder. Bu bağlamda özellikle de babaannesinin yönlendirmesiyle pek çok yazar ve düşünürle tanıştığını ifade eden satırlar şöyledir:

“Oldukça kültürlü, eğitilmiş ve entelektüel bir kadın olan babaannesi Mariya Petrovna, Ulitskaya’yı daha küçük yaşta kendi tabiriyle, ilginç otoriteler listesiyle tanıştırır. Onların arasında Karl Marks, Sigmund Freud, Leonardo da Vinci, Andrey Bely, Leonid Andreyev vardır. Üstelik Freud bu listede ilk sıradadır. Böylelikle Ulitskaya psikoloji alanındaki ilk bilgi edinimini daha çok küçük bir kız çocuğuyken almıştır”⁴⁷ (Щеглова, 2008).

⁴⁶ (И друзья в молодые годы у меня все были именно этого возраста. Как-то меня очень тянуло к старикам. А вот поколение родителей, послереволюционное, с ними была совершенно другая история. Они жизни боялись. Они были люди страха. Они боялись говорить. Может быть, одна из самых драматичных историй моей семьи, как раз открылась для меня совсем недавно. Книжка, которую я только что написала, связана как раз с семейной историей. В 2011 году я вскрыла письма моего деда. Я боялась их открыть, потому что боялась тех самых скелетов, которые должны в таких случаях посыпаться. Но поскольку первое письмо было датировано 1911 годом, я понимала, что если я их не прочитаю, то мои дети точно их выбросят на помойку. Я их открыла и прочитала. Скелеты посыпались, но они были совершенно не такого рода, как я ожидала. Дед оказался человеком совершенно кристальным, безукоризненным, потрясающим. Я его видела один раз в жизни, когда он, освободившись в 1955 году, ехал в «малую ссылку» в Тверь. И он у нас провел несколько часов в доме. Мне было 12 лет)

⁴⁷ (Была в ее детстве и богемно-интеллигентная бабушка Мария Петровна. От нее в довольно раннем возрасте Улицкая получила, по собственным словам, причудливый набор авторитетов, среди которых числились Карл Маркс, Зигмунд Фрейд, Леонардо да Винчи, Андрей Белый и Леонид Андреев. Причем Фрейд стоял на первом месте. Так что первые познания по психологии девочка получила еще в подростковом возрасте.)

Lyudmila Ulitskaya, aile büyüklerinin izinden giderek Moskova Devlet Üniversitesi Biyoloji⁴⁸ fakültesinde öğrenim görmeye başlar.⁴⁹ Fen bilimleri alanında eğitim almaya başlamasının iki nedeni olduğundan bahseder: Birincisi, o dönemde fen bilimlerini sosyal bilimlere göre daha özgür ve rejim baskısı olmadan faaliyetlerini yürütebileceği bir alan olarak görmesidir. İkincisi ise biyokimya uzmanı olan annesinin çalıştığı laboratuvara sıkça gitmesinin kendisinde o ortama karşı büyük bir ilginin uyanmasını sağlamasıdır. 1968 yılında SSCB Bilimler Akademisi (АН СССР) Genel Genetik Enstitüsü'nde çalışmaya başlar (Щеглова, 2008). Ancak yaklaşık iki yıl sonra 1970 yılında enstitüden “samizdat” (самиздат) nüshalarını saklamak ve çoğaltmak gerekçesiyle beş arkadaşı ile birlikte kovulur. Bu noktada dikkat çekici bir detaya değinmek gerekiyor. Ulitskaya'nın biyokimya uzmanı olarak çalışan Yahudi annesi Marianna Borisovna Ginzburg'un Stalin döneminde işinden atılması, babasının ise doktora eğitimini tamamlamasına izin verilmemesi seneler sonra kendisinin de baskı rejiminin getirdiği dayatmalara maruz kalması ailevi özgeçmiş bakımından benzer durumlarla karşı karşıya kalındığını göstermektedir. Aynı zamanda ise fen bilimlerini seçerken belirttiği ilk nedeninde yanılmış olduğu gerçeği anlaşılmaktadır.

Ulitskaya her ne kadar enstitüden kovulup daha sonrasında bir yazar olsa da ilk eğitim aldığı genetikçileri “gerçek öğretmenleri” olarak gördüğünü ifade eder. Bu durum yazarın bir röportajında kendisine “*Yazarlardan kimi öğretmeniniz olarak görüyorsunuz?*” sorusuna “*Hiç kimseyi! Öğretmenlerim, genetikçilerdir. Düşünmeyi, bakmayı, gözlemlemeyi bana öğreten genetikçilerdir. Yazmayı kendi kendime öğrendim. İlk başta çubuklarla ve en sonundaysa harflerle...*” şeklinde cevap vermesiyle vurgulanır (Улицкая, 2008d). Valeriy Panyuşkin tarafından yazarla yapılan röportajda Ulitskaya'nın üniversite hocası ve genetik alanının önde gelen isimlerinden olan Vladimir Pavloviç Efraimson'un, genç öğrencilere kusursuz ahlaki değerlere sahip olmanın nasıl olduğunu öğreten bir kişiliğe sahip olduğundan bahsedilir. Ulitskaya'ya göre Efraimson, özgecilik genlerinin olduğunu savunur. Öte yandan kamplarda verdiği mücadelecî yaşamın ardından hem yazar hem de

⁴⁸ “Kukotski'nin Serüveni” (*Казус Кукоцкого*) adlı romanının ana kahramanlarından birinin kendisini biyolojiye adanmış olması tesadüfî değildir. Bu konuya ilişkin en küçük detaylar tüm incelikleriyle adı geçen eserde betimlenir. Ulitskaya'nın kendi sözlerinden bahsi geçen konuyu layığıyla anlatabilmek adına saatlerce kütüphanede oturup çalıştığını öğreniyoruz. Bkz: Щеглова, Е. (2008). *Великий мастер нюансов Людмила Улицкая* <http://old.superstyle.ru/19feb2008/ulitskay>, adresinden 15 Nisan 2018'de alınmıştır.

⁴⁹ Ulitskaya'nın biyoloji alanında eğitim almış olması, hayatı boyunca yazarlık kariyerine engel teşkil edebilecek hiçbir olaya neden olmaz. Bkz: *Биография Людмилы Евгеньевны Улицкой* <ftp://ftp.slav.su.se/pub/slav/kursmaterial/ry2/sakprosa/FH05text0.pdf>, adresinden 15 Nisan 2018'de alınmıştır.

özgecilik hakkında doğru bildiği her şeyi öğrencileriyle paylaşan bir genetikçidir (Панюшкин, 2011).

Lyudmila Ulitskaya üniversitede okurken Moskova Devlet Üniversitesi Fizik Teknik Enstitüsü öğrencisi olan Yuri Zaharoviç Tayts ile ilk evliliğini gerçekleştirir. Yazar, zaman geçtikçe birlikteliklerinin gerçek bir öğrenci evliliği olduğunun farkına varır. Bu evliliğin bitme nedeni olarak evde kimin söz sahibi olduğu konusunda yaşanan çekişmeleri görür. Ulitskaya'nın ikinci evliliği ise on yıl sürer. İki çocuğunun babası olan Mikhail Yevgeniyev ile boşanma konusunda karar alırken ne kadar zorlandığını yazar şöyle ifade eder:

“...Birbirine büsbütün yabancı olarak bakan iki kişinin aynı çatı altında yaşaması çok zordur (...) Evliliğimizin ilk on yılında ilişkimizin mizacı prensipler çerçevesinde değişti. İlk zamanlarda akıllı, zeki, harikulade ve evde söz sahibi olan biriydim. Evde oturduğum bu on yıllık süre zarfı içinde eşimin istediği gibi bir eş oldum. Eşimin tüm davranışları kendisinin gelecek vadeden bir bilim adamı olmasına, benim ise ev hanımı olmama yönelik kurgulanmıştı. Onun kafasındaki aile modeli, kendi ailesinde gördüğü gibiydi. Aynısını başarılı bir şekilde benim üzerimde de uygulamıştı. Bu durumun farkına vardığımda ise hafifçe gülümsedim. Çünkü Tanrı'nın bana ondan daha az şey bahşetmediğini biliyordum”⁵⁰ (Улицкая, 2018).

Lyudmila Ulitskaya, enstitüden kovulmasının ardından hayatı boyunca bir daha devlet kademesinde herhangi bir işe giremez. Belli bir süre herhangi bir işte çalışmaz. Bilimsel çalışma alanına geri dönmek istediğinde ise artık çok geç kaldığını gözlemler. Çünkü iş hayatından ayrı kaldığı yıllarda genetik alanında yapılan çalışmalarda büyük ilerleme kaydedilmiştir. Dolayısıyla aradaki farkı kapatamayacağının farkındalığı ile hareket ederek iş arayışını sürdürür. Bu süreçte Yahudi Oda Müziği Tiyatrosu'nda ressamlık yapan bir kız arkadaşı, kendisine yardımcı olur. Ulitskaya'yı ünlü tiyatro yönetmeni Yuri Şerling ile tanıştırır. Yönetmen Şerling, Ulitskaya'nın Yahudi kültürü ve tarihi hakkındaki bilgi birikimini görmesi üzerine birlikte çalışma teklifinde bulunur. Böylelikle Ulitskaya, Yahudi Oda Müziği Tiyatrosu'nda şef olarak çalışmaya başlar. Buradaki çalışma hayatı üç yıl (1979-1982) sürer (Сизых, 2015: 42). Bu üç yıllık süre içinde radyolar için sahne uyarlamaları, denemeler, çocuk piyesleri yazar. Aynı zamanda da piyes eleştirmenliği ve Moğolcadan şiir

⁵⁰ (...Очень тяжело жить под одной крышей двум абсолютно чужим людям (...) За десять лет нашего брака принципиально изменился характер наших отношений. Поначалу я была главной, умной, замечательной женой. За десять лет, которые я сидела дома, я стала домохозяйкой, как полагал мой муж. И все его поведение было построено на том, что он процветающий ученый, а я - домохозяйка. Это была его семейная модель - она была и в его родительском доме, и он удачно примерил ее ко мне. А я это понимала и слегка улыбалась - я знала, что Богом мне было отпущено не меньше, чем ему)

çevirileri yapar. Bu noktada kendisinin de belirttiği gibi aslında yaptığı bu çalışmalarla Ulitskaya'nın edebiyata bir yerinden tutunduğu söylenebilir (Щеглова, 2008).

Yazarın edebi alana karşı ilgisinin tesadüfi olmadığını gözlemlemek mümkündür. Çünkü dedesinin nüfusbilim ve müzik kuramları konusunda kitaplar yayımlaması üzerine 1931-1941 yıllarında bir halk düşmanı olarak cezaya çarptırıldığından (Сизых, 2015: 42), babasının “Otomobil ve Bakımı” hakkında bir kitap yazdığından ve dedesinin annesinin Yahudi Almancasında annelik üzerine şiirler⁵¹ kaleme aldığından bahsedilmektedir. Bu noktada Ulitskaya'nın aile genetiğinde edebi yaratıcılığa karşı bir yatkınlık olduğu görülmektedir. Ulitskaya'nın oğullarından⁵² birinin iş adamı, diğerinin de müzisyen ve tercüman olduğunu göz önünde bulundurduğumuzda eski bir biyolog olarak genlerinin nesilden nesile geçtiği tezini savunmasında haklı olduğu anlaşılmaktadır.

Lyudmila Ulitskaya, Yahudi Oda Müziği Tiyatrosu'nda çalıştığı süre zarfında etrafında gelişen olayları en küçük detayları ile gözlemleyebilme yetisini fark eder. Bu durum kendi edebi faaliyetleri konusunda bir dürtü etkisi yaratır. İlk eserlerini yayımladığı on yıllık (1979-1989) sürecin bir hazırlık dönemi olduğundan yazar şöyle bahseder: “*Sosyal bilimler alanında eğitim almadığım için, on yıllık süreç bu alana dair bilgi birikimi edinebilme çabasıyla geçti*”⁵³ (Улицкая, 2008d).

Yazar, üçüncü evliliğini ise ünlü ressam ve heykeltıraş olan Andrey Krasulin⁵⁴ ile yapar. Otuz yılı aşkın süredir mutlu ve huzurlu bir evliliği sürdüren Ulitskaya, eşi için “*o benim öğretmenim*” der. Bu şekilde düşünmesini hem hayata hem de sanat hayatına dair her konuda hemfikir olmalarına ve hayat felsefelerinin büyük oranda örtüşmesine bağlar. Hatta Lyudmila Ulitskaya, yine bir röportajında genetik alanında geçmişi olduğu için, bu alanda

⁵¹ Lyudmila Ulitskaya'nın kendisi de şiir yazma konusunda son derece başarılıdır. Fakat şiirlerini yayımlamayı tercih etmez.

⁵² Lyudmila Ulitskaya ikinci eşi Mikhail Yevgeniyev'den ayrıldıktan sonra oğullarını yalnız büyütmek zorunda kalır. Çocukları Amerika'da eğitimleri tamamlayıp sonrasında Rusya'ya dönerler. Bkz: Улицкая, Л. (2008b). *Стала писателем, когда меня выгнали с работы* <http://www.ulickaya.ru/content/view/1282/>, adresinden 29 Ocak 2018'de alınmıştır.

⁵³ (У меня нет гуманитарного образования, и это десятилетие ушло на то, чтобы чему-то научиться)

⁵⁴ Ünlü Rus heykeltıraş Andrey Krasulin, Saul Rabinoviç'i'nin öğrencisidir. Sanatına anıt çalışmalarıyla başlamasına rağmen, 1980'li yıllardan itibaren daha çok ağaç üzerine çalışmalarını sürdürmektedir.

eğitim almamış bir insana göre kadın ile erkek arasındaki farkı daha derinlemesine gözlemleyebildiğini düşündüğünü şu şekilde ifade eder:

“Kadın ve erkek arasındaki fark, devasa boyuttadır. Kimyaları, hormonları, psikolojileri bambaşkadır. Ama diğer yandan da kadın ve erkeğin birbirine ihtiyacı vardır. Birbirleri için yaratılmışlardır. Aşk için, dostluk için, soy devamı için, çocukların eğitimi için birbirlerine gereksinimleri söz konusudur. Bu işbirliği her alanda kendini gösterir”⁵⁵ (Улицкая, 2008f).

1980’li yıllardan itibaren Ulitskaya’nın kısa ve uzun öyküleri farklı derleme adlarıyla dergilerde yayımlanmaya başlar. 1990’lı yılların başlarında senaryolarını Ulitskaya’nın yazdığı “Liberti Kız Kardeşleri” (*Сестрички-Либерти*) ve “Herkes İçin Kadın” (*Женщина для всех*) adlı filmler yazarın gerçek anlamda tanınmasını sağlar (Сизых, 2015: 42). Ulitskaya’yı asıl üne kavuşturan eseri, ilk olarak 1992 yılında *Noviy Mir* adlı dergide yayımlanan “Sonečka” adlı uzun öyküsüdür. 1993 yılında ilk kez Fransa’da “Yoksul Akrabalar”⁵⁶ (*Бедные родственники*) adlı uzun öykü kitabı Fransızca olarak yayımlanır. Yazar, ilk kitabı çıktığında tam elli yaşında olduğunu belirtir ve yazmaya başlamasının hiç de tesadüfi olmadığını altını çizer. Çünkü yazmaya olan yatkınlığının aile genlerinden geldiğinin farkındadır. Ancak “Yoksul Akrabalar” öykü derlemesi, 1994 yılında Rusya’da yayımlandığında aynı ilgiyle karşılanmaz. Yazar, aynı yıl Fransa’da Médicis Ödülüne layık görülen “Sonečka” adlı uzun öyküsü ile ilk ödülünü alır. Aslında eserlerinin ilk olarak yurt dışında yayımlanmış olması, yazarın sanat hayatının gelişimi bakımından daha iyi olur. Böylelikle Ulitskaya’nın eserleri Avrupa’nın pek çok farklı ülkesinde on yedi dilde ve Amerika’da, Doğu Avrupa ülkelerinde ve Bağımsız Devletler Topluluğuna üye olan ülkelerde dahi yayımlanma imkânı bulur.

⁵⁵ (Разница огромна, она прописана в каждой клетке: другая химия, другие гормоны, другая психика. Но мужчина и женщина друг другу нужны, созданы друг для друга, для любви, для продолжения рода, воспитания детей. Для партнерства в самых разных сферах деятельности)

⁵⁶ Ulitskaya’nın bugüne kadar yazdığı dört toplu kısa öykü kitabı bulunmaktadır: “Yoksul Akrabalar”, “İlkler ve Sonuncular” (*Первые и последние*), “Küçük Kızlar” (Девочки), “Bizim Çarın İnsanları” (*Люди нашего царя*).

1996 yılında yayımlanan “Medeya⁵⁷ ve Çocukları”⁵⁸ (*Медее и ее дети*) adlı romanı büyük yankı uyandırır. Söz konusu romanın en dikkat çekici özelliklerinden biri Ulitskaya’nın daha önceden yazdığı şiirlere ilk kez yer vermesidir. Şair kimliğini ön plana çıkarmak istemeyen yazar, Marina Georgadze’ye verdiği röportajında bu konuya dair şöyle bir açıklama yapar:

“Tam olarak kaç yaşında şiir yazmaya başladığımı anımsayamıyorum, fakat çok çok uzun bir süre önce yazmaya başladım... Sovyetler Birliği döneminde hizmet veren “Tarbut” adlı yasadışı Yahudi dergisinde yalnızca bir şiirimi yayımladım. Bunun dışında yayımlanmış tek şiirlerim yalnızca “Medeya ve Çocukları” adlı romanımda yer verdiklerimdir. Sanırım yazdığım şiirlerimi yarattığım kadın kahramanlarıma ithaf ederek yayımlayabilmek bunun tek yoluydu. Üç tane şiir antolojim var, fakat onları yayımlamayacağım”⁵⁹ (Улицкая, 2003).

Büyük bir ilgiyle karşılanan “Medeya ve Çocukları” adlı romanından sonra Ulitskaya’ya Radyo Özgürlük’te muhabir A.V. Şarıy tarafından yapılan röportaj sırasında “İki kelimeyle romanı nasıl tanımlarsınız?”⁶⁰ diye sorulduğunda soruyu “Hayır, iki kelimeyle tanımlayamam. Roman her zaman o kadar büyük bir tarihtir ki öyle iki kelime ile tanımlayamazsın. Ancak konusu daha çok ailemin geçmişiyle ilişkilidir”⁶¹ şeklinde yanıtlar (Улицкая, 2014). Ulitskaya her insanın hayatının bir roman olduğunu ve aslında ailenin de o romanın en temel niteliği olduğunu düşündüğü için iki kelimeyle ifade edilemeyeceğini vurguluyor olabilir.

⁵⁷ Medeya (Midia), Kolhis kralı Eitis’in kızı olup sihirbazlığı ile meşhurdur. Argonafte seferine iştirak edenler altın postu elde edebilmek için Kolhis’e geldikleri zaman bunların şefi İason’a âşık olur. Bu nedenle İason ve adamlarının altın postu çalmalarına sihirbazlığını kullanarak yardım eder. Böylelikle babasına ihanet etmiş olur. Hatta aşkı uğruna kendi öz kardeşi Absirtos’u bile öldürür. Daha sonrasında İason ile Yunanistan’a kaçarak vatanını terk eder (...) Zaman içinde İason, Medeya’dan bıkar. Korinthos kralının kızı Kreusa’ya âşık olup onunla evlenmeye karar verir. Bu durum karşısında Medeya, Kreusa’ya düğün hediyesi olarak zehirli bir manto ile taç gönderir. Bunları giyen Kreusa ölür. Artık ne yaparsa yapsın İason’un aşkını kazanamayacağını anlayan Medeya, İason’dan olan iki oğlunu da öldürerek Atina’ya kaçır. Burada ihtiyar kral Egeos ile sevgili olur. Egeos’un ölümünün ardından ise yeniden kendi vatani Kolhis’e döner. Bkz: Kozanoğlu, M. T. (1992). **Yunan Mitolojisi**. İstanbul: Mitologya Yayınları. 188-189.

⁵⁸ Yazar ve çevirmen Mehmet Özgül tarafından 1999 yılında Türkçeye kazandırılır ve Doğan Kitap yayınevinden çıkar.

⁵⁹ (Словом, я начала писать стихи не помню, насколько рано. Писала очень-очень долго...Опубликовала одно стихотворение в подпольно-подземном, и притом еврейском, журнале советского времени под названием "Тарбут". Кроме него, единственные мои напечатанные стихи - те, что вошли в роман "Медее и ее дети". Это была, пожалуй, единственная форма, в которой я могла их опубликовать, - подарив своей героине (...) Стихов у меня три сборника, уже собранных. Издавать я их не буду)

⁶⁰ (Не скажете хотя бы в двух словах, о чем роман?)

⁶¹ (Нет, не могу! Знаете, роман – это всегда такая большая история, что в двух словах все равно не опишешь. Сюжет связан с историей моей семьи, в частности)

1997 yılında “Neşeli Cenaze Törenleri” (*Веселые похороны*) adlı uzun öyküsü yayımlanır. 1998 yılında İtalya’da “Medeya ve Çocukları” adlı romanı Guisippe Acerbi Edebiyat Ödülünü, 2001 yılında “Kukotski’nin Serüveni” (*Казус Кукоцкого*) adlı romanı dünyanın en saygın edebiyat ödülllerinden biri olarak kabul edilen Uluslararası Man Booker Ödülünü alır (Улицкая, 2008). Böylelikle Ulitskaya 2001 yılında Russkiy Buker⁶² edebiyat Ödülünü alan ilk kadın yazar olarak tarihe adını yazdırır. “Kukotski’nin Serüveni” romanı aynı zamanda 2006 yılında İtalya’da Penne Ödülünü almaya hak kazanır (Мелников, 2014). “Kukotski’nin Serüveni”⁶³ romanının tamamlanma süreci ise bir hayli enteresandır. Çünkü Ulitskaya romanını önce elle yazmaya başlar, sonra daktiloyla devam eder ve en son bilgisayarda yazarak tamamlar. Romanın el yazmalarından oluşan müsveddelerine ise ressam eşi Andrey Krasulin bir sergisinde yer verir. Bu noktada elli beş yaşında bilgisayar kullanmayı öğrenen yazar, her şeye biraz geç başladığını ifade eder. Öyle ki kırk beş yaşından sonra araba kullanmayı öğrendiğini söylerken, dinamizmi bünyesinde barındıran bu hayata bir şekilde ayak uydurmak zorunda olduğundan bahseder (Улицкая, 2008b).

2006 yılında “Daniel Ştayn, Tercüman” (*Даниэль Штайн, переводчик*) adlı romanı yayımlandıktan sonra Lyudmila Ulitskaya, buna benzer hacimli eserlerin çok fazla çalışma gerektirmesinden dolayı bunun son romanı olduğunu açıklar (Улицкая, 2008c). Ancak “Roman, Beni Yazıyor” (*Роман меня пишет*) başlıklı röportajında, bitirdiği her kitabın son olacağı hissine kapıldığından bahseder. Bu hissi özellikle de “Kukotski’nin Serüveni” adlı romanından sonra yaşadığını ama sonrasında 2003 yılında “Saygılarımla, Sizin Şurik’iniz” (*Искренно ваш Шурик*) adlı romanını yayımladığını belirtir (Улицкая, 2008c). 2004 yılında Rusya’da “Saygılarımla, Sizin Şurik’iniz” romanı yılın en iyi kitabı ödülünü, 2007 yılında Rusya’da “Daniel Ştayn, Tercüman” adlı romanı Büyük Kitap Ödülünü, 2008 yılında İtalya’da “Saygılarımla, Sizin Şurik’iniz” adlı romanı Grintsane Kavur Edebiyat Ödülünü alır. 2008 yılında üç oyundan oluşan “Rus Reçeli ve Diğerleri” (*Русское варенье и другие*) başlıklı toplu oyun kitabı yayımlanır. Ulitskaya, bu oyunuyla Anton Çehov’a gönderme yapar ve bu eser Çehov’la yapılan bir tür sohbetir. “Bu oyunda “Vişne Bahçesi ve “Üç Kız Kardeş” oyunlarının süjesi birleştirilmiştir” sözleriyle belirtir. 2009 yılında

⁶² 1917 Ekim Devrimi sonrasında Rusya’da verilmeye başlanan ilk özel ödüldür.

⁶³ Adı geçen romanda, ana kahraman Pavel Kukotski üzerinden totaliter rejimin, özellikle de Stalin döneminde bilim insanlarına uygulanan baskıdan bahsedilir. Romanı çok beğenen ünlü Rus yönetmen Yuri Grımov, L. Ulitskaya’ya senaryo yazma teklifinde bulunur. İlk önce kabul etmeyen yazar, daha sonra razı gelir ve 2005 yılında “Kukotski’nin Serüveni” adlı dizi olarak yayımlanır. 2006 yılında ise yine yönetmenliğini Y. Grımov’un üstlendiği “Yedi Kat Gökyüzü” adlı sinema filmi çekilir.

Almanya’da “Daniel Ştayn, Tercüman” adlı romanı için Aleksandr Men Ödülünü alır. 2011 yılının Aralık ayında “Yeşil Çadır”⁶⁴ (*Зеленый шатер*) adlı romanı yayımlanır. Öykülerden oluşan bu roman, Ulitskaya’ya özgü zincirleme öykü dizileriyle kurgulanmıştır. 10 Ocak 2011 tarihinde Fransa’da modern kadın tipinin yaratılmasındaki katkılarından dolayı Simone de Beauvoir Ödülüne layık görülür.

Eserleri otuzdan fazla dile çevrilen Lyudmila Ulitskaya, geç girdiği edebiyat dünyasında kısa sürede çok sayıda edebiyat ödülü alma başarısını gösterir. Bu ödüller üzerine duygu ve düşüncelerini yazar şu sözlerle aktarır:

“Edebiyat ödülüne layık görülmek elbette yazarlar için özellikle de genç yazarlar için çok önemlidir. Nitekim en iyi çeviri romanı olarak Fransa’da Médicis Ödülünü aldıktan sonra edebi biyografimin daha güçlü bir hal kazanmasını unutamam. Edebiyat ödüllerinin daha çok verilmesi ve bu alanda düzenlenen yarışma sayılarının artırılması gerektiğini düşünüyorum. Böylelikle yeni isimlerin keşfedilmesine imkân tanınacak ve okuyucuların karşısına genç yazarların çıkmasına yardımcı olunabilecek diye düşünüyorum”⁶⁵ (Улицкая, 2017).

Lyudmila Ulitskaya’nın uzun yıllardır dostluk kurduğu yakınlarının görüşlerine yer vererek yazarın daha yakından tanınabileceğini düşünmekteyiz. Bu bağlamda ilk olarak yaklaşık otuz yıldır Ulitskaya ile dostluk ilişkisi olan sanat tarihi araştırmacısı İrina Uvarova’nın sözlerine yer verelim:

“Birbirimizi görür görmez dost olduk. İnsanları kendisine çeker. Çok fazla arkadaş ve keskin bir gözlem yeteneğine sahiptir. Üzerinde çalıştığı bir işin nereye varacağını her zaman bilir. Muazzam bir sanatsal enerjiye sahip olmasının yanı sıra, almış olduğu genetik eğitimin deneyimlerinden yararlanarak bizim bildiğimiz dünyayı onun daha farklı ve derinlemesine yorumlayabildiğini düşünüyorum”⁶⁶ (Уварова, 2006).

On beş yıldır arkadaş olduğu yazar Sergey Kaledin ise Ulitskaya’nın zeki, cesur, azimli, maskülen karakterli, belirlediği hedefe her zaman ulaşabilen, iyi anlamda gözü

⁶⁴ Romanda olay örgüsünün geçtiği zaman dilimi, 1953 İosif Stalin’in öldüğü tarihten 1996 yılına İosif Brodski’nin öldüğü tarihe kadarını kapsar.

⁶⁵ (Присуждение литературной премии очень важно для писателя, особенно для молодого. Я помню, что моя литературная биография сильно расцвела после того, как я получила французскую премию Медичи – за лучший переводной роман года. Я считаю, что литературных премий, наград, конкурсов должно быть много – это позволяет открывать новые имена, а молодым писателям помогает выйти к читателям)

⁶⁶ (...Подружились сразу, как увидели друг друга. Количество ее друзей у нее точный глаз, и она всегда знает, с кем имеет дело. У нее огромная творческая энергия. И благодаря своему образованию (биолог, генетик) она что-то знает про устройство мира, чего не знаем мы)

yüksekte olan bir kişiliğe sahip olduğundan bahseder. Ulitskaya ile on yıldır tanışan gazeteci ve yazar Anastasya Gosteva'ya göre:

“Lyusya, hayatımızın bir sanat eseri olduğu inancındadır. (...) İnsanlarla kolaylıkla iletişime geçebilir. Öte yandan Lyusya sert mizaca sahiptir. Her şeyi kontrol edebilmeyi ve düzenli bir şekilde kurgulamayı çok iyi bilir. Yeni düşüncelere ve değişimlere açıktır. (...) Onun en önemli ilkelerinden biri şudur: “Benim için insanın neye inandığı değil, ne yaptığı önemlidir.” Tam anlamıyla bir hizmet insanıdır. Her zaman birilerine yardımcı olmaya ve onların sorunlarını çözmeye çalışır. Lyusya, inanılmaz derecede sıcakkanlı bir insandır. Sevmeyi çok iyi becerir. Zaten en önemlisi de budur”⁶⁷ (Гостева, 2006).

Sekiz yıldır yazarla tanışıklığı olan editör Nadejda Holodova, kırsalda kalan kütüphanelere herhangi bir ücrete tabi olmadan iyi kitapların ulaştırılması konusunda bir fon kurmuş olmasından dolayı Ulitskaya'nın merhametli, saygın, dürüst, erdemli ve sevgi dolu oluşuna dikkat çeker. Söz konusu yardım fonu, 2007 yılında “Öteki, Ötekiler, Ötekiler Hakkında” adlı çocuk kitapları projesi adı altında kurulur.

Yakın dostlarıyla yapılan röportajlardan Lyudmila Ulitskaya'nın fazlasıyla sevilen ve sayılan bir insan olduğu anlaşılmaktadır. Bugün tüm dünyada tanınan bir yazar olan Ulitskaya eğer enstitüden kovulmamış olsaydı, büyük ihtimalle genetik alanında doktorasını tamamlamış, ancak böylesine tanınmış bir yazar olamayacağından bahseder. Aslına bakıldığında Ulitskaya'nın edebi kaderi, son derece paradoksaldır. Çünkü dar bir okuyucu kitlesinden yavaş yavaş son derece geniş bir okuyucu kitlesine ulaşır. Öte yandan paradoks olarak görülen bir diğer konu ise Ulitskaya'nın sanatıdır. Yazarın sanat anlayışı konusunda birbirinden farklı çok sayıda görüşün olması aslında dönemsel bir yazar olmadığını, aksine eserlerinde eski ve yeninin sentezini başarıyla harmanlayabildiğini göstermektedir.

Lyudmila Ulitskaya'nın sanatı, ilk eserlerinin *Ogonyok* dergisinde yayımlanmaya başlamasından itibaren çok sayıda araştırmacı tarafından incelenir. Ancak halen yazarın sanat anlayışı konusunda tek bir fikir birliğine varılabildiği söylenemez (Коваленко, 2013: 93) Ulitskaya'nın sanatsal faaliyetlerinin edebiyat eleştirmenleri tarafından

⁶⁷ (Она уверена, что наша жизнь – это творчество (...) Она легко находит с ними общий язык. При этом Люся – человек жесткий. Она четко знает, как все должно быть устроено, и стремится все контролировать. (...) Один из главных ее принципов на сегодняшний день: “Мне неважно, во что человек верит. Мне важно, что он делает”. Она человек служения, долга. Она все время кому-то помогает, решает чьи-то проблемы. Люся вообще невероятно теплый человек. Она умеет любить. И это, возможно, самое главное)

değerlendirilmeye başlaması ise *Novir Mir* dergisinde “Soneçka” (1992) adlı öyküsünün yayımlanmaya başladığı 1990'lara denk gelir. Bu eserin 1993 yılında Buker Ödülleri yarışına girmesinin ardından ilk eleştiriler yayımlanmaya başlar.

Günümüzde okuyucular, eleştirmenler ve edebiyat bilimcileri yazarın eserlerine büyük ilgi gösterirler. Bunlardan bazıları şöyledir: G. L. Nefagina “XX. Yüzyılın Sonlarında Rus Düzyazı Sanatı” (*Русская проза конца XX века*), S. İ. Timina ve V. N. Alfonsov “XX. Yüzyıl Rus Edebiyatı. Okullar, Edebi Akımlar, Sanatsal Çalışma Yöntemleri” (*Русская литература XX. века. Школы, направления, методы творческой работы*), N. L. Leyderman ve M. N. Lipovetskiy “Çağdaş Rus Edebiyatı: 1950-1990'lı yıllar” (*Современная русская литература: 1950–1990-е годы*). Bilhassa Ulitskaya'nın sanatı üzerine hazırlanan lisansüstü tez çalışmaları da bulunmaktadır: Sun Çao (2006) “L. Ulitskaya'nın Öykülerinde Karakter Yaratma Yöntemleri” (*Средства создания характеров в рассказах Л. Улицкой*), N. Yegorova (2007) “1980-2000 Yılları Kapsamında L. Ulitskaya'nın Düzyazı Sanatı: Sorunsalı ve Poetikası” (*Проза Л. Улицкой 1980 – 2000-х годов: проблематика и поэтика*).

Çağdaş Rus edebiyatı bağlamında ve feminist yaklaşım çerçevesinde M. Krupka, L. Taran, Lyu Na, G. Ulyura, S. Filonenko, M. Arbatova, O. Goroşko, T. Rovenskaya, Ye. Pastuhova, İ. Popova gibi araştırmacılar Lyudmila Ulitskaya'nın sanatını incelerler. XX. yüzyılın sonlarında yazarın sanatını postmodernizm kapsamında değerlendiren araştırmacılar arasında O. Karableva, N. Gabrielyan, İ. Skoropanova, N. Leyderman, Yu. Kristeva, İ. İlyin, V. Zelin yer alır. İ. Jerebkina, İ. Skoropanova, G. Brant gibi araştırmacılar ise Ulitskaya'nın kadın kahramanlarını bir bütün olarak inceler ve onları sınıflandırır (Краснобаева, 2017: 7-8).

Lyudmila Ulitskaya'nın sanat anlayışını inceleyen araştırmacılardan O. Rıjova, yazarın ilk eserlerinin daha sonra kaleme aldığı eserler ile karşılaştırıldığında öz bakımından farklı olduğunu iddia eder. Yazarın yaratıcılığının ilk yıllarında daha duygu yüklü ve acıklı bir üslup tercih ettiğinden bahseder: “Mutlu İnsanlar” (*Счастливые*), “Buhara'nın Kızı” (*Дочь Бухары*), “Lyalya'nın Evi” (*Лялин дом*), “Yoksul Akrabalar”. Adı geçen öyküler, Ulitskaya'nın ilk dönem eserleri olarak kabul edilir. Ancak 1994 yılı itibariyle Lyudmila Ulitskaya, yeni ve özgün bir yazar olarak incelenebilir. Bir başka araştırmacı L. Kuklin, yazarın kahramanlarına olan tutumunu anlamlandırırken biyolog olan Ulitskaya'nın eski

mesleğinin etkilerini edebi faaliyetlerinde gözlemlemenin mümkün olduğunu ileri sürer. 2003 yılında yazdığı “Ulitskaya’nın Serüveni” (*Казус Улицкой*) adlı makalesinde Ulitskaya’nın kahramanlarına sakince ve soğukkanlılıkla yaklaştığından ve “natüralist” kelimesinin anlamını tam anlamıyla bozan bir doğa çalışanı olduğundan bahseder. Yine buna benzer bir düşünce Rus yazar ve edebiyat eleştirmeni Galina Yermoşina’nın kaleme aldığı “Biyolojik Deney” (*Биологический эксперимент*) adlı makalesinde şöyle ifade edilir:

“Anlaşılan Ulitskaya kahramanlarını büyük bir dikkatle adeta laboratuvar farelerini gözlemler gibi izler ve edindiği gözlemleri günlüğüne nesnel bir şekilde not eder. Çünkü bu kahramanlar birbirinden eşsiz yazgılarına tanıklık ettiklerimiz yaşamın içinden kimseler değil de, kobay olarak kullanılan eşyalar gibidir. Yazar kahramanlarını sevmeye çabasına girmez, yalnızca bilimsel bir ilgiyle onları inceler. Böylelikle edebiyat, biyolojinin bir parçası haline gelir”⁶⁸ (Ермошина, 2004: 210).

Rus şair ve yazar Lev Kuklin’e (2003) göre, Lyudmila Ulitskaya kahramanlarının psikolojik ve felsefi özünü değil; belki de çağdaş dönem edebiyatında hiç kimsenin fark etmediği başka bir şeyi, olası dış uyaranlara karşı gösterilen tepkiyi, hayatı ve davranışları ifade eden biyolojiyi inceler. Bununla birlikte yazarın sanatına dair bir başka özgün nokta kusurlu kahramanlarının yaşadıkları tuhaf ölümlerin yanı sıra her türlü felaketin, doğuştan gelen sakatlıkların, hastalıkların ve bunun gibi başka mutsuzluk yaratan olayların görülmesidir. Ulitskaya’yı çağdaş yazarlar arasında en iyilerinden biri olarak kabul eder. Bu noktada harikulade esnek bir dile sahip, detaylarda dikkatli ve hassas oluşuna dikkat çeker. Galina Yermoşina (2000) ise “Zamanla Mücadele Etme Şekli ve Bu Şekli Yok Etmeye Yönelik Üzücü Bir Deneme” (*Форма борьбы со временем – печальная попытка его уничтожения*) adlı makalesinde Ulitskaya’yı günlük yaşamı betimleme ustası olarak tanımlar. Yazarın kapsamlı kabul edilebilecek eserlerinde sırasıyla ve ayrıntılı bir şekilde ana kahramanın yaşam öyküsü ve tüm aile soyunun tarihi birlikte ele alınır. “Biyolojik Deney” adlı makalesinde yazarın eserlerinde olaylara odaklandığını ama onları yorumlamadığını savunan Yermoşina, bir önceki söylemini daha da genişleterek ayrıntılı biyografik muhbirliğin yazarın yarattığı her bir kahramanın ayırt edici özelliği olduğu düşüncesini sunar. Buna benzer bir düşünceyi paylaşan bir başka eleştirmen ise Yevgeniya Şeglova’dır. 2003 yılında yazdığı “Hem Ulitskaya Hem de Vakur Asaleti Üzerine.

⁶⁸ (Кажется, что герои произведений Улицкой всего лишь лабораторные мыши, за которыми автор пристально наблюдает и заносит наблюдения в дневник – бесстрастно, потому что они не живые люди со своей неповторимой судьбой, а подопытные экспонаты. Автор не старается полюбить персонажей, он их изучает – чисто научный интерес. Литература становится разделом биологии)

Lyudmila Ulitskaya ve Dünyası” (*О спокойном достоинстве – и не только о нем. Людмила Улицкая и ее мир*) adlı makalesinde yazarın insan kişiliğine sadece ilgiyle yaklaşmayıp aynı zamanda eserleriyle yarattığı acıma duygusuyla da okuyucuda sempati uyandırdığından ve uyandırmaya devam ettiğinden bahseder. Ye. Şeglova, her zaman sıcak ve naif bir üslupla yazdığı, yarattığı güzelliklerde büyüleyici detayları saklı olduğu için Ulitskaya’nın yazarlığını büyük bir takdirle değerlendirir.

Bazı edebiyat eleştirmenleri de Ulitskaya’nın sanatını toplumsal cinsiyet (gender) bağlamında inceler. Bunlardan biri olan T. Kazarina’ya göre, Lyudmila Ulitskaya kadın düzyazı sanatı olarak adlandırılan edebiyat alanında kendinden emin ve sağlam bir yere sahiptir (Коваленко, 2013: 95). 2007 yılında G. A. Puşkar tarafından yazılan “Kadın Düzyazı Sanatının Tipolojisi ve Poetikası: (T. Tolstaya, L. Petruşevskaya, L. Ulitskaya’nın Öyküleri Örneğinde)” adlı doktora tez çalışması ise Ulitskaya’nın sanatının toplumsal cinsiyet bağlamında ele alındığı başka bir çalışmadır.

Lyudmila Ulitskaya’nın kahramanlarını yaratırken kullandığı sanatsal yöntemler de son derece önemlidir. Bu bağlamda yazarın sanat anlayışının sınırlarını belirleyen hususlar arasında kahramanlara verilen isimler, davranış ve konuşma özellikleri, dış görünüşlerinin betimi yer alır. Araştırmacı N. A. Yegorova’ya göre, geleneksel Rus kültürüne ait öğeleri fazlasıyla kullanan Ulitskaya için kahramanların isimleri ve öykülerin başlıkları okuyucuya klasik eserleri hatırlatan metinlerarasılık özelliği gösterir. Böylelikle D. İ. Fonvizin’in “Anasının Kuzusu” (*Недоросль*, 1782) ve A. S. Griboyedov’un “Akıldan Bela” (*Горе от ума*, 1822-1824) eserlerindeki Sofya ile F. M. Dostoyevski’nin “Suç ve Ceza” (*Преступление и наказание*, 1866) eserinde geçen Sonya isimlerine Ulitskaya’nın eserlerinde de yer verilmesi, Rus edebiyatında bilgeliği temsil eden isim geleneğinin sürdürüldüğünü gösterir.

Ulitskaya’nın sanat anlayışında mitolojik öğelerin ağırlıklı olduğu yönünde görüşünü savunanlar da vardır. Yazarın sanat anlayışını kapsamlı bir tez çalışmasıyla değerlendirmeye çalışan N. A. Yegorova, Ulitskaya’nın metinlerini yeni bir düzyazı sanatı olarak tanımlar. Sanatının en ayırt edici özelliğini ise edebi türlerin sınırlarını aşındırması olarak ele alır. Farklı edebi türleri sentezleme yöntemi, yazara yarattığı kahramanın çözümlemesini yaparken yardımcı olur ve yazarın işini kolaylaştırır. Ulitskaya’nın sanatındaki mitolojik öğeleri inceleyen bir başka araştırmacı Oksana Pobivaylo ise yazarın en bilinen eserlerinde

geçen arkaik ve aile ile ilgili öğeleri inceler. Yazarın sanat anlayışında özel ve yeni bir mitolojik sistemin özelliklerinin görüldüğünden bahseder (Побивайло, 2009: 3-4).

Lyudmila Ulitskaya'nın sanat anlayışının hangi akım çerçevesinde şekillendiği eleştirmenlerin en çok üzerinde durdukları noktalardan biridir. Yazarın sanatını kimileri kadın düzyazı sanatının bir temsilcisi olarak, kimileri de postmodernizm bağlamında ele alır. O. Dark'ın "Şeytanla/Şeytan Olmadan: Açıklamaların Ardından Postmodernizmin Saf Kristalleri" (*Без/с бесов: чистые кристаллы постмодернизма после объяснений*, 1994) başlıklı makalesine dayanarak Ulitskaya'nın sanatını postmodernizm kapsamında değerlendiren araştırmacılardan T. Skokova, yazarın sanatında klasik Rus edebiyatı gelenekleri ile postmodernizmin sanatsal özelliklerinin başarıyla harmanlandığını ifade eder (Скокова, 2010: 9). Metinlerarasılık, yansılama, alaya alma, geçmişe ait kültürel kodların yeniden anlamlandırılması gibi postmodernizme ait özellikler yazarın sanatında görülmektedir (Шакирьяновна, Эдуардовна, 2016: 12). Bu noktada Lyudmila Ulitskaya'nın sanatının, geleneksel gerçekçilik akımının yanı sıra, postmodernizmi bünyesinde barındırması bakımından geleneksellik ve yenilik sentezinden oluştuğu yargısında bulunulabilir. Postmodernizmin en önemli özelliklerinden biri, içsel dinamiğinin çoklu bir yapıdan oluşmasıdır. Bu yüzden postmodernist yazarlar, sanat anlayışlarında ortaya koydukları bireysellikleri ile farklılık gösterir. Bu duruma bağlı olarak da sanatsal değerleri ve ilkeleri bakımından özgün kabul edilen yazarların postmodernizm akımından beslendikleri anlaşılır. Tam da bu bağlamda Lyudmila Ulitskaya'nın sanatı, Sovyet karşıtı edebiyat olarak değerlendirilebilir. Bazı eleştirmenler bu görüşü savunur. Fakat diğer yandan postmodernist yazarlarda yadsıma hevesi, yeniden yapılandırma, hatta Sovyetler Birliği'yle ilişkilendirilen her şeye küçümseyici bir tutum sergileme gözlemlenir. Ulitskaya'nın eserlerinde ise böyle bir durum bulunmaz. Yazar, her şeyi daha nesnel ve gizemli bir yaklaşımla ele alır. Böylelikle ince detaylarla işlenen metnin daha iyi anlaşılabilirdiği söylenebilir. Bu tesadüfî bir durum değildir. Yazara göre söz konusu dönemin bir ruhu vardır. Gerek tadı, gerek kokusu, gerekse müziği bambaşkadır. Aynı zamanda içinde günahları, yanılğıları ve çekici yanları da barındırır (Улицкая, 2000: 227). Verilen bu bilgiler ışığında Ulitskaya'nın o döneme olan tutumunun daha yaratıcı ve yapıcı bir özellik taşıdığı söylenebilir. Dolayısıyla döneme olan yaratıcı tutumunun, haliyle kahramanlarına da yansıdığından bahsedilebilir.

Postmodernist kahramanlar, sıra dışı özelliklere sahiptirler. Ulitskaya'nın kahramanları ise başka niteliklere sahip olmaları bakımından bu sıra dışılığı gösterirler. Postmodernist yazarların metinlerinde sık sık Sovyet karşıtı kahramanlar, küçük insanlar ve kalabalık bir insan kitlesi gözlemlenir. Ulitskaya'nın kahramanları ise bazı durumlarda Sovyet karşıtı, sıradan insanlar, bir şekilde toplumun dışında görünen sönük ve küçük insanlardan oluşur. Bunlar arasında hastalar, ihtiyarlar, engelliler, akıl hastaları ve çocuklar yer alır. Bu arada yazarı esas ilgilendiren, sıradışı durumdaki bu kahramanların taşıdığı insani değerlerdir. Yazar, özellikle kahramanlarının iç dünyasına büyük önem verir.

Postmodernist yazarlarda kahramanların kişisel ilkelerinde keskin bir ifade gözlemlenirken, Ulitskaya'da en sıradan insanın dahi benliğinde taşıdığı karşıtlıklar dikkat çeker. Yazar, insan kişiliğinin özündeki gizemi çözmeye çalışır. Ulitskaya için insanın özel hayatı, her zaman ilgi çekicidir. Kaleminden doğan kahramanlar, kendisini mutsuzluktan korumaya çalışan, yaşayan, seven ve kendinden nefret eden bir mizaca sahiptir. Yazar, bugün Rusya'da yaşanan tüm zorluk ve karışıklıklar sırasında çok sayıda kişinin gerçek anlamda insani bir özellik kazanmış olduğunu belirtir. Kahramanları genellikle güçlü kişilikleriyle ön plandadır. Yaratılan bu güçlü kişilikler çevresini aydınlatabilme yetisindedirler. Bununla birlikte Ulitskaya ve postmodern yazarların tutumlarına dair farklı görüşler de söz konusudur. Eğer postmodernistler soğukkanlı mizaca sahiplerse, Ulitskaya insan ruhunun derinliklerini etraflıca inceleyen titiz bir gözlemcidir. Yazarın sanatında kahramanların, eşyaların, herkesin bizi sarıp sarmalamasına bağlı olarak bir hayranlık duyumsayabiliriz. İnsan hayatını, Tanrı'nın özgün bir yaratışı ve içinde yaşanan hayatın bir parçası olarak değerlendirerek yorumlamaya çalışır.

Lyudmila Ulitskaya suçlanan ve kınananlar arasındaki sınırları ortadan kaldıran kahramanlarına hayranlık duyar. Her bir kahramanının hayatı, mutluluğu ve aşkı doyasıya yaşamaya hakkı olduğunu düşünür. Yazar yalnızca sıradan insanların davranışlarını betimlemekle kalmaz, aynı zamanda devletin, iktidarın ve insanlığın gazabından sevdiklerini tüm iyimserliğiyle koruma tutumunda olan kahramanlara daha çok yer verir. Hatta kahramanlarını öylesine yürekten ve merhametle korur ki pek çok eseri suni bir mutlu sonla noktalanır.

Postmodernist yazarlara göre, Ulitskaya'nın gerçekçiliği nispeten daha rasyonalisttir. Bunda yazarın baskı altında yaşanan bir dönemi yansıtmalarının etkisi olduğu söylenebilir.

Nitekim Ulitskaya'nın eserleri dikkatli bir şekilde okunduğunda her daim somut tarihsel kurgulara rastlanabilir. Yazar için sosyo-politik açıdan zor kabul edilen dönemlerde yaşayan Bronka, Soneçka, Buhara, Medeya ve Alik gibi kadın kahramanları son derece önemlidir. Bu kahramanların yaşamsal ve ahlaki tutumları, yaşadıkları olaylar çerçevesinde daha derinlemesine anlaşılabilmektedir.

Lyudmila Ulitskaya'nın postmodernizmden kısmi olarak kaçınmaya çalışması, Rus edebiyatındaki bazı eleştirmenler tarafından sanat anlayışının neosentimentalist olarak değerlendirilmesine neden olur. Neosentimentalist öğeler, yazarın özellikle ilk eserlerinde daha baskındır. Ulitskaya'nın neosentimentalistliği, insanın kendi öz değerini yeni bir üslupla ifade edişidir. Yazarın pek çok eserinde sosyo-kültürel yapıya ilişkin olarak verilen tüm işaretler, içinde yaşanan dönemin yarattığı korku ve acımasızlığın sembolleri olarak değerlendirilebilir.

Lyudmila Ulitskaya'nın esas keşfi, iki dünyası olan kahramanlarıdır. İlki yaşadıkları olayları kapsayan dış dünyaları, diğeri ise duygu dünyalarıyla ilgili iç dünyalarıdır. Ünlü Sovyet sanat kuramcısı Mihail Bahtin'in sözlerine göre, insanın duygu dünyası, gerçekleştirilen davranışların başka bir dünyaya geçiş halidir (Бахтин, 1986: 511). Ulitskaya'nın kahramanlarının duygu dünyası, yaşadıkları gerçek dünyadan daha önemli kabul edilir. Bu bağlamda XIX. yüzyıl Rus edebiyatındaki geleneksel sentimentalizme seslenildiği görülür. Ancak söz konusu sentimentalizmden farklı olarak kahramanların deneyimlediği duygular, gerçek ve yaşanmış dönemlere yansıtılarak somutlaştırılır. Ünlü eleştirmen G. Nefagina'nın da belirttiği gibi XX. yüzyılda yaşanan tarihi süreç, bireysellik kavramını etkisi altına alarak özünü tamamen değiştirir ve daha önce hiç görülmemiş bir dramtizmi bünyesine katar. XIX. yüzyılın sentimentalist öykülerindeki dramtizm, toplumdaki sosyal eşitsizliklere dayanmasına rağmen ahlaksal eşitsizlik üstün geliyorsa, o zaman çağdaş sentimentalist öykülerdeki toplumsal koşullar her zaman kahramanın kişisel ahlakına uygun olmayan toplumsal ahlak bilinci yaratır. Bu doğrultuda 1980-1990'lı yıllarda neosentimentalizmin postmodernizmin ilgilendiği şeye doğrudan karşıtlık oluşturduğu anlaşılmaktadır. Ortaya konulan yeni sentimental anlayış, romantik tipteki sanatsal sistemin geleneklerine dönüşür ve ontolojik bir gerçeklik, romantik bir mit haline gelir (Нефagina, 2003: 94). Dolayısıyla da neosentimental akımın etkisinde kalan çağdaş yazarların oluşturduğu yenilikçi tonu en iyi yansıtabilenlerin arasında Lyudmila Ulitskaya'nın özgün bir yeri olduğu söylenebilir.

Yazarın sanatında özgürlük teması da önemli bir yere sahiptir. Ulitskaya'nın ifadesine göre, en mutsuz olan neslin içinde kendi ailesi de yer alır. Bu nesil XX. yüzyılın en korkunç deneyimlerini edinen 60'lı yıllarıdır: Stalinizm, kanlı terör, açlık, II. Dünya Savaşı, sürgünler, tutuklamalar, depresyon hali. İnsanlığın yaşadığı bu korkunç olaylar silsilesi, tüm neslin bilincini, kişiliğini müthiş bir şekilde etkiler. İnsanlar artık birbirlerine güvenemez ve birbirlerinden korkar hale gelirler. Hükümet karşısında hissedilen korku ve aşağılanma o dönem insanını itaatkâr bir köleye ve sosyalizmin kuruluşunda küçük bir vidaya dönüştürür. Lyudmila Ulitskaya'nın "60'lıların Genç Kadını ve Değer Yargıları" (*Младшая шестидесятница*⁶⁹ и ценности моей жизни) başlıklı röportajında bahsettiği anılarından biri şöyledir: "Ailemin kuşağında özgürlüğün olduğu anlayışını savunan insanlarla çok nadiren karşılaşmışımdır. Özgür olabilme arzusunu taşımaksa daha kötüydü. Çünkü bu hissiyat öylesine unutulmuştu ki özgür olma arzusu artık yoktu"⁷⁰ (Улицкая, 2002: 8). İnsanın kişisel özgürlüğüne dair benimsediği dünya görüşü, özellikle de 60'lı yıllarda edindiği deneyimlerle şekillenir. 60'lı yılları sevdiğini belirten yazara göre, bu yıllar özgürlük istemini ve bunun gerekli olduğu bilincini geri getirir. Çok büyük bir sevgi ve sevinçle sevgili büyükleri hakkında yazdığından ve onların yer çekiminin kapsama alanı dışında tıpkı astronotlar gibi yaşadıklarından bahseder (Улицкая, 2002: 8).

Çağdaş Rus edebiyatında özel ve sosyal hayatın iç içe geçmesi, pek çok yazarın dikkatini çeker. Tarihsel süreç içinde kişilik temasına olan titiz yaklaşımı, Ulitskaya'yı diğer yazarlardan farklı kılan bir başka yönüdür. Eserlerinde yarattığı kahramanların psikolojileri ile sanatsal detayları doğru ve hızlı bir şekilde değerlendirebilme yetisine sahip olmasının sağladığı kolaylıklarla yalnızca XX. yüzyıl Rus halkının günlük yaşamını gözler önüne sermekle kalmaz, aynı zamanda tarihi dönem içinde yansıtılan her kahramanının kendine has oluşunun altını çizer. Bunu yaparken Ulitskaya'nın sanatına büyük bir aşkla bağlı olduğu ve neredeyse hiç olumsuz kahramanlara yer vermediği gözlenir. Yazara göre, hayat da insanlar da zordur. İyilerin kimi zaman isteyerek ya da istemeden kötülük yapmaları gibi aynı durumun kötüler için de geçerli olacağını düşünür. Yazarın böyle bir düşünceye sahip olması genetik alanında almış olduğu eğitimle ilişkilendirebilir. Yazarın eski bir biyolog oluşu, insana ve dünyaya bakış açısını şekillendirir. Margarita Rurikova ile gerçekleştirdiği

⁶⁹ 60'lılar, 1960'lı yılların Sovyet yazarlar neslini ifade etmek için kullanılan bir kavramdır. Detaylı bilgi için bkz: Барбакадзе, М. Ш. (Составитель). (2007). *Шестидесятники*. М: Фонд "Либеральная Миссия".

⁷⁰ (В поколении моих родителей я реже всего встречала людей с пониманием - что есть свобода. Хуже того- с желанием быть свободными. Это ощущение было настолько забыто, что и потребности в нем не было.)

“Sönük İnsanların Hayatı Benim İçin İlgi Çekicidir” (*Мне интересна жизнь серых людей*) başlıklı röportajda Ulitskaya’nın bu konuya ilişkin sözleri bir hayli dikkat çekicidir:

“Elbette almış olduğum eğitim unutuldu, şimdi ne bir genetikçiyim ne de bir biyologum. Ancak içinde yaşadığımız bu hayatın güzelliğini mikroskopta uzun süredir inceleyen bir insan olarak varım. Söz konusu bu güzellik doğadaki ağaçlara, dağlara, kuşlara ve balıklara bakmasını bilen her insana kendini sunar. Ancak her şeye farkındalıkları olan bir gözle bakarsan, o zaman her anını büyülenerek geçirirsin. Doğadaki her şey öylesine harikulade ve şaşırtıcı bir şekilde yaratılmış ki her biri nefes kesici bir iç güzelliğe sahip! Örneğin eşsiz hareket edebilme yetisine, solunum ve beslenme sistemine sahip bir denizyıldızının her bir yanı ne kadar da bilgece ve harikulade yaratılmıştır”⁷¹ (Улицкая, 1995: 3).

Sonuç olarak çağdaş Rus edebiyatı eleştirisinde Lyudmila Ulitskaya’nın sanatı üzerine yapılan değerlendirmeleri bir araya getirdiğimizde, ilk göze çarpan unsur, klasik Rus edebiyatı gelenekleriyle derin bağlara sahip olmasıdır. Nitekim A. S. Puşkin, N. Gogol, M. F. Dostoyevski, A. Çehov ve L. Andreyev gibi yazarların eserlerinde gözlemlenen “küçük insan” tipinin Ulitskaya’nın öykülerinde insani değerlerin daha da yükseltilmiş olduğu kahramanlar aracılığıyla aktarıldığı gözlenmektedir. Bununla birlikte çağdaş kadın yazarlar arasında Lyudmila Ulitskaya’nın sanatı, hem yeni hem de geleneksel özellikleri bir arada barındırması bakımından farklılık gösterir. Sanatının bu açıdan paradoksal bir yapıda olması, değerlendirilmesini zor kılan hususlardandır. Yazarın sanatında postmodernistler için çok karakteristik olan hassas bir eğilim açıkça hissedilirken, klasik Rus edebiyatına özgü bazı karakteristik özellikler de görülmektedir. Diğer yandan mistik öğelere yer vermesi, bilinçaltına inerek sorgulama yapması ve geleneksel edebiyat için karakteristik olmayan çok sayıda öğeye yer vermesi bakımından Lyudmila Ulitskaya’nın sanat anlayışının çok yönlü bir yapıya sahip olduğu söylenebilir.

2.2. Lyudmila Petruşevskaya ve Sanat Anlayışı

Çağdaş Rus edebiyatının önde gelen isimlerinden Lyudmila Stefanovna Petruşevskaya, nesir ve tiyatro yazarı, şair, senarist, ressam, animasyon film yönetmeni,

⁷¹ (Конечно же, мое естественно образование позабыто, и сегодня я никакой не генетик и не биолог, но, тем не менее, что-то происходит с человеком, который долго смотрит в микроскоп на красоту живой жизни. Красота эта открывается любому человеку при взгляде на природу-на деревья, на горы, на птиц и рыб. Но когда смотришь на все это глазом профессионала, то все время восхищаешься: как изумительно все устроено, какая красота внутри этих предметов! Например, морская звезда с ее уникальной системой движения, дыхания и питания-сколько там всего заложено мудрого и прекрасного!)

müzisyen ve “Lyudmila Petruşevskaya’nın Kabaresi” (*Кабаре Людмилы Петрушевской*) adlı gezici tiyatronun kurucusudur. Petruşevskaya, 26 Mayıs 1938 tarihinde memur bir ailenin çocuğu olarak Moskova’da dünyaya gelir. Sovyet döneminin ünlü dilbilimcilerinden profesör ve doğu bilimci N. F. Yakovlev’in torunudur (Сизых, 2015: 13). Annesi Valentina Nikolayevna Yakovleva, yazı işleri müdürü olarak çalışır. Babası Stefan Antonoviç Petruşevskiy ise doktorasını felsefe alanında tamamlamış bir profesördür. Ailesiyle birlikte savaş yıllarında yoğun baskılara maruz kalan Petruşevskaya, çocukluk yıllarında büyük bir kıtlık dönemine tanıklık eder. II. Dünya Savaşı’nın sona ermesinden sonraki süreçte Rusya’nın Ufa şehrindeki yetimhanede engelli ve tüberküloz hastası çocuklarla birlikte kalır ve daha sonra Moskova’ya döner. 1961’de Moskova Devlet Üniversitesi İletişim Fakültesi’nde lisans eğitimini tamamlar. Üniversiteden sonra *Okoyom* adlı dergide çalışmaya başlar. Sonrasında ise bir televizyon kanalında eleştiri yazarlığı yapar. Bu ilk işinden Lyudmila Petruşevskaya şöyle bahseder:

“Yeni işim ne kadar da harikulade görünüyordu. Mariya Speranskaya ile beraber televizyon yayımları üzerine üç günde bir yedi ya da on tane eleştiri yazısı yazardık, hiç kimse bize mani olmaz, yazdıklarımızı kimse düzeltmezdi ve kendimizi bu anlamda özgür hissederdik (...) O dönemin Sovyet Rusya’sında sanırım tek özgür alana sahip olan iş buydu. Gerçi, kısa bir süre sonra bu şansı da kaybettik”⁷² (Петрушевская, 2002a: 203).

Lyudmila Petruşevskaya edebi faaliyetlerle ilgilenmeye çok erken yaşlarda başlar, ancak hiçbir zaman yazarlığa ciddi bir yaklaşım sergilemez. En büyük hayali, çocukluğundan itibaren bir opera şarkıcısı olmaktır. Petruşevskaya’nın bu çocukluk hayali, 2010 ve 2012 yıllarında iki solo albüm çalışması yapması ile kısmen gerçekleşir. Ayrıca kendi kurduğu tiyatrosunda oynar, kartondan kuklalar yapar ve çizgi film tasarımı yapar (Shankbone, 2016). Gazete ve dergilerde kısa yazılar yayımlar.⁷³ Sovyetler Birliği radyosunda ve *Krugozor* dergisinde muhabirlik yapar. “Öyle Bir Kız” (*Такая девочка*) adlı ilk öyküsünü 1968 yılında yazar. Öykü ancak yirmi yıl sonra *Ogonyok* dergisinde yayımlama

⁷² (Какой прекрасной оказалась моя новая работа-мы с Марией Сперанской писали по 7-10 рецензий раз в три дня на телевизионные передачи, никто нам не мешал, никто нас не редактировал и мы оказались независимыми (...) Это, вероятно, была единственная свободная работа тогда в СССР. Правда, вскоре и эта лафа кончилась)

⁷³ *Moskovskiy Komsomolets* (1957) ve *Moskovskaya Pravda* (1958) adlı gazetelerde; *Krokodil*, (1960) ve *Nedelya*, (1961) adlı dergilerde.

imkânı bulur. Hatta ilk öykülerini yazmaya başladığı süreçle ilgili olarak Petruşevskaya küçük oğlunun dünyaya geldiği 70’li yıllara şu sözlerle dikkat çeker:

“1977 yılından sonra düzenli olarak öykülerimi yazmaya başladım (...) İkinci oğlum Fedya artık ona okuduklarımdan bir şeyler anlamaya başlamıştı. Hemen hemen neredeyse her gece uyumadan önce ona öyküler anlatıyordum. Kızım Nataşa’nın doğumundan sonra ise her gece yeni öyküler dinlemenin onların en doğal hakları olduğunu düşünmeye başladım. Ancak bu sırada en önemlisi, anlattığım hikâyeleri zaman ayırıp yazmaya fırsat bulamamış olmamdır”⁷⁴ (Хубицка, 2010: 312).

Petruşevskaya, 1970’lerden itibaren gerçek anlamda nesir alanında faaliyet göstermeye başlar. Çeşitli dergilere öykülerini gönderir, ancak yalnızca *Avrora* adlı dergiden geri dönüş alır. 1972 yılında *Avrora*’da yayımlanması üzerine şiddetli eleştirilere maruz kalan “Klarissa’nın Hikâyesi” (*История Клариссы*) ve “Kadın Anlatıcı” (*Рассказчица*) adlı öyküleri yazarın ilk yayımlanan eserleridir (Shankbone, 2016). 1974 yılında “Ağlar ve Tuzaklar” (*Сети и ловушки*) ve ardından “Tarlanın İçinden” (*Через поля*) adlı öyküleri yayımlanır. Öte yandan 1970’lerin ortalarından itibaren ise Petruşevskaya’nın dramaturg kimliği ile kendini gösterdiği görülür. 1977 yılında Yazarlar Birliği’ne katılan Petruşevskaya, dergilerde yayımlanmak üzere hazırlanan makaleleri Lehçeden Rusçaya tercüme ederek geçimini sağlar. 1977 yılında “Müzik Dersleri” (*Уроки музыки*) adlı piyesi Ukraynalı tiyatro yönetmeni Roman Viktyuk tarafından Moskova Devlet Üniversitesi’nin öğrenci tiyatrosunda sahnelenir. Ancak piyes altı kez sahnelenmesinin ardından yasaklanır. Farklı yollarla faaliyetlerini sürdürebilme çabası içine girseler de 1980 yılının ilkbaharında piyes için yeni bir yasak daha uygulanır. Bu duruma neden olan, perestroyka dönemidir. Petruşevskaya, on yıldan daha fazla bir süre herhangi bir yayın yapmaz. Nitekim bu dönemin yaratmış olduğu olumsuzluklara dikkat çekebilmek amacıyla Petruşevskaya, perestroyka dönemi öncesinde yaşanan zor yılları tüm gerçekliğiyle eserlerinde anlatmaya çalıştığını şu sözlerle dile getirir:

⁷⁴ (Регулярно я стала записывать сказки после 1977 года. (...) Когда второй сын, Федя, уже начал что-то понимать. Почти каждый вечер я рассказывала ему на ночь сказку. Когда появилась дочь Наташа, это стало просто их правом – на ночь новую сказку. Основное я не успела записать, было некогда)

*“Benim çalışma yerim meydanlar, sokaklar ve plajdır. Kısacası insanın bulunduğu her yerdir. Çevremdeki insanlar farkında olmadan bana konuları ve hatta bazen cümleleri söylerler. Her şeye rağmen şairim ben. Her birinizi görüyorum. Sizin acınız, benim acımdır”*⁷⁵ (Сушили́на, 2001: 37).

Ancak 1980 yılında yaşanan perestroyka sonrasında Petruşevskaya’nın ismi yaygın bir şekilde duyulur. Bu durum yazarın edebi çalışmalarına hız vererek çocuklar için çok sayıda kitap, piyes ve nesir türünde eserler ortaya koymasıyla ilgilidir. Bu bağlamda ilk olarak yazarın 1988 yılına doğru yedi öyküsü, “İki Gişe” (*Два окошка*) adlı bir çocuk piyesi ve birkaç tane kısa öyküsü yayımlanır. Yine aynı yıl Mihail Gorbaçov’a bir mektup yazar. Mektubunun cevabı ise Yazarlar Birliği’ne gönderilir. Yazarlar Birliği sekreteri İlyin, ilk kitabın yayımlanması için Petruşevskaya’ya yardımcı olur. Böylelikle Petruşevskaya’nın 30.000 baskı sayısına ulaşan “Ölümsüz Aşk” (*Бессмертная любовь*) adlı öyküsü, 1988 yılında “Moskovskiy Raboçiy” yayınevinden çıkar. Kaleme aldığı piyes ve nesirleri arasında “XX. Yüzyılın Şarkıları” (*Песни XX. века, 1988*), “Gök Mavisi Renkler İçinde Üç Kız” (*Три девушки в голубом, 1989*), “Eros Tanrısının İzinde: Düzyazı” (*По дороге бога Эроса: Проза, 1993*), “Evin Sırları: Uzun ve Kısa Öyküler” (*Тайны дома: Повести и рассказы, 1995*), “Kızlar Evi” (*Дом девочек, 1998*) sayılır (Фомичев, 2013). Söz konusu eserler, tüm ülkede büyük yankı uyandırır. Petruşevskaya’nın yazdığı çok sayıda piyes, çizgi filmlere de uyarlanır. Bu bağlamda yazarın uyarlaması yapılan eserleri arasında “Kötü Büyücü” (*Злой волшебник*), “Anlaşılmayanlar” (*Все непонятливые, 1976*), “Çalıntı Güneş” (*Краденое солнце, 1978*), “Öykülerin Öyküsü” (*Сказка сказок, 1979*), “Şarkı Söyleyen Kedi” (*Кот, который умел петь, 1988*), “Tavşan Kuyruğu” (*Заячий хвостик*), “Senden Gelen Sadece Gözyaşı” (*От тебя одни слёзы*), “Domuz Yavrusu Pyotr” (*Поросенок Петр*) sayılabilir. Petruşevskaya’nın öykü ve piyesleri pek çok dile çevrilmektedir. Gerek Rusya gerekse yurt dışında dramaturji alanında eserleri yayımlanmaktadır. İtalyanca, İngilizce, Almanca, Fransızca ve diğer dillerde çevirileri mevcuttur. Rus oyun yazarı Aleksey Arbuzov, Petruşevskaya’nın piyeslerinin insana duyulan derin bir sevgi ve psikolojik tahlillerle dolu olduğunu ifade eder (Павлова, 2006: 5).

XX. yüzyılın başlarında Petruşevskaya, öykü derlemelerini yayımlamaya başlar. Bunların arasında “Çırpındığım Yer. Bir Başka Gerçekliğin Öyküleri” (*Где я была. Рассказы из иной реальности, 2002*), “Park Tanrıçası” (*Богиня парка, 2004*), “Vahşi

⁷⁵ (Мое рабочее место на площади, на улице, на пляже. На людях. Они, сами того не зная, диктуют мне темы, иногда и фразы... А я все равно поэт. Я вижу каждого из вас. Ваша боль — моя боль)

Hayvan Öyküleri. Deniz Suyu Öyküleri. Hayata Atılma” (*Дикие животные сказки. Морские помойные рассказы. Пуски бытие*, 2004), “Aşk Öyküleri” (*Рассказы о любви*, 2011) sayılmaktadır. Ancak 2003 yılında yazarın anılarını, makalelerini ve röportajlarını bir arada topladığı “Dokuzuncu Cilt” (*Девятый том*) adlı derlemesi ayrı bir yere sahiptir (Фомичев, 2013). Hatta Petruşevskaya’nın kendisi de her makalesini bu derleme kitabı için yazdığından bahseder. Adı geçen derleme kitabının diğerlerinden ayrı bir öneme sahip olması, yazarın kişisel yanlarını ve sanatını anlayabilme imkânı sunması bakımından adeta yazarın günlüğü niteliğindedir. Bu kitapta çok zor zamanlar geçiren, eşini kaybetmiş olan üç çocuk annesi bir kadının yeni bir hayat kurabilme mücadelesi aktarılmaktadır (Павлова, 2006: 3). Yazarın özel hayatına dair çok fazla bilgi bulunmamasından dolayı yalnızca bir galeri işletmecisi Boris Pavlov ile evli olan Petruşevskaya’nın eşini 2009 yılında geçirdiği bir trafik kazasında kaybettiği (Shankbone, 2016) ve Kirill Kharatyan ve Fyodor Andreyevich Pavlov isminde gazeteci iki oğlu ve Natalya Pavlova isminde müzisyen bir kızı olduğu bilinir (Фомичев, 2013).

Yazar son yıllarda nesir, şiir, dramaturji ve öykü gibi farklı türlerde edebi eserler verir. Aynı zamanda ondan fazla çocuk kitabı da yayımlar. Moskova’da ve yurt dışında (Londra, New York, Budapeşte, Rio de Janeiro) “Lyudmila Petruşevskaya’nın Kabaresi” adıyla konserler düzenler. Çok sayıda bestesi vardır. Aynı zamanda sosyal yardım yönü yüksek olan Petruşevskaya, huzurevinde ve yetimhanede bulunan yardıma muhtaç kimselerin yanında olabilmek için birtakım faaliyetlerde bulunur.

Lyudmila Petruşevskaya, çağdaş Rus edebiyatına kazandırmış olduğu eserlerinden dolayı çok sayıda ödüle sahiptir. Bunlar arasında en önemlileri Almanya’da aldığı Uluslararası Aleksandr Puşkin Ödülü (1991), edebiyat ve sanat alanında layık görüldüğü Rusya Federasyonu Devlet Triumf Ödülü (2002) ve “Bir Zamanlar Komşusunun Bebeğini Öldürmeye Çalışan Bir Kadın Yaşarmış” (*Жила была женщина, которая пыталась убить ребёнка своей соседки*) adlı öykü derlemesi için Dünya Fantezi Ödülüdür (Петрушевская, 2018). Lyudmila Petruşevskaya hakkında ünlü tiyatro yönetmeni Mark Zaharov şu sözleri sarf eder:

“Petruşevskaya, kaderin yarattığı şaşırtıcı bir insandır. Çok zor şartlar altında yaşayan yoksul bir aileden gelir. İkili ilişkilerinde son derece içten ve dürüsttür. Kimi zaman ironik, kimi zaman ise gizemli bir kişiliğe sahiptir. Bana Petruşevskaya’nın portresini yapabilir misiniz deseler, yapamam derdim”⁷⁶ (Shankbone, 2016).

Çağdaş Rus edebiyatının en önemli kişilerinden biri olarak tanımlanan Lyudmila Stefanovna Petruşevskaya, anlamlandırılması güç bir sanat anlayışına sahiptir. Petruşevskaya’nın sanat anlayışı hem geçmişin geleneklerini hem de yeniçağın kazanımlarını bünyesinde barındırması bakımından yeni bir sentez yaratır. Bu bağlamda geleneksel ve yenilikçi öğelerin özellikle de postmodernizm edebiyatının dikkatli ve çok yönlü bir bakış açısıyla incelenmesi daha sağlıklı sonuçlar elde edilmesini sağlayabilir.

“Çağdaş Rus Edebiyatı: 1950-1990’lı Yıllar” (*Современная русская литература: 1950-1990-е годы*) adlı bilimsel çalışma ile Petruşevskaya’nın sanat anlayışı hakkında ilk değerlendirmede bulunan edebiyat eleştirmenleri, N. L. Leyderman ve M. N. Lipovetskiy’dir. Adı geçen araştırmacılar, postmodernizmin gelişim sürecini farklı şekilde değerlendirirler. Özellikle de Petruşevskaya’nın ismini realizm ve modernizm akımlarının karşılıklı etkileşiminden doğan yeni bir sanatsal yöntem olarak kabul edilen postrealizm ile ilişkilendirirler. Bu bağlamda postrealist olarak kabul edilen Petruşevskaya hakkında değerlendirmelerde bulunmadan önce postrealizm kavramı üzerinde durulabilir. Gerek Rusya’da gerek yurt dışında 1990’ların başlarından itibaren postrealizm kavramı, bilimsel alanda kullanılmaya başlar. N. L. Leyderman “XX. Yüzyıl Rus Edebiyatında Teorik Sorunların İncelenmesi: Ön Notlar” (*Теоретические проблемы изучения русской литературы XX века: Предварительные замечания*) adlı makalesinde söz konusu yeni sanatsal yöntemin oluşum sürecinden ilk kez bahseder. 1993 yılına gelindiğinde ise bir başka edebiyat bilimcisi M. N. Lipovetskiy ile birlikte postrealizm kavramının özellikleri hakkında değerlendirmelerde bulunurlar. Pek çok edebiyat bilimcisine göre postrealizm kavramı realizm, modernizm ve postmodernizmin sentezi niteliğinde olup daha geniş bir anlamı karşılamaktadır. Böylelikle sanatsal bir paradigmanın ortaya çıkışından bahsedilebilir. Petruşevskaya’nın sanat anlayışında ön plana çıkan özellikleri postrealizm kavramı çerçevesinde değerlendirirsek temelde birtakım derin ontolojik (varlık bilimine ait) sorunların olduğu anlaşılır. Çünkü Petruşevskaya’nın eserlerinde bilinçli ya da bilinçsiz iki

⁷⁶ (Это человек удивительной судьбы. Она вышла из самых нищих, тяжело живущих слоев нашей жизни. Она может быть очень простой во взаимоотношениях, откровенной и честной. Она может быть ироничной. Может быть злой. Она непредсказуемая. Если бы мне сказали нарисовать портрет Петрушевской, я бы не смог...)

dilli bir kültür, iki dünya, çağdaş ve arkaik olmak üzere ikiye ayrılan bilinç tipi karşılaştırılır. Dikkat çekilmesi gereken bir diğer önemli özellik Hristiyan kültürüne ait geleneklere fazlasıyla yer vermesidir. Petruşevskaya'nın eserlerinde görülen bu ikililik, postmodernizm çerçevesinde yazarın sanat anlayışının yeni ve derin anlamlar içerdiğinin bir göstergesi olarak da değerlendirilebilir.

Petruşevskaya hakkında yapılan incelemelere bakıldığında yazarın isminin daha çok postmodernizm kavramıyla ilişkilendirildiği görülür. Bu kapsamda yazar ve akademisyen İrina Skoropanova, postmodernizmi üç bölümde ele alır. Petruşevskaya'nın sanat anlayışının bilhassa sıradan halkın daha iyi anlayabilmesi için daha açık bir üslupla incelenmesi gerektiğini savunur. Rus edebiyat eleştirmenlerinden Natalya İvanova, Petruşevskaya'nın sanatını postmodernizmin doğalcı akımına dâhil ederken, Olga Bogdanova sanat için yaratılan çalışmanın bir konsept dahilinde yapılması gerektiğini savunan konsepsiyonelizm akımına bağlı olarak değerlendirir. Ancak konsepsiyonelizm akımında herhangi bir kavramın özünü verebilmek için bütünüyle yapılan bir alıntılama söz konusuysa, Petruşevskaya'nın sanatı için bu durumun geçerli olduğu söylenemeyebilir. Çünkü yazarın amacı, hiçbir zaman bütünüyle bir alıntılama yapmak değildir. Dolayısıyla yazarın eserlerinin gerek düşünsel gerek biçimsel açıdan her zaman özgünlüğünü koruduğu söylenebilir.

Akademisyen Tatyana Gennadyevna Prohorova'nın (2008: 3) doktora tez çalışmasında belirttiği üzere Petruşevskaya'nın sanatı hakkında değerlendirmelerde bulunan araştırmacılar arasında M. N. Epstein, N. L. Leyderman ve M. N. Lipovetskiy, G. L. Nefagina, İ. S. Skoropanova, İ. K. Suşilina, O. V. Bogdanova, M. P. Abaşeva, T. N. Markova, Ye. M. Tyuleneva ve İ. L. Danilova gibi isimler sayılmaktadır. Petruşevskaya'nın sanat anlayışını lisansüstü tezlerinde inceleyenler ise Yu. N. Sergo, O. A. Kuzmenko, S. İ. Pahomova'dır. Adı geçen araştırmacılara ait çalışmalar yazarın eserlerinde ön plana çıkan özellikleri metinlerarasılık, çok katmanlı ve diyalog odaklı olarak tanımlarlar.

Ünlü Sovyet dilbilimci D. S. Lihaçev'e göre, edebiyat farklı öğelerden oluşan çok katmanlı birliğe sahiptir. Bu farklılıkları meydana getiren değerler, geleneksellik ve yeniliklerdir. Eski geleneksel öğelerin yenilerle yer değiştirmesinin aynı düzlemde meydana geldiği söylenemez. 1980-1990'lı yılların edebi sürecinde gerçekçi düzyazı sanat anlayışının

geleneksel tabularını yıkan “öteki düzyazı sanatı” (*другая проза*)⁷⁷ adlı yeni bir kavram ortaya çıkar. Bu kavramla aynı anlama gelen “başka” (*иная*), “acımasız” (*жесткая*), “karamsar” (*черная*) tanımlamalarının da kullanıldığı görülür (Павлова, 2006: 3). “Yeni dalga” (*новая волна*) ve “alternatif edebiyat” (*альтернативная литература*) adlı yeni kavramlar da ortaya çıkar (Клишова, 2014: 34). Ancak bizim için daha önemli olan, çağdaş Rus edebiyat eleştirisi bağlamında Petruşevskaya’nın sanat anlayışının “öteki düzyazı sanatı” bağlamında değerlendirilmesidir. Bu noktada nesir yazarı ve dramaturg olarak Petruşevskaya’nın çağdaş Rus edebiyatındaki yerini belirleme konusunda kendine has üslubunun, eserlerinde ortaya koyduğu sorunsalın, ele aldığı konuların ve seçtiği edebi türün belirleyici role sahip olduğundan bahsedilebilir (Зумбулидзе, 2012: 250-252).

“Öteki düzyazı sanatı” çerçevesinde gerçekçiliğin en kökenine inmeye çalışılır. Bu kavramın özünü oluşturan üç ana akım tarihsel (tarihi olayları yeni bir bakış açısıyla değerlendirmek), natürel (hayatın olumsuz yanlarını detaylı betimlemeler aracılığıyla acımasız bir gerçekçilikle anlatmak) ve ironik avangarddır (1960’lı yılların yeni öykülerinin kitap geleneklerine göre oryantasyona uğratılması). “Öteki düzyazı sanatı” kapsamında eserlerini ortaya koyan yazarlar, sözcüklerle oynamayı çok severler. Bu yöntem ise alışılmışın dışında olduğu için okuyucuyu şaşırtır ve ona dikkat çekici gelir. Dolayısıyla bu yöntemden yararlanan yazarlardan biri olarak Petruşevskaya’nın sanat anlayışı adeta bir metafor deposu gibi düşünülebilir.

Petruşevskaya’nın eserlerindeki gerçekçi söyleme daha yakından bakıldığında ise natüralist, sentimentalist ve eleji öğelerinden yararlanılarak daha derinlemesine bir anlam verebilmek amacıyla polifonik bir yapının oluşturulduğu görülür. Bu bağlamda klasik Rus edebiyatında incelenen küçük insan imgesi, Petruşevskaya’nın yetimlik imgesine yer verdiği “Yoko Ono” (*Йоко Оно*), “Kendi Çevresi” (*Свой круг*), “Yetim” (*Сирота*) gibi öykülerinde acıma duygusunun yoğun bir şekilde hissedildiği durumlarda kendini hissettirir. Acı çeken anne imgesi, eserlerin başlıklarına yansır. Bu duruma “Ksenya’nın Kızı” (*Дочь Ксении*), “Evlat” (*Дитя*), “Kız Çocuğu” (*Доченка*), “Aile Marşı” (*Гимн семье*), “Anne Selamı” (*Материнский привет*) adlı öyküleri örnek gösterilebilir. Konu bakımından incelendiklerinde ise aile temasının ön planda olması dikkat çeker. Petruşevskaya’nın eserlerindeki sentimentalist söylemlerde ön planda olan sıfatlar ise “zavallı” (*бедный*),

⁷⁷ Bu tanımlama 1970-1980’li yıllarda Sovyet edebiyatının dışında ortaya çıkan metinleri kasteder.

“acınası” (*жалкий*), “gözyaşı” (*слёзы*), “feryat” (*плач*), “his” (*чувство*), “fazlaca duygulanmak” (*расчувствоваться*), “acıma” (*жалость*), “acı halde” (*жалко*) gibi anahtar sözcüklerden bazılarıdır. Bu durum öykü başlıkları ile öykünün ilk ya da final bölümlerinde kendini gösterir. Sentimentalist söylem, çoğu zaman Petruşevskaya’nın öykülerindeki kahramanlar arasındaki ilişkinin özelliklerini ortaya koyar. Bundan dolayı anne-evlat ilişkisi ön planda tutularak hasta, kaprisli, bencil ve saf çocuk imgeleri karşımıza çıkar. Bu bağlamda örnek teşkil eden öykülerin başında “Seni Seviyorum” (*Я люблю тебя*), “Küçük Erkek Kardeş” (*Младший брат*), “Melek Gibi” (*Как ангел*), “Ali Baba” (*Али Баба*), “Eleji” (*Элегия*) ve “Tamara’nın Bebeği” (*Ребёнок Тамары*) gelir. Diğer yandan Lyudmila Petruşevskaya yalnızca klasik Rus edebiyatı geleneklerinin bir mirasçısı değil, aynı zamanda kendi sanat anlayışına göre yeniden düzenlemeler yapıp yarattığı metni zenginleştiren ve özgün bir çerçevede sunmayı başarabilen bir yazar olarak değerlendirilebilir. Petruşevskaya’nın eserlerinde gerçekçi imgelerin metafiziğe dönüştürüldüğü ve bu duruma bağlı olarak imgelerin canlı ve bilindik gelmesi açısından onlara arketip⁷⁸ özellikler kazandırıldığı görülür. Böylelikle gerçekçi söylemin bir dönüşüm geçirdiği söylenebilir. Nitekim yazar, eserlerinde klasik Rus edebiyatının en önemli isimlerinden A. Puşkin’in, F. Dostoyevski’nin, A. Çehov’un geleneklerinden kopmadan özgün bir sanat anlayışı geliştirir. Akademisyen ve yazar İrina Suşilina’nın görüşüne göre, Petruşevskaya’nın sanatı özellikle de Çehov’un sanatıyla tipolojik benzerlikler gösterir. Dolayısıyla Petruşevskaya’nın sanatını tek bir sanatsal paradigma çerçevesine dahil etmek zor görünmektedir. Bu durum yazarın çeşitli sanatsal yöntemlerden faydalanmayı tercih etmesi ile ilişkilendirilebilir.

Çağdaş araştırmacılar yalnızca XIX. yüzyılda değil, aynı zamanda XX. ve XXI. yüzyılda da sentimentalist ve natüralist söylemlerin bir arada kullanılmasından doğan etkileşime dikkat çekerler. Leyderman, Lipovetskiy ve Epstein gibi isimler her ne kadar natüralist ve sentimentalist söylemlerin bir arada oluşunu inceleseler de, Petruşevskaya’nın sanatını bu bağlamda değerlendiren kimse bulunmamaktadır. Yazarın en çok yankı uyandıran öykülerinden “Gece Vakti”nde (*Время ночь*) sentimentalist ve natüralist söylemlerin bir arada kullanılması, bize Sigmund Freud’un eserlerini hatırlatır. Bilindiği

⁷⁸ Eski çağlarda bazı karşıt fikirlere ve Aristoteles etkisine rağmen Platon’un idea kavramını tüm fenomenlere üst ve öncü olarak anlamak zor değildi. Böylelikle modern bir terim olmadığı anlaşılan “arketip” kavramı Aziz Augustine döneminden önce de kullanılmıştı ve Platoncu yaklaşım içerisinde “idea” ile eşanlamlıydı. Bkz: Jung, C.G. (2015). *Feminen Dişillığın Farklı Yüzleri*. (Çev. T. V Soylu). İstanbul: Pinhan Yayıncılık. 115.

üzere Freud, genellikle sevgi ve nefret kavramlarını açıklarken sevdiklerine de düşmanlarına da aynı şekilde bir yaklaşım sergiler. Bu durumun psikolojik yansımalarının benzeri, Petruşevskaya'nın öykülerinde çocuklarını çok seven bir annenin zamanla çocuklarından uzaklaşmasıyla tezahür eder. Bu noktada natüralist ve sentimentalist söylemin bir sentezi hissedilir. Postmodernist metinlerde sıklıkla karşılaşılan ikililik durumunun karakteristik bir özellik olduğu göz önünde bulundurularak değerlendirme yapmak gerekebilir. Bu yüzden Petruşevskaya'nın sanatında baskın olan sentimentalist söylemin belirleyici bir role sahip olduğu söylenebilir. Petruşevskaya'nın kahramanları güçsüz, gerçek hayatlarında mutlu olmayı beceremeyen ya da mutluluğu bir türlü yakalayamayan kimselerdir. Bu yüzden yazar, onlara hayali bir dünya kurar ve bu hayali dünyada mutlu olmalarını sağlamaya çalışır. Petruşevskaya'nın eserlerinde trajik fon daha baskındır. Günlük yaşamın gerçeklerine sıklıkla yer verilir. Modern insanın psikolojisi ve dünyayı algılayış biçimi anlatıcının sözleri aracılığıyla aktarılır. Petruşevskaya'nın kahramanları, kendilerine biçilen rolleri ve kuralları çoğu zaman ihlal ederler. Hafif bir ironi ve hüznün bir arada hissedilir. İyiliğin kötülük karşısında kazandığı zafer kuralını bozar. Okuyucunun gerçek hayatın acımasızlığından uzaklaşarak hayal âlemine geçmesiyle hayal gücünün sınırlarını hissetmesine olanak sağlar. Diğer yandan Lyudmila Petruşevskaya kasıtlı olarak kahramanlarına yabancı gibi durur. Onları kendi hayatlarından bahsetmeye zorlar. Maddi ve manevi zorluklar içine sokarak sönük kişiliklerini farklı yönlerden yansıtmaya çalışır. Kader kavramı aracılığıyla kadın anlatıcının ağzından hayatta her şeyin olabileceğini anlatır. Kimi öykülerinde *“Bu masum gözyaşlarının hesabını kim verecek?”*, *“Oysa bu hayaller boşuna kurulmamıştı”*, *“Ahh yetimler, yetimler...”* şeklindeki söylemlere duygusal bir fon yaratır. Böylelikle yararlandığı bu yöntem bakımından diğer çağdaş yazarlardan ayrılır. Üzüntülü bir ses tonuyla anlatımını sürdürür, ancak diğer yandan da küçümseyici bir şefkat söz konusudur. Öncelikle öykülerindeki ana kahramanların ağırlıklı olarak kadın olması ve en önemlisi de kendi dünyamızdan, şehrimizden, evimizden, dairemizden tanıdık gelen bu kadınların daha önce bulunduğumuz bir dükkânda, metroda, iş yerinde karşılaştığımız biri gibi gelmesi dikkat çekici olarak değerlendirilebilir. Natüralist yazarlara bakıldığında ise gerçekliğin acımasız ve korkunç yanlarını gizlemeye eğilimli olmadıkları anlaşılır. Petruşevskaya da küçük ve zavallı insanların gündelik hayatlarını tüm doğallığıyla gözler önüne serer. Leyderman'a göre çağdaş natüralist öykü sanatı, hayatın içinden doğan hem olumsuz hem ironik yanların insanda acıma duygusu yaratma durumudur. Rus toplumunda yaşanan olumsuz olayların insanı sürekli bir kaos içinde bırakması, bir acıma halinin uyanmasına neden olur. Böylelikle yeni bir natüralist sentimentalizm ortaya çıkar. Kadın düzyazı sanatında görülen natüralist,

karamsar ve sentimentalist öğeler bir arada sentezlenir. Daha da önemlisi bu sentimentalist model, timsalleştirmenin paradoksal formlarını da bünyesine dâhil ederek karamsar öğeler aracılığıyla gelişim göstermeye devam eder (Данилова, 2014: 2-3). Bahsi geçen tüm bu özellikler, Petruşevskaya'nın öykü sanatı için geçerlidir

Akademisyen Albina Koşeleva'ya (2013: 251) göre Petruşevskaya'nın öykülerinde karşılaşılan anlamsız olaylar, insanı psikolojik ve sosyolojik açıdan yoksunlaştıran türdendir. Yazarın sanat anlayışının en önemli özelliklerinden bir diğeri, öykülerindeki yer ve zaman birliğidir. Ele aldığı konuların başında ise günlük yaşamın acımasız kurallarına maruz kalan insanın içinden çıkamadığı yalnızlığı gelir. O. Sızıh (2015: 13), Petruşevskaya'nın seçtiği konuları ve sanat anlayışını dramaturji alanında yaptıklarıyla yakından ilişkili olarak değerlendirir. Pavlova'ya göre Petruşevskaya'nın sanat anlayışındaki en özgün yan ise günlük yaşama, çağdaş dönemin yarattığı küçük insan tipinin trajik kaderine, talihsiz yarı aydınlarına ve komunalka sakinlerine değinmesidir. Yazarın sanatı, karamsar bir havaya sahiptir. Hayatın daha çok olumsuz yanlarından ve mutluluğun imkânsızlığından bahseder. En zor koşullarda dahi insanlığı kaybetmemek için Petruşevskaya'nın sözcükler yardımıyla bir şok terapisi uyguladığı anlaşılır (Павлова, 2006: 5-6).

Petruşevskaya'nın sanat anlayışındaki en önemli tema, kadın kaderi olarak kendini gösterir. Kadın kahramanların hayatlarındaki en önemli değer eşlerine, çocuklarına, ailelerine gösterdikleri sevgi ve mutluluğu yakalayabilme çalışmalarıdır. Buna karşılık erkek kahramanlar herhangi bir idealizasyondan (nesnel olarak var olmayı düşüncede var etme) tamamen mahrum durumdadır. Genellikle güçsüz bir erkek profili çizilir ancak diğer yandan bu erkek profillerinin her şey ve herkes üzerinde bir zafer elde etme çabası içinde olmaları dikkat çekicidir. Yazarın bu yaklaşımından dolayı çok sayıda araştırmacının hemfikir olduğu nokta, öykülerinin merkezinde kadının baskın bir role sahip olduğu gerçeğidir. Bu noktada yazarın sanat anlayışında feminizm sorunsalı gündeme gelir. Ancak Rus yazar Anatoliy Marçenko'nun da belirttiği üzere yazarın feminizme dair bir yakınlığı söz konusu değildir. Petruşevskaya, tamamen bambaşka duygularla yazar. Onun öykülerinde önemli olan kahramanlar değil, yaşanılanlardır. Petruşevskaya'nın pek çok öyküsü aracılığıyla insanların trajik yaşamlarından kesitler ve acı dolu kaderleri paylaşılır. Mutsuz ve talihsiz bu kişilerin yaşadıkları hayattan dolayı hiç kimse suçlanmaz. Hayatın korkunç ve acı dolu yanlarının yansıtılmasından dolayı Petruşevskaya'nın sanat anlayışı karamsar olarak tanımlanır.

Petruşevskaya'nın kendisi de öykülerinin temelinde acıma duygusunun hâkim olduğu görüşüyle hemfikirdir. Ancak sanat anlayışının karamsar olduğu görüşüne karşı çıkar. İnsanların tıpkı aynada kendilerine bakarmışçasına eserlerinde kendilerinden bir şeyler bulduklarını ifade eder. Birileri iyi şeyleri görüp ağlarken, diğerleri aynı şeyde kötülüğü hissedebilir. Dolayısıyla bu noktada yazarın sanat anlayışının etkisinden bahsedilebilir. Rus şair Yelena Nevzglyadova'ya göre, yazarın eserlerinde daha çok olumsuz yanların gösterilmesi, insani yönlerin ağırlıklı olması ve acıma duygusunun hissedilmesi yazarın sanatsal meziyetidir. Yaşanan olumsuz olaylar çerçevesinde Petruşevskaya, kahramanlarından hangisinin iyi ya da kötü olduğunun anlaşılmasına yönelik hiçbir yönlendirmede bulunmaz. Yalnızca hayatın akışı gereği her birinin eşit derecede iyi olduğunu iddia eder (Павлова, 2006: 7-12).

Tüm bu bilgiler ışığında Lyudmila Petruşevskaya ve sanatı hakkında çok çeşitli değerlendirmelerin söz konusu olduğu görülmektedir. V. Rozanov, Petruşevskaya'nın sanatının çözümlenebilmesi konusunda öykü başlıklarını bir anahtar olarak değerlendirme görüşündedir. Nitekim öykü başlıklarına bakıldığında yalnızca ele alınan konuların işleniş şekli değil, aynı zamanda çağdaş insanın bilincini yansıtan kahramanların dünyayı algılayış şekli bakımından da yazarın kendi dünya görüşünün özgün yanı anlaşılır. Petruşevskaya 2000'li yıllarda verdiği bir röportajında kendi yazar kimliğini tanımlarken kimi zaman ilk başta çok çekici gelmeyen konunun daha sonrasında kendisini fazlasıyla etkilediğinden bahseder. Öyküleri üzerinde çok fazla değişiklikler yapmadan ve hızlı bir şekilde yazmaya başladığını ifade eder (Кочелева-Монгуш, 2013: 250). Yine 2000 yılında verdiği bir başka röportajında Petruşevskaya sanat anlayışı çerçevesinde doğadan yararlandığını ama ona yeni renkler de kazandırdığını dile getirir. Rus tiyatro eleştirmeni Marianna Nikolayevna Stroyeva'ya göre, Petruşevskaya'nın eserlerinde doğalcı bir gerçeklik söz konusudur. Özellikle masal alanındaki tecrübesi Petruşevskaya'ya yardımcı olur. Hayatın çarpıklıklarını çok net bir şekilde görebilmesinin etkisi de vardır (Сушили́на, 2001). Petruşevskaya katıldığı bir radyo yayınında “*Novella'yı keder, skazka'yı ise ışık olarak gördüğünden*” bahseder (Сизых, 2015: 13). Yazarın kendi ifadesine göre en sevdiği tür “masal”dır (сказка). Nitekim 2008 yılının Kasım ayında Rusya'nın Krasnoyarsk şehrinde hayranlarıyla gerçekleşen bir buluşmasında hayatı boyunca masal yazmaya devam edeceğini, şu anda üç yüzden fazla masalı olduğu bilgisini paylaşır. Rus edebiyat eleştirmeni Olga Lebyoduşkina'ya göre Petruşevskaya, gerçek bir masal yazarıdır. Onun masallarında

Propp’da olan ya da olmayan pek çok şey vardır. Günlük yaşamın içinden, sihirli ya da hayvanlar âleminden masallar dikkat çeker (Хубицка, 2010: 312).

Sonuç olarak Lyudmila Petruşevskaya’nın sanat anlayışının hangi edebi akım ve yöntem çerçevesinde değerlendirilebileceği konusunda çok farklı yaklaşımlar olduğu görülmektedir. Bu bağlamda gerçekçiliğin özel bir tipi, büyüleyici gerçekçilik, sosyolojik natüralizm, alternatif düzyazı sanatı, yeni doğalcı okul, kadın düzyazı sanatı (her ne kadar yazarın kendisi kadın düzyazı sanatının varlığını kabul etmese de) gibi farklı yaklaşımlardan da bahsedilebilir. Farklı edebi türlerde eserler veren Petruşevskaya’ya göre bir yazarın esas sanatsal görevi, dış çevrenin etkisi altında kalan çağdaş insanın nasıl bir deformasyona uğradığını titizlikle incelemek ve onun iç dünyasının derinliklerine inerek çözümlemeler yaparken hassas davranmaktır. Bu noktada genel bir durum değerlendirmesi yapıldığında Petruşevskaya’nın sanatının natüralizm, eleştirel gerçekçilik, neorealizm ve postmodernizm çerçevesinde incelendiği anlaşılr. Çağdaş Rus edebiyatı bağlamında Petruşevskaya’nın sanatının farklı yöntemlerle, gerçekçiliğin postmodernizmle, natüralizmin sentimentalizmle sentezlenerek birtakım deneylerin yapıldığı, eski ve yeni türlerin bir arada yer verildiği özgün bir laboratuvarı andırdığı söylenebilir. Burada folklor, mitoloji, klasik edebiyattan alıntılar yapılarak gerek yerel gerek dünya edebiyatının farklı tonlarının harmanlanması söz konusudur. Dolayısıyla hem Rus hem de dünya edebiyatından alıntılanan kahramanların farklı edebi akımların sentezlenmesiyle şekillendiği ve bu durumun da yazarın özgün bir sanat anlayışı oluşturmaya imkân sağladığı değerlendirilmesinde bulunulabilir.

2.3. Tatyana Tolstaya ve Sanat Anlayışı

Çağdaş Rus edebiyatının en önemli temsilcilerinden bir diğeri Tatyana Nikitiçna Tolstaya’dır. 3 Mayıs 1951 yılında Leningrad’da aristokrat bir ailede dünyaya gelir. Edebi yeteneklerle donatılmış aile genlerine sahip olan Tolstaya, kendi soy geçmişinden mizahi bir üslupla *“Nereye bakarsanız bakın, soyumun her iki tarafında da edebi yeteneği olan birilerini göreceksiniz”* diyerek bahseder. Tolstaya’nın baba tarafından dedesi, Aleksey Nikolayeviç Tolstoy ve babaannesi şair Natalya Vasilyevna Krandiyevsкая Tolstaya’dır. Dedesi ile babaannesinin anneleri de yazardır (Колядич, 2011: 451). Baba tarafından gelen nesil, edebiyatla ve yabancı dillerle ilgilenen fizikçilerdir. Babası, ünlü fizik profesörü Nikita Alekseyeviç Tolstoy’dur. Dede Aleksey Tolstoy, *“Nikita’nın Çocukluğu” (Детство Никиты, 1922)* adlı öyküsünü oğlu Nikita Tolstoy’a ithafen yazar. Annesi Natalya

Mihaylovna Lozinskaya, şair ve çevirmen Mihail Leonidoviç Lozinskiy'in kızıdır (Сизых, 2015: 104). Tolstaya'nın annesi, fizik bölümü mezunu olmasına karşın kendisini çocuklarının yetiştirilmesine adar. Tolstaya'nın erkek ve kız kardeşi ise şiir türünde çalışmalara sahiptir. İki kardeşi de edebiyatla ilgili bir mesleği icra etmemelerine rağmen, daha sonrasında yazmaya başlarlar. Kız kardeşi Natalya, öyküler yazan bir akademisyendir. Erkek kardeşi İvan, Vladimir Nabokov'un sanatında uzmanlaşmış ve aynı zamanda "Svoboda" (Свобода) radyosu çalışanlarından biridir.

Tatyana Tolstaya, 1974 yılında Leningrad Devlet Üniversitesi'nde klasik dilbilimi bölümünden mezun olur. Üniversiteyi bitirmesinin ardından evlenerek Moskova'ya taşınır. Bir deneme ve nesir yazarı olarak 1980'li yıllarda edebi faaliyetlerine başlayan yazar, 1983 yılından itibaren Leningrad'da faaliyet gösteren *Nauka* dergisinde editörlük yapar. Tatyana Tolstaya'nın edebiyat dünyasında eleştirel yazılar kaleme almaya başlaması 1983 yılında *Voprosı Literaturı* adlı dergide "Yarıştırıcı ve Makasla" (Клеем и ножницами) adlı makalesinin yayımlanmasıyla gerçekleşir (Алгунова, 2006: 3-5). İlk öyküsü "Altın Sundurmada Oturuyorlardı" (На золотом крыльце сидели, 1983) *Aurora* adlı dergide yayımlanır ve büyük bir üne sahip olmasını sağlar (Желобцова, 2014: 130). Söz konusu derlemede on üç öykü yer alır. 1989 yılından itibaren Tolstaya, Amerika'da bulunan Skidmore Koleji'nde Rus edebiyatı dersleri verir.

Tatyana Tolstaya'nın sanat hayatı boyunca yayımladığı öyküler kronolojik olarak şu şekilde sıranabilir: "Altın Sundurmada Oturuyorlardı", "Kuşla Buluşma" (Свидание с птицей, 1983), "Sonya" (Соня, 1984), "Temiz Bir Sayfa" (Чистый лист, 1984), "Okkervil Nehri" (Река Оккервиль, 1985), "Tatlı Şura" (Милая Шура, 1985), "Mamut Avı" (Охота на мамонта, 1985), "Peterler" (Петерс, 1986), "Huzurlu Uyu, Oğul" (Спи спокойно, сынок, 1986), "Ateş ve Toz" (Огонь и пыль, 1986), "En Çok Sevilen" (Самая любимая, 1986), "Şair ve İlham Perisi" (Поэт и муза, 1986), "Derviş" (Факир, 1986), "Kızıl Melek" (Серафим, 1986), "Ay Sislerin Arasından Çıktı" (Вышел месяц из тумана, 1987), "Gece" (Ночь, 1987), "Çevre" (Круг, 1987), "Göksel Ateş" (Пламень небесный, 1987), "Limporo" (Лимпопо, 1990), "Konu" (Сюжет, 1991).

Öykülerini peş peşe yayımlayan Tolstaya'nın hayatının belli dönemlerinde sanatına ara vermesine karşın, daha çok yapılan olumsuz eleştirilerin hiçbir şekilde bitmek bilmemesi son derece önemlidir. Bu durumu daha iyi açıklayabilmek adına yazarın sanat hayatı, iki

evrede ele alınabilir. Birinci evre, öykülerini kaleme aldığı 1983-1991 yılları arasını kapsar. 1990'dan itibaren Amerika Birleşik Devletleri'nde bulunan Tolstaya *The New Republic*, *The Wilson Quarterly* ve *The New York Review of Books* gibi ünlü dergi ve gazetelerde kitap incelemelerinde bulunur. 1991 yılında haftalık yayımlanan *Moskovskiy Novosti* adlı dergide “Kendi Çan Kulesi” (*Своя колокольня*) başlıklı köşe yazısını kaleme alır. Aynı zamanda da *Stolitsa* dergisinin editörler birliği üyelerinden biridir. Tolstaya'nın sanat hayatının ikinci evresi ise 1992 yılından günümüze kadar geçen romantik dönemi kapsar. Bu çerçevede yayımlanan “Seviyorsun Sevmiyorsun” (*Любишь-не любишь*, 1997), “Kız Kardeşler” (*Сестры*, 1998), “Okkervil Nehri” (1999) adlı öykü derlemeleriyle yazar tanınırlığını daha da artırır (Люй, 2005: 3). Kız kardeşi Natalya Tolstaya ile birlikte “Kız Kardeşler” ve “İki Kişi” (*Двое*, 2001) öyküleri birlikte yaptıkları çalışmalardır. Ancak 1991'den 2000'e kadar geçen süre zarfında yazarın yeni bir eser yayımlamamasına bilhassa dikkat etmek gerekir. Sanat hayatındaki bu suskunluk dönemi, Tatyana Tolstaya'nın edebiyat dünyasından ayrılışı olarak değerlendirilir ve bu durum hayranlarının geçici bir hayal kırıklığı yaşamasına neden olur. Bu suskunluk döneminde 1998 yılında *Russkiy Telegraf* gazetesiyle iş birliğinde bulunur ve bu yıldan itibaren Tolstaya Amerika'da yayımlanan *Kontrapunkt* dergisinin editörler birliği üyeliğini yapmaya başlar (Алгунова, 2006: 4-5).

2000 yılında Tatyana Tolstaya'nın sanat hayatında önemli bir olay yaşanır. Büyük tartışmalara neden olan ilk romanı “Kıs” (*Кис*) yayımlanır. Yılın en çok satan kitabı olan bu roman, edebiyat dünyasında büyük yankı uyandırır. Bu bağlamda değerlendirmelerde bulunan isimler arasında filozof Boris Paramanov, şair Lev Rubinstein, edebiyat eleştirmeni Andrey Nemzer ve Olga Slavnikova sayılabilir. Çeşitli değerlendirmeler yapmalarına karşın pek çoğunun hemfikir olduğu konu, Tatyana Tolstaya'nın Rus öykücülüğünün (folklorik ve edebi) gelenekleriyle anti ütopya türünü bir arada sunabilme yetisine sahip olmasıdır. “Kıs” adlı romanı halk sanatının farklı bir şekilde kolajlanmış halidir. Bu romanı 2001 yılında edebiyat ve sanat alanında Rusya Federasyonu Devlet Triumf Ödülüne layık görülür. Bu romanı üzerinde çalışmaya başladığı süreci herkesten gizler. Tolstaya kendi ifadesiyle farklı bir edebi türde eser vererek sanat hayatında artık bir başka seviyeye geçiş sağlar (Алгунова, 2006: 4).

Tatyana Tolstaya 2002 yılından itibaren bir aktivist olarak Slav dillerinin yanı sıra feminizmin konu edildiği çeşitli kadın konferanslarına katılır. Yine ilgili konular üzerine çeşitli röportajlar verir, eleştiri yazıları ve makaleler kaleme alır. Aynı zamanda “Şkola

Zlosloviya” (*Школа злословия*) adlı televizyon programını senarist Dunya Smirnova ile birlikte yürütür. Böylelikle her geçen gün bir eleştirmen ve deneme yazarı olarak Rusya ve Amerika’da daha fazla tanınmaya başlar. *Moskovskiy Novosti* dergisinde satirik eserler yayımlar. Aynı zamanda *Noviy Mir*, *Russkaya Slovesnost*, *Zvezda*, *Znamya*, *Literaturnoye Obozreniye*, *Molodaya Gvardiya*, *Oktyabr* gibi farklı dergilerde yazılar kaleme alır. Tolstaya yürüttüğü dergicilik faaliyetlerinden bahsederken dergiciliği çok sevdiğini ve bu mecrada düşüncelerini seslendirmekten çok keyif aldığını ifade eder. Amerikan dergilerinde yayımlanan eleştiri yazıları birer denemeye dönüşürken, Rusya’da yaşayan Rus okuyucular için bunlar erişilmez olarak kalır. Ancak Tolstaya “Kuru Üzüm” (*Ижюм*, 2002) ve “Gün” (*День*, 2002) adlı öykü derlemelerinde bu eleştiri yazılarından bazılarına yer verir. Dolayısıyla sanat hayatındaki suskunluk döneminin roman yazma sürecinde bir hazırlık evresi olduğu söylenebilir.

Yazarın sanatsal özgünlüğünü daha çarpıcı bir şekilde ortaya koyduğu eserleri arasında “Kıs”, “Gece”, “İki Kişi”, “Çevre”, “Beyaz Duvarlar” (*Белые стены*, 2004) sayılabilir (Попова, 2008: 21). Tatyana Tolstaya bu eserleriyle çağdaş Rus edebiyatına sağladığı katkı hakkında şöyle der:

“Edebiyatta hiçbir şeyin olmadığı 83 yılını hatırlayınız. Okumak istediğim tarzda kitaplar bulamadığımda yazmam gerektiğini anladım. Oturdum ve yazdım... Ve yazabildiğimi anladım... Otuz iki yaşındayken yazmaya başladım ve bu konuda herhangi bir iddiam da yoktu. Başkalarının yazdıklarından sıkıldığımda, kendime şöyle dedim: bir dakika, şimdi çıkıp bu işin nasıl yapıldığını göstereceğim. Çıktım ve gösterdim. Anladınız mı?”⁷⁹ (Алгунова, 2006: 4).

Tatyana Tolstaya “Gerçek Edebiyat: Kadın Edebiyatı (*Настоящая литература: женский род*) başlıklı röportajında sanat hayatına girişini şu şekilde anlatır:

“Tüm hayatım boyunca ardıma bakarak ilerlemekten kaçmama rağmen, kendimle ilgili bir şeyler yazıyordum. Her zaman için sözel olarak kendimi ifade etme arzum vardı. Fakat bir tembellik ya da kendine güvensizlik beni engelliyor ya da

⁷⁹ (Вспомните 83-й год – в литературе ну ничего не происходило. И тогда я поняла, что если я не могу найти то, что хочется почитать, то надо написать это самой. Села и написала. (...) И поняла, что умею писать. (...) Я начала писать, когда мне было 32 года и никаких амбиций у меня не было. Когда мне все, что писали тогда другие, надоело, я сказала себе: минуточку, сейчас выйду и покажу как это делается. Вышла и показала. Поняли?)

durduruyordu. Daha sonra ise ciddi ciddi bu işin üzerine eğildim”⁸⁰ (Алгунова, 2006: 3).

Sovyet dönemi filozoflarından Leonid Vladlenoviç Bahnov’un görüşüne göre Tatyana Tolstaya sakin, bağımsız ve kendinden emin bir şekilde edebiyat dünyasına giriş yapar. Yazarın sanatı hakkında değerlendirmelerde bulunan kimi eleştirmenler Tolstaya’nın ismini (Viktorya Tokareva, Lyudmila Petruşevskaya, Valeriya Narbikova ile birlikte) kadın düzyazı sanatı çerçevesine dâhil eder. Eleştirmenlerin bir diğer kesimi ise yazarı Sergey Kaledin, Viktor Pelevin, Venedikt Yerofeyev gibi isimlerin bulunduğu farklı bir sınıflandırmada konumlandırır (Алгунова, 2006: 3). Ancak bu noktada vurgulanması gereken husus, Tolstaya’nın yeni edebiyat neslinin ortaya çıkardığı en dikkat çekici yazarlardan biri olduğu gerçeğidir.

Çok sayıda eleştirmen Tatyana Tolstaya’nın sanat anlayışının çağdaş Rus edebiyatındaki yerini belirlemeye yönelik çalışmalarda bulunur. Bu bağlamda değerlendirmelerde bulunan eleştirmenler arasında Yelena Bulin, Vladimir Buşin, Pyotr Vayl, Aleksandr Genis, Yelena Goşilo, Oleg Dark, Mihail Zolotonosov, M. Lipovetskiy ve Ye. Şeglova’nın ismi anılmaktadır (Пань, 2007: 4). Yaşadığı ve yazdığı çağ, Tolstaya’nın sanatında postmodernizm ve kadın düzyazı sanatı gibi önemli edebi kavramların bir arada anılmasına neden olur. Dolayısıyla bilhassa bu durumun yarattığı çok sesliliğe dikkat ederek yazarın sanat anlayışını incelemek faydalı olabilir.

Çağdaş Rus edebiyatında Tatyana Tolstaya daha çok edebi ve folklorik söz ustası olarak bilinmektedir. Yazarın özgün yeteneği edebiyat dünyasında çok farklı çevrelerce eleştirilir. Eleştirmenlerin bir kısmı ise Tolstaya’nın sanatını kadın düzyazı sanatına dâhil eder (Люй, 2005: 4). Buna karşılık Amerikalı eleştirmen Yelena Goşilo Tolstaya’nın sanatını kadın düzyazı sanatı bağlamında değerlendirmeyi uygun görmez. Bunun sebebini yazarın öykülerinin Nina Katerla, Mayya Ganitsa, Natalya Baranskaya gibi kadın edebiyatı yazarlarının yazdıkları ile kıyaslandığında herhangi bir ortak noktanın bulunmaması ile ilişkilendirir. Tatyana Tolstaya ise Yelena Pikunova ile gerçekleştirdiği röportajında kendi eserlerini kadın düzyazı sanatına dayandırmadığını şöyle ifade eder: “*Cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve bu durumlarla ilgili hiçbir teoriyi sevmiyorum. Kadın ve erkek arasındaki farkın*

⁸⁰ (Я всю жизнь этого избегала, хотя, оглядываясь назад, я про себя что-то писала. (...) Желание постоянно называть, вербализовать было у меня всегда. Ну а лень или неуверенность мешали и останавливали. Ну а потом я этим занялась серьезно)

sanatsal çerçevede hissedilmediğini düşünüyorum. Çünkü edebiyat ne kadar iyi olursa, bu sınır o kadar çok ortadan kalkar. Ben bir kadın yazar değilim, sadece yazarım”⁸¹ (Толстая, 2002). Bununla birlikte Tolstaya kendisinin feminist olarak tanımlanmasından da hoşlanmaz. Bu konuya ilişkin yine Yelena Goşilo, yazarın düşünce anlayışına ve kültürel olgulara ilişkin değerlendirmelerinin Batı’daki feminizm anlayışına uygun olduğu iddiasında bulunur. Tatyana Tolstaya uzun bir süre eleştirel tutumundan dolayı SSCB Yazarlar Birliği’ne katılmaz. Bu noktada kadının yazgısı ve aile değerlerinden bahsetmesi bakımından Tatyana Tolstaya’nın eserlerini belli çerçevede kadın edebiyatına dâhil etmek mümkün olabilir. Ancak bütünüyle böyle bir değerlendirmede bulunmak uygun görünmeyebilir.

Çağdaş Rus edebiyatı bağlamında yazarın yerini belirlemeye çalışan edebiyat eleştirmenlerinin büyük bir çoğunluğu Tatyana Tolstaya’nın sanatını postmodernizme dayandırır (Алгунова, 2006: 8). S. İ. Timina “XX. Yüzyıl Rus Edebiyatı” (*Русская литература XX века*) adlı monografisinde L. Petruşevskaya, T. Tolstaya ve Ye. Popova gibi yazarların sanat anlayışında postmodernist akıma ait özelliklerin görüldüğünden bahseder. Tolstaya da kendisini postmodernist bir yazar olarak tanımlar. Yazar için önemli olan postmodernizmin biçimsel ve dilsel özelliklerine titiz bir yaklaşım sağlamasıdır. N. L. Leyderman ve M. N. Lipovetskiy yazarın sanat anlayışında görülen duygularını açığa vuran öykücülüğüne (*демонстративную сказочность*) ve sözcük oyunlarına dikkat çekerler. Bu araştırmacıların görüşüne göre Tatyana Tolstaya’nın sanat anlayışı çok sayıda mitik, fantastik ve şiirsel öğeyi bünyesinde barındırır. Edebiyat eleştirmeni Mihail Zolotonosov yazarın sanatında gözlemlenen sıradışı edebi oyunlara dikkat çeker ve sanat anlayışının özünü kahramanlarını korkutan olağanüstü bir acımasızlıkla ilişkilendirir. Buna karşılık şair ve eleştirmen Andrey Vasilevskiy, Tatyana Tolstaya’nın öykülerinde her zaman acımasız bir ironi, sevecen bir mizah, katı bir gerçeklik, merhametli bir aşağılama yani dinamik bir denge olduğundan bahseder. Edebiyat eleştirmenlerinden Svetlana Piskunova ve Vladimir Piskunov özellikle de yazar ile kahraman ilişkisine dikkat çekerler. Bu eleştirmenlerin görüşüne göre kahramanın hayatında önemli bir yer teşkil eden sorunların dikkatli bir şekilde ele alınmasından ve anlatıcının nesnel bir bakış açısı göstermesinden dolayı Tolstaya’nın düzyazı sanatında birbirine karşıt özellikler gösteren imgelerin bir sentezi söz konusudur.

⁸¹ (Не люблю всякие теории, которые на этот счет существуют: пол, гендер и всякие прочие вещи... И я считаю, что разницы между мужчиной и женщиной в плане творчества нет. Потому что чем лучше литература, тем больше эта грань стирается. Я - не писательница, я – писатель)

Edebiyat eleştirmenlerinden N. Medvedeva, A. Mihaylov ve İ. Grekova ise Tatyana Tolstaya ile Lyudmila Petruşevskaya'nın sanat anlayışını karşılaştırırlar. Tolstaya'nın insancıl ve merhametli sanat anlayışının, olumsuz gerçekliklerle bezendirilmiş Petruşevskaya'nın sanat anlayışından farklılık gösterdiğini vurgularlar. Tolstaya'nın pek çok kahramanı, Nikolay Semyonoviç Leskov'un kahramanları ile benzerlikler gösterir. Bu noktada araştırmacı akademisyen Lyuy Tsiyun (2005: 3-5), yazarın görkemli ve özel metinler yaratarak özgün bir sanatsal yaratıcılıkla öykü türünü daha zengin kıldığından bahseder. Dilbilimci ve edebiyat eleştirmeni Aleksandr Jolkovski, Tolstaya'nın "Okkervil Nehri" adlı öykü derlemesini metinlerarasılık bağlamında inceler. Bu bağlamda Aleksandr Puşkin, Nikolay Gogol, Fyodor Dostoyevski, Gustave Flaubert, Vladimir Nabokov, Andrey Platonov, Anna Ahmatova ve İzabella Ahmadulina gibi yazarların sanatıyla ilişkilendirmeler yapar. Galina Georgiyevna Pisarevskaya "Çağdaş Öyküde Hayal İmgesinin Yaratımında Yazar Konumunun Oluşumu" (L. Petruşevskaya, V. Tokareva, T. Tolstaya'nın Eserleri Örneğinde) (*Реализация авторской позиции в современном рассказе о мечте*) (по произведению Л. Петрушевской, В. Токаревой, Т. Толстой) adlı çalışmasında kadın düzyazı sanatının ortaya çıkışını yalnızlık, hayaller ve gerçeklerin çatışmasından doğan uyumsuz motiflerle ilişkilendirir. Her üç yazarın yarattığı kahramanların hayali bir dünyada yaşadıklarının ancak sahici olmayan hedeflerin peşinden koşmaları yüzünden içinde sıkışıp kaldıkları çemberden, yoksulluktan bir türlü kurtulamadıklarının altını çizer. Tatyana Petrovna Şvets "Tatyana Tolstaya'nın Düzyazı Sanatında Çevre Motifi" (*Мотив круга в прозе Т. Толстой*) başlıklı makalesinde yazarın sanatını postromantik olarak tanımlar. Çevreyi, romantizmin ve modernizmin en önemli motiflerinden biri olarak değerlendirir. Bu değerlendirmesinin temelini ise "Mamut Avı", "Derviş", "Huzurlu Uyu, Oğul" ve "Çevre" adlı öykülerine dayandırır. Çalışmasında ortaya koyduğu sonuca göre Tatyana Tolstaya'nın sanat anlayışında gözlemlenen çevre motifi, insanın kendisine bağlı olmayan kader çizgisini oluşturur. Nina Yefimova "L. Petruşevskaya ve T. Tolstaya'nın Eserlerinde Oyun Motifi" (*Мотив игры в произведениях Л. Петрушевской и Т. Толстой*) adlı makalesinde her iki yazarın sanat anlayışının taban tabana karşıt özellikler gösterdiğini ileri sürer ve özellikle de oyun motifi çerçevesinde benzer ve farklı yönleriyle karşılaştırmalar yapar. Ayrıca N. Yefimova, Petruşevskaya'nın "Çevre" ve Tolstaya'nın "Sonya" adlı öykülerinde oyun motifinin kahramanların anlaşılmasında kilit rol oynadığından da bahseder.

Sanat anlayışı daha çok postmodernizm kapsamında değerlendirilen Tolstaya'nın eserlerinde görülen metinlerarasılık üzerine ilginç bir çalışma ortaya koyan akademisyen

Veronika Valentinovna Tsurkan’a göre yazar, gerçekçiliği trajikomik bir tiyatro olarak algımlarken sadece sanatsal yöntemler aracılığıyla içinden çıkılamaz durumları değiştirmeye çalışır. Bu durum kuru bir yaşam süren kahramanın kurduğu süslü hayalleri çocukluğundan beri gerçekleştirme arzusunda olduğuna işaret eden “Altın Sundurmada Oturuyorlardı”, “Seviyorsun Sevmiyorsun” ve “Okkervil Nehri” adlı öykülerinde timsalleştirilir. Tatyana Tolstaya, bireysel ve şiirsel bir hayal dünyası kurarken içinde bulunulan gerçekliğe karşı duyumsanan nefreti ortadan kaldırır. Yarattığı hayal dünyasını tüm çelişkileriyle birlikte verir. V.V. Tsurkan’ın düşüncesine göre, yazar bu noktada sık sık postmodernist yöntemlere başvurur (Люй, 2005: 6-8). Nitekim postmodernizm akımının en önemli özelliklerinden biri olarak kabul edilen ve Tolstaya’nın sanat anlayışında ön plana çıkan metinlerarasılık, kişileri ve olayları karakterize ederken betimlemelerin tipleştirilmesini de sağlar. Natalya Aleksandrovna Smirnova, Tatyana Tolstaya’nın sanatsal yaratıcılığının en önemli özelliklerinden birinin metinlerarasılık olduğundan bahseder. Aynı zamanda yazarın “Kıs” adlı romanında, çeşitli öykü ve denemelerinde yararlandığı metinlerarasılık yönteminin edebi bir çerçeve yaratılmasındaki önemine dikkat çeker (Любезная, 2006: 63).

Tatyana Tolstaya’nın öykülerinde gözlemlenen düşünsel ve sanatsal birliğe dair görüşünü belirten bir başka isim akademisyen Svetlana Aleksandrovna Pesotskaya’dır. “Çağdaş Yazarın Sanatsal Dünyası ve “Yazar-Okuyucu” İletişimi Sorunu (T. Tolstaya’nın Öykülerinde)” (*Художественный мир современного писателя и проблема коммуникации “писатель-читатель” (на материале рассказов Т. Толстой)*) başlıklı makalesinde Pesotskaya, Tolstaya’nın öykü derlemelerinin özgünlüğünü her birinin içinde küçük bir başeser barındırması ile ilişkilendirir. Dolayısıyla yaratılan tiplerin sınıflandırılması, yazarın ilgi anlayışına göre şekillendirilir. İkinci olarak yazarın özgün bir sorunsal çerçeve çizdiği görülür. Üçüncü önemli nokta ise yazarın kendine özgü bir dünya yaratabilmek adına tek bir sanatsal yönteme başvurusudur (Люй, 2005: 8-9). Bu üç husus bağlamında bir inceleme yapıldığında Tolstaya’nın bir fenomen olmasının özünün daha iyi anlaşılabilceği söylenebilir

Bir başka eleştirmen A. Menşov ise Tolstaya’nın özgün sanat anlayışını eserlerinde görülen biçimsel özelliklerle ilişkilendirir. Bilhassa ilk dönem eserlerindeki postmodernist yaklaşımın fazlasıyla dikkate değer olduğunu iddia eder. “Kıs” adlı romanı Tolstaya’nın postmodernizmin bir temsilcisi olduğu yargısını daha da güçlendirir. 2002 yılında 80.000 adet satılan bu romanı, Tolstaya’nın en çok satan Viktor Pelevin ve Boris Akunin ile aynı

sıralarda anılmasını sağlar. N. Leyderman ve M. Lipovetskiy'in görüşüne göre "Kıs" Rus postmodernizminin en başarılı eserlerinden biri olarak kabul edilebilir. Leyderman ve Lipovetskiy'in görüşüne göre Tolstaya, 1920'li yılların modernizmine karşı içsel bir yakınlık beslediğinden bahseder. Eğer Tolstaya öykülerinde modernist mitolojik kültüre dair ironik yaklaşımı gizlememiş olsaydı, eleştirmenlerin görüşüne göre yumuşak üsluplu ironi sert bir ironiye dönüşebilirdi. Diğer taraftan çağdaş Rus postmodernist eklektik (herhangi bir kurama bağlı kalmaksızın bütün kuramların bir arada kullanılması) yaklaşım bağlamında sanatsal bir model yaratırken Tolstaya bu modelin Batı'daki örneklerle dışarıdan bakıldığında benzerlik göstermesine rağmen aslında farklı olduğu inancını güçlendirir (Пань, 2007: 133-134).

Tatyana Tolstaya'nın eserlerinde postmodernist yöntemden yararlandığı konusunda filozof Boris Paramonov ve eleştirmen Yelena Goşilo da görüşlerini sunarlar. Paramonov, Tatyana Tolstaya'yı doğrudan bir postmodernist olarak değerlendirmek gerektiğine işaret eder. Goşilo ise Tolstaya'nın eserlerinde gözlemlenen biçimsel özelliklerin her ne kadar postmodernizme ait olsalar da kültürel ve sanatsal açıdan ciddi bir fark yarattığı görüşündedir. Bununla birlikte Goşilo'ya göre (2000: 11), Tolstaya metinlerarası bağlamda postmodernizm ile ilişkilendirilse de neo-hümanist geleneksel değerlerle özdeşleştirilen bir yazardır. Tolstaya'nın eserleri Rus edebiyatı sınırları çerçevesinde Nikolay Gogol, Andrey Belıy, Yuriy Oleşa, Mihail Bulgakov ve Vladimir Nabokov ile ilişkilendirilebilir. Bu anlamda Tatyana Tolstaya'nın sanatı tam anlamıyla postmodernizm çerçevesinde değerlendirilemeyebilir.

Tatyana Tolstaya'nın en şaşırtıcı özelliği ise bir konuşmacı, eleştirmen ve dergi yazarı olarak sanatsal çerçevede olmayan yazı ve röportajlarını da öykü sanatı seviyesinde kaleme almaya özen göstermesidir. Bu bağlamda kendine has yazarlık yöntemlerini farklı edebi türlere taşıdığını söylemek mümkündür. Tolstaya'nın sanat anlayışındaki en önemli özellikler arasında muziplikler içeren ironik, grotesk imgeler, canlı imgelemeler ve hikâyelemeye karşı bir eğilim yer alır. Her verdiği röportajın, yazdığı makalenin ya da inceleme yazısının konusu tıpkı öykülerinde yer verdiği kişiler gibidir. Böylelikle kahramanlarının yaratımında gösterdiği özen sayesinde okuyucunun hafızasında daha uzun soluklu kalması sağlanır. Tatyana Tolstaya yarattığı kahramanların seçimi hakkında şu sözleri sarf eder:

“Bizden uzakta bulunan insanlar, yani çevremizdekilerin konuşmalarını iyi işitemediğimiz ve acılarını anlayamadığımız durumlarda kör ya da sağır olarak kabul edilebilecek insanlar, ilgimi çekiyor. Gerçek anlamda önemli olan çok az şeyi anlayıp hayatımızdan ayrılır bu tarz insanlar. Hayatımızdan çıkıp giderlerken de tıpkı çocuklar gibi şaşkın bir haldedirler. Artık bayram son bulmuştur, peki ya hediyeler nerede? Hayat da bizlere verilmiş bir hediye idi, üstelik asıl hediye olarak değerlendirilmesi gereken hediyelerin ta kendisiydi. Ancak hiç kimse bu konu hakkında herhangi bir açıklamada bulunmadı”⁸² (Толстая, 2018).

Tolstaya’nın çağdaş Rus edebiyatına sağladığı katkı ve sahip olduğu sanatsal yeteneği konusunda farklı bir değerlendirme daha söz konusudur. Pek çok kişi Tolstaya’nın hayata dair yazabilme yeteneğini kabul eder. Kahramanlarının toplumun birer temsilcisi olduğunu okuyucunun rahatlıkla hissedebildiği inancındadır. Son yıllarda yayımlanan çalışmalarda Tolstaya’nın sanatında mitolojik öğelere sıklıkla yer vermesine yönelik yeni eleştiriler ortaya çıkar (Алгунова, 2006: 6-9).

Tatyana Tolstaya’nın sanatında dikkat çeken özelliklerden bir diğeri de çok fazla fantastik öğeler içermesidir. Bilhassa “Altın Sundurmada Oturuyorlardı”, “Seviyorsun Sevmiyorsun”, “Kuşla Buluşma” gibi çocukları konu ettiği öykülerinde fantastik öğeler hissedilir. Öykülerde betimlenen hayata bakıldığında gerçekçi ve fantastik öğeler arasında herhangi bir fark yoktur. Tolstaya’nın öykülerinde hâkim olan fantastik anlatım, çocukların gözünden aktarılır. Bu noktada özellikle de Tolstaya’nın öykülerinde gözlemlenen sanatsal özelliklerde daha çok beklenmedik karşılaştırmalar ve metaforlar dikkat çeker. Bu metaforlar ve karşılaştırmalar aracılığıyla öyküde daha canlı bir tablo sunulmuş olur (Лейдерман, Липовецкий, 2013: 467).

Tatyana Tolstaya’nın sanat anlayışında ön plana çıkan konular arasında hayat-ölüm, çocukluk-yetişkinlik, aşk-nefret karşıtlığı yer alır (Щукина, 2004: 117). Yazar eserlerinde daha çok insanoğlunun günlük yaşamına ilişkin sorunlarını konu eder. Hayatın anlamını sorgularken hayaller ve hayal kırıklıkları, yaşam ve ölüm gibi konular üzerinde yoğunlaşır (Алгунова, 2006: 7). Yazarın eserlerinde yalnızca hayatın içinden anlamsız olaylar yansıtılmakla kalmaz, aynı zamanda Rus halkının ahlaki değerlerinin yüceliğinden de bahsedilir. Bu bağlamda “Kare” (*Квадрат*), “Esas Ölü” (*Главный труп*), “Rus Dünyası”

⁸² (Мне интересны люди “с отшиба”, то есть к которым мы, как правило, глухи, кого мы воспринимаем как нелепых, не в силах расслышать их речей, не в силах разглядеть их боли. Они уходят из жизни, мало что поняв, часто недополучив чего то важного, и уходя, недоумевают как дети: праздник окончен, а где же подарки? А подарком и была жизнь, да и сами они были подарком, но никто им того не объяснил)

(*Русский мир*), “Hoşa Gitmeyen Yüzler” (*Неугодные лица*), “Gece”, “Sonya”, “Çevre” adlı eserleri örnek gösterilebilir (Попова, 2008: 21). Tatyana Tolstaya’nın sanat anlayışında gözlenen duygusallık düzeyine bakıldığında ise kadın edebiyatının bilinçaltında şekillenmiş beklentiyi yeterince karşılamadığı görülür. Ulitskaya ve Petruşevskaya’dan farklı olarak, Tolstaya kadınların dünyasını daha nesnel bir anlatımla verir. Kadınların özgürlük ve eşitlik haklarını temel alan feminist sorunu ve bu sorunun erkeklerin dünyasındaki ifadesel karşılığının Tolstaya’yı çok fazla ilgilendirmede anlaşılmaktadır. Tolstaya, acı çekmekte olan hem kadınların hem de erkeklerin dünyalarını büyük bir hassasiyetle ve nesnel bir yaklaşımla ifade eder. Tolstaya’nın sanatında bir kadın ve erkek arasında yaşanan aşk, çok fazla yer kaplamaz. Ancak onun için Tanrı’ya, vatana, çocuklara, aileye ve kültüre duyulan aşk, olmazsa olmazdır. Çünkü yazarın hayat felsefesine göre insanlık duygusundan yoksun bir anlayış, katı bir anti ütopyanın doğmasına neden olur. Tolstaya’nın sanatı, klasik Rus edebiyatında küçük insana duyulan acıma duygusundan yoksundur (Лазарева, 2009: 17-21). Bu anlamda Tolstaya tüm insanlığın sorunlarına değinmeye çalışan bir yazar olarak değerlendirilebilir.

Sonuç olarak Tatyana Tolstaya’nın edebi yeteneklerle donatılmış bir aileden gelmesi ve sanat hayatına kendinden emin ve sakin bir şekilde girmesi yeni edebiyat neslinin ortaya çıkardığı en dikkat çekici yazarlardan biri olmasında etkili olmuştur. Yazarın sanat anlayışına dair farklı görüşler olmasına karşın, sanatının daha çok postmodernizm çerçevesinde değerlendirildiği görülür. Eleştiri yazıları, denemeler, öyküler ve roman gibi farklı edebi türlerde eserler veren Tolstaya, aynı zamanda aktif bir şekilde dergicilik faaliyetlerinde bulunur ve bu hizmetinin geri dönüşümünü öykü derlemeleri aracılığıyla sağlamayı başarır. Bir yazarın önemini, ortaya koyduğu sanat eserlerinin sayısı ile ilişkilendirerek değerlendirmede bulunmanın çok yerinde olmadığı kanaatindeyiz. Çünkü öyküleri henüz sayı bakımından çok fazla olmamasına karşın, önde gelen gazete ve televizyon muhabirleri yazarın öykülerine karşı büyük bir ilgiyle yaklaşırlar. Eserleri pek çok dile çevrilir ve Rusya’nın dışında bilhassa Amerika ve İngiltere’de ayrı bir üne sahip olma özelliği gösterir. Tolstaya, akademisyen Tatyana Mihaylovna Kolyadiç’in belirttiği üzere daha çok 1990’lı yılların edebi çehresini belirleyerek öykü türünün geleneksel ele alınış şekline yeni bir soluk kazandırır. Böylelikle çağdaş Rus edebiyatında Tatyana Tolstaya fenomeni ortaya çıkar (Колядич, 2005 355). Bu duruma yönelik Yelena Goşilo (2000: 7) “Batı edebiyatı kültürüne bakıldığında çağdaş Rus kadın yazarlarından hiç kimse, Tatyana Tolstaya kadar etkin bir biçimde sahneye çıkmamıştır” iddiasında bulunur. Bununla birlikte

çok sayıda eleştirmenin Tatyana Tolstaya'nın sanat anlayışının çağdaş Rus edebiyatı bağlamındaki yerini belirlemeye yönelik çalışmalarda bulundukları anlaşılmaktadır. Tolstaya'nın sanatında postmodernizm ve kadın düzyazı sanatı gibi önemli edebi kavramların bir arada anılması çok sesliliğe neden olur. Ancak Tolstaya'nın kendisini daha çok postmodernist bir yazar olarak tanımlamayı uygun gördüğü anlaşılr. Edebiyatın cinsiyetinin olmadığı görüşünü savunan yazara göre, sadece edebiyatın iyisi ya da kötüsü vardır. Bu noktada genel bir durum değerlendirmesi yapıldığında Tolstaya'nın sanat anlayışında daha çok folklor ve mitoloji geleneğinden yararlandığı, klasik edebiyattan alıntılar yaparak hem Rus hem de dünya edebiyatının farklı tonlarını harmanladığı görülmektedir. Dolayısıyla Tatyana Tolstaya'nın eserlerinin klasik Rus edebiyatının farklı edebi türlerinden beslendiği ve okuyucuyu daha önceden bildiği metinleri farklı bir pencereden yorumlamaya davet ettiği anlaşılr. Bu durum Tolstaya'nın sanat anlayışının hem klasik Rus edebiyatı geleneklerini hem de postmodernist yaklaşımları birlikte barındırdığını gösterir. Tüm bu bilgiler ışığında yazarın sanatının senkretik bir yapıda olduğu, Rus ve dünya edebiyatından esinlenerek yaratmış olduğu kahramanların göndermeler aracılığıyla farklı edebi akımların sentezinden doğduğu ve bu durumun da yazarın özgün bir sanat anlayışı oluşturmada etkili olduğu söylenebilir.

3. BÖLÜM

ÖYKÜLERDEKİ ANA MOTİFLER VE TİPLEMELER

3.1. Kadınlar

3.1.1. Sovyet Dönemi Tipik Kadın Motifi: “Çalışan Anne ve Çocuk”

İnsanın beden karnında şekil bulduğu ve doğumdan sonra ilk ilişkilerini yaşaması bağlamında psikolojisini şekillendiren kişi annedir. Annelerin davranışlarının çocuğun gelecekteki davranışlarını etkilediği bilinen bir gerçektir. Anne, hem erkek hem de kız çocuk için önemli bir yere sahip olmakla birlikte erkek çocuk için annenin yeri biraz daha farklıdır (Şen, 2012: 58). Dünya edebiyatında özellikle kadınlar tarafından yazılan eserlerde anne ve çocuk motifi, yaygın olarak kullanılan önemli temalardan biridir. Kadın yazarların öykülerinde anne ve çocuk ilişkisi, özellikle erkek çocuğun anneden kopmaması / kopamamasının yarattığı sonuçlar bakımından konu edilir. Duyarlı, sevecen, kendini çocuğuna adayan sevgi dolu anne modeli, yerini geleneksel anne modelinin dışına çıkan despot, dominant, çocuğunun ruhsal dünyasını çökertip sorunlu bir ruh haline girmesine neden olan anne modeline bırakır. Bu konuya ilişkin olarak İsviçreli ünlü psikolog ve psikoterapi uzmanı Dr. Gustav Hans Graber, “Kadın Psikolojisi” adlı çalışmasının “Sorunlu Kadınlar ve Yazgıları” alt başlığında kadınları anlaşılmayan kadın, çocuksu kadın, depresyonlu kadın, saplantı-nevrozlu kadın, korku nevrozlu kadın, anne bağımlılığında kadın gibi başlıklar altında toplayarak kadınların ruhsal dünyasını çözümleme yoluna gider. Hans Graber kadın psikolojisinin çok yönlülüğü ile ilgili ilginç bilgiler verir ve anne bağımlılığında kadın üzerine şöyle der:

“Hepimizin temsilcisidir böyle bir kadın. Hepimiz de ruhsal bakımdan anneye alabildiğine sıkı bir bağımlılık içinde yaşarız. Ne var ki, ben kapsamına giren bölgelerde bağımlılığın sözü edilebilir; ilgili bölgelerle de her şeyden önce ben’in bilinçdışında kalan bölgeleri anlatılmak istenmektedir, çünkü bilinçli bölgeler bilinçsiz bölgelerin yalnızca dışavurumlarıdır... Tüm bağımlılıklar aynı zamanda bilinçdışında gerçekleşen özdeşleşmelerdir. Çoklukla bağımlılık, ilk çocukluk dönemindeki bilinçdışı özdeşleşmelerden doğup çıkar” (Graber, 1996: 163).

Annenin egemenliği ve sürekli baskısı altında büyümek, yetişkin olduktan sonra da yaptığı her eylemi annenin zorlamasıyla yapmak, insanın sağlıklı birey olmasını engelleyen

nedenlerdir. Her ne kadar bu tür bir anne-çocuk ilişkisi, aşırı sevgi üzerine kurulu gibi görünse de özünde ruhsal şiddet vardır. Böylelikle anne ve çocuk arasındaki hastalıklı ilişki yansıtılmış olur (Ercan, 2014: 83).

Annelik sevgisi, normal ve anormal dışavurumlarla kendini gösterir. Doğum olayıyla anneden kopma yaşayan bebek yavaş yavaş tekrar anneye birlikte olmak ve ikili birliği tekrar kurmak isterken, annenin psikolojisine göre bu beklenti ya karşılık bulur, ya da yadsınır (Ercan, 2014: 92). İngiliz sosyalist feminist kuramcı ve yazar Sheila Rowbotham “Yeni Bir Çağ Hayali Yirminci Yüzyılı Yaratan Kadınlar” (*Dreamers of A New Day: Women Who Invented The Twentieth Century*) adlı kitabında bu duruma ilişkin olarak sosyalist hareketlerin görüldüğü farklı kültürlerde çocukların yetiştirilmesinin kesinlikle toplumsal bir sorumluluk olduğuna dikkat çeker. Aynı zamanda bu radikal kültürün toplumsal cinsiyet rollerini değiştirmek amacıyla yola çıkmasa da, annelik ve babalığın değişebileceği düşüncesini savunur (Rowbotham, 2013: 152).

Çalışmamıza ışık tutması amacıyla Frieda Fordham’ın “Jung Psikolojisinin Ana Hatları” adlı çalışmasından şu satırları alıntılar istiyoruz:

“Erkeğin bir kadınla ilk ve en önemli deneyi annesidir ve bu kendisini biçimlendirmede ve etkilemede en güçlü deneydir. Kendilerini annelerinin büyüleyici etkisinden kurtarmayı sonuna değin başaramayan erkekler vardır. Fakat çocuğun bu deneyiminin önemli bir öznel karakteri de şudur ki, önemli olan yalnızca annenin nasıl davrandığı değil çocuğun annesinin davranışını nasıl hissettiğidir” (Fordham, 1994: 65-66).

Çağdaş Rus edebiyatının en önemli üç kadın temsilcisinden Lyudmila Ulitskaya, Lyudmila Petruşevskaya ve Tatyana Tolstaya’nın eserlerinde ortak kabul edilebilecek motiflerin başında aile / anne ve çocuk gelir. Bu kapsamda her üç yazarın özellikle de kadının evlilik çatısı altına girdikten sonra üstlendiği anne ve eş rolüne dair yaklaşımları farklı bakış açılarını yansıtmaları bakımından önemlidir. Peki, kadının aile içindeki misyonu ve hayat karşısındaki duruşunu etkileyen durumlar nelerdir ve bu durumların yansımaları hangi sonuçları doğurur? Bu sorunun olası yanıtları, bu bölümde incelenecek öyküler çerçevesinde değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Öykülerin incelenmesine geçilmeden önce devletin ataerkil politikasına fazlasıyla girmeden XX. yüzyılda şekillenmeye başlayan aile politikası⁸³ teriminin aile hayatına dair ortaya çıkan sorunların aktif bir şekilde tartışılmasını gündeme getirdiğinden bahsetmek faydalı olabilir. Araştırmacı yazar Janna Vladimirovna Çernova'nın "Avrupa ve Rusya'da Aile Politikası: Toplumsal Cinsiyet Analizi" (*Семейная политика в Европе и России: Гендерный анализ*) adlı kapsamlı çalışmasında da belirttiği üzere (2008: 7) aile hayatına ilişkin sorunlar, her zaman devletin ilgi odağında önemli bir yer teşkil eder. Sovyet dönemindeki toplumsal cinsiyet anlayışı ve devlet politikası, tüm vatandaşların cinsiyetlerinden bağımsız olarak farklı yükümlülükleri olduğunu esas alır. Yeni komünist toplumun oluşum sürecinde kadın ve erkeklere farklı roller biçilir. Bu bağlamda kadının profesyonel iş hayatına katılım sağlaması, yeni neslin üretimini üstlenen anneler olarak çocukların bakımını gerçekleştirmesi ve aynı zamanda da ev işlerini yerine getirmesi gerekmektedir. Erkeğin esas yükümlülüğü ise yalnızca geleneksel baba rolünü yerine getirmesidir. Bu durumda kadın ve erkeğin farklı içerikteki toplumsal cinsiyet sisteminin dayattığı sözleşmeye imza attıkları görülür. Yapılan ilgili sözleşmeye göre çalışan anne konumundaki kadın, profesyonel iş hayatına katılım sağlamak, aile olmanın ve anneliğin getirdiği sorumlulukları layığıyla yerine getirmek zorundadır. Erkek ise aile olmanın sorumluluklarını yerine getirme konusunda esnek bir çerçeveye yerleştirilerek komünizmin kurucusu veya koruyuculuğunu üstlenmektedir (Чернова, 2008: 142). Tüm bu bilgiler doğrultusunda devletin önünde kadına yüklenen sorumlulukların ve yükümlülüklerin getirdiği ağırlığın kıyaslama yapılamayacak kadar eşitsiz bir düzlemde yer aldığı görülmektedir. Dolayısıyla bu durum tüm Sovyet kadınlarına hem kadın hem de erkek rollerini birlikte yerine getirme zorunluluğu yükler. Bu noktada Sovyet aile politikasının kadının aile içindeki konumunu nasıl etkilediğini ve bu etkilerin yansımalarını okuyabilme fırsatı bulabildiğimiz Lyudmila Ulitskaya, Lyudmila Petruşevskaya ve Tatyana Tolstaya'nın öykülerini ayrıntılı bir şekilde ele almaya çalışacağız.

Aile sosyolojisi ve toplumsal cinsiyet araştırmaları konusunda çalışan ünlü araştırmacı Yelena Andreyevna Zdravomyslova'ya göre (2003: 10) aile, toplumsal cinsiyet ilişkisinin oluşumunda merkez konumdadır. Çünkü toplumdaki kadın ve erkek davranışlarını belirleyen toplumsal cinsiyet stereotipleri ve normları aile aracılığıyla nesilden nesile aktarılır. Dolayısıyla Ulitskaya'nın eserlerinde aile kavramına bilhassa önem vererek bu

⁸³ Sovyet dönemi aile politikasının oluşum evreleri hakkında detaylı bilgi için bkz: Чернова, Ж. (2008). *Семейная политика в Европе и России: гендерный анализ*, Норма, Санкт-Петербург.

kurumun taşıyıcıları olan kadın ve erkek rolleri üzerine eğilmesi ve edinilen bazı kişisel özelliklerin soy aracılığıyla aktarımının kalıcılığına önem vermesi, yazarın farkındalığı ile ilişkilendirilebilir. Ancak bu katı iş bölümüne dayalı yaşam biçiminin kadınların iç dünyalarında mutlu olmalarını engellediği görülmektedir. Aslında aynı durum erkekler için de geçerlidir. Günümüz modern hayatında insanlar, iş hayatlarında zaten yüksek tempoda çalışmaya zorlanmaktadır. Kapalı toplumlarda, bireylerin özel alanlarında da kamusal alanda olduğu gibi katı kural ve görevlere zorlandıkları, bunun devlet anlayışı vasıtasıyla olmasa da gelenek ve göreneklerle sağlandığı görülmektedir. Günümüz Rus toplumunun da Sovyet döneminin kapalı yapısından yeni geçiş yaşadığı düşünüldüğünde halen özel hayat alanının özerk ve özgür yaşanan bir alan olamadığı söylenebilir. Bu durum ise gelişmiş bir Batı toplumunda mutluluğun yakalandığı özel alana sahip olma yoksunluğunu doğurmaktadır. Bu noktada Ulitskaya bir antitez olarak “Yoksul Akrabalar” derlemesinde yer verdiği Bronka’yı yaratır. Söz konusu öyküde genç yaşında dul kalan anne Simka ile kızı Bronka’nın hayatı ele alınır. Simka, yalnızca kızı için yaşayan fedakâr bir anneyi temsil eder. Bu yüzden Simka karakterini, öncelikle çalışan bir anne bağlamında incelemek gerektiği kanısındayız. Kızı Bronka için Moskova’ya yerleşen tipik bir Sovyet dul kadınıdır Simka. Temizlikçi olarak çalıştığı 1950’li yıllarda Moskova’daki ortam değişmiştir:

“İlk başlarda Bronka’nın oğulları oynamak için sık sık eskiden yaşadıkları apartmanın avlusuna gidip gelirlerdi, daha sonraları ise yeni oturdukları yere alıştılar. Üstelik eski avlu da değişmeye başlamıştı: Eski yapılar, odunluklar ve güvercinlikler yıkılmış, mahalle sakinleri farklı yerlere dağılmışlardı. Moskova’nın son taşra kalıntılarını temsil eden avlular, bambu saplarıyla çevrili yaşlı kavak ağaçlarının arasına gerilmiş çamaşır ipleri ve küme küme altın sarısı çiçekler yok olup gitmişti”⁸⁴ (Улицкая, 2016: 111).

Simka, Bronka’nın annesi olarak, var gücüyle yaşamsal mutluluğu elde edebilmek için çabalar:

“Simka çalışma konusunda son derece hararetli ve yorulmak nedir bilmeyen bir mizaca sahipti, sabahın altısında devlet dairesindeki temizlik işine girer, işini bitirdikten sonra kızının karnını doyurmaya evine koşturur, sonra da yüzyılın başlarında yapılan, mühendis ve teknikerlerin oturduğu, yakındaki güzel ve neredeyse bir apartman dairesinin yarısı büyüklüğünde olan ortak kullanım alanlarının

⁸⁴ (Первое время Бронькины мальчики часто приезжали в старый двор, а потом привыкли к новому, да и старый стал меняться: ветхие строения, деревянные сараи и голубятни сносили, жильцы разъезжались. Кончились последние остатки провинциальной Москвы с немощеными дворами, бельевыми веревками, натянутыми между старых тополей, и пышными палисадами с лопухами и золотыми шарами...)

temizliğine bakardı. Sabahın beşinden gece geç vakitlere değin koşuşturmasına karşın, çevresindekilerden daha kötü durumda yaşadığı söylenemezdi”⁸⁵ (Улицкая, 2016: 102).

Söz konusu öyküde değinilen en önemli noktalardan bir diğeri, tıpkı annesi gibi Bronka’nın da çalışkan olmasıdır. Çünkü Bronka önce temizlik işçisi olarak çalıştığı fırında bilet satmaya, sonrasında da süet ceket ithal etmeye başlar. Yine aynı şekilde hem kendi evinde, hem de işinde fazlasıyla çalışkan olan anne Simka’nın çalışma hayatına temizlik işçisi olarak başlayıp daha sonrasında apartman yönetiminden ayrılarak bir fabrikada işe girmesi ve hemen akabinde Sağlık Bakanlığı’nda çalışmaya başlaması büyük bir kişisel gelişim göstergesidir. Daha sonra Bronka, bir fırında temizlikçi olarak çalışmaya başlar. Maaşına ek olarak gün içinde artan ekmekleri eve getirir. Böylelikle Bronka dört çocuğunu da peşi sıra büyütür. Var gücüyle çocuklarının güçlü bireyler olması için uğraşır. Çok geçmeden Savelovskoy İstasyonu yakınlarından beşinin de yaşayabileceği bir ev satın alırlar. “Bronka” adlı öykü, Petruşevskaya ve Tolstaya’nın öykülerine kıyasla inanılmaz derecede mutlu ve etkileyici bir şekilde son bulur. Bronka’nın çocukları oldukça iyi huylu, akıllı, zeki birer birey olurlar. Anna Markovna’nın⁸⁶ torunu ve çocukluk arkadaşı İrina, Bronka’ya çocuklarını sorduğunda onların fotoğraflarını göstererek detaylı bir şekilde anlatmaya başlar:

*“İşte bu Yuroçka, Kaliforniya’da yaşıyor. Elektrik mühendisi, kendine ait büyük bir işi var... Bu resimdeki de Mişa. Nöropatolog oldu. Grişka ile Saşa da buradalar... Grişenka Vyatskaya sokağında oturuyor. Karısından boşandı... Saşa ise Leningrad’da hayatını sürdürüyor. Bir sürü torunum var şimdi...”*⁸⁷ (Улицкая, 2016: 116).

Ulitskaya kimi insanların kendisine ve çocuklarına bir hayat kurmaya, geleceklerine tek başına yön vermeye çalıştıklarını; kimilerinin ise tutkularına kendini kaptırarak basmakalıp günleri yaşayıp gittiklerini Bronka ve İrina örnekleri üzerinden göstermektedir.

⁸⁵ (В работе она была азартна и неутомима, начинала свой рабочий день в шесть утра на казенной службе, потом бежала домой кормить дочку, а потом еще справлять уборку мест общего пользования чуть ли не в половине квартир соседнего, приличного, постройки начала века и заселенного итээровцами дома.

Так вертелась она с пяти утра до поздней ночи и жила не хуже других)

⁸⁶ Anna Markovna, yazarın “Yoksul Akrabalar” adlı kitabında “Yoksul Akrabalar” ve “Bronka” öykülerinde adı geçen bir karakterdir.

⁸⁷ (Это Юрочка, он в Калифорнии живет, вот. Инженер по электронике, какое-то дело у него небольшое... А это Мишка. Он врач-невропатолог. А Гришка и Саша здесь... Гришенька на Вятской живет. Развелся он... а Саша в Ленинграде. Внуков нарожали)

Bronka, yaşamış olduğu aşk yüzünden her ne kadar aşağılanmış, zorluklar çekmiş olsa da tattığı aşk ve sahip olduğu çocukları sayesinde kendisini çok mutlu hisseder. Eşi profesör olan İrina, kariyer yapmasına ve bir kız çocuğuna sahip olmasına rağmen, nedense yüreğinde Bronka'ya karşı büyük bir kıskançlık duyar. Aslında İrina da doğru bir hayat yaşar, fakat kendi hayatında bazı şeyleri gözden kaçırdığını ve hayatı boyunca Bronka'nın sahip olduğu derin duyguları duyumsayamadığını fark eder. Böylelikle Ulitskaya ince detaylar üzerinde durarak özellikle kadın karakterlere ve onların sürekli yukarıya doğru ivme gösteren yaşam çizgisine dikkat çeker. Bronka, daha önce bahsettiğimiz iş bölümüne dayalı devletçi ve kuralcı yaşamın tam karşısına konumlandırılır. Yaşamını tamamen duygu ve istekleriyle şekillendirir, kısa denilebilecek insan ömrünü daha mutlu olarak geçirir. Bronka'nın kendi kurallarıyla istediği gibi bir hayat yaşadığı ama sonuçta da İrina'nın geldiği son noktada olduğu gibi çalışkan ve çocuklarını tek başına yetiştirdiği için de başarılı bir kadın olduğu söylenebilir.

Diğer yandan hem anne Simka'nın hem de kızı Bronka'nın son derece çalışkan, sebatkâr ve fedakâr oluşları ile Ulitskaya'ya göre bir soy geleneği devam ettirilir. Tıpkı “Başkasının Çocukları”nda Margarita, babaanne ve torunlar arasındaki ailesel benzerlik motifi örneğinde olduğu gibi “Bronka” öyküsünde de detaylara büyük önem verilmiş olması, çağdaş Rus kadın edebiyatı için karakteristik bir durum olarak kendini göstermektedir.

Bir diğer karakteristik durum Lyudmila Ulitskaya'nın “Ne Mutlu İnsanlardı!”⁸⁸ (*Счастливые*) öyküsünde çocuk sahibi olmanın bir kadını nasıl değiştirdiğinden ve aniden gelen mutluluğun nasıl kolay yıkılabileceğinden bahsetmesiyle kendini gösterir. Öykünün başkahramanı, kırk yedi yaşını doldurmuş tam bir ev hanımı olan Berta'dır. Bununla birlikte Berta adeta annelik yapmak ve çocuklara ucu bucağı olmayan sevgisini vermek için dünyaya gelmiş gibidir. Kimsesiz çocuklara olan yaklaşımı öyküde şöyle verilir: “*İkinci Dünya Savaşı'nın başlarında kırk yedi, sonlarına doğru ise seksen tane karnı aç, hastalıklı, üstü başı kirli çocuk vardı... Şimdi bu çocuklara duyduğu derin sevgi küçük Vovoçka'da toplanmıştı*”⁸⁹ (Улицкая, 2016: 89-90). Yıllardır anne olmayı çok isteyen Berta'nın gebe olduğunu öğrendiği andaki duygu durumu öyküde şu sözlerle aktarılır:

⁸⁸ “Yoksul Akrabalar” adlı öyküde yer alan söz konusu öykü, Mehmet Özgül tarafından 1999 yılında Türkçeye kazandırılır.

⁸⁹ (... Сначала сорок восемь, а в конце войны восемьдесят вечно голодных, больных и грязных детей... Ее острая любовь ко всем этим детям вообще острым лучом сошлась теперь на Вовочке)

“Berta sutyenini takmadan sandalyeye oturdu ve yaşlı yüzünü kırıştırarak ağlamaya başladı. Kırıkkıllıklar boyunca yanaklarından aşağıya doğru inen koca koca gözyaşları dudaklarının üst kısmında biraz oyalandıktan sonra, soğuk damlacıklar halinde koyu küt uçlu iri, beyaz memelerine damladı”⁹⁰ (Улицкая, 2016: 88).

Normal yaş cetvelinin dışında anne ve baba olan çift, iki ay boyunca yeni doğan çocuklarına koyacak ad bulamaz. Sadece cinsiyetinden dolayı Yidiş⁹¹ dilinde çocuğa “oğlan” anlamına gelen “ingele” diye seslenirler. Sonunda Vladimir adını verirler. Anne olmadan önce tüm sevgisini kimsesiz çocuklara veren Berta, artık hepsinin sevgisini küçük Vovočka’ya verir. Eşi Matiyas ise altmış yaşına merdiven dayamış, sessiz ve sakin bir terzidir. Öykünün ilk sayfalarında son derece mutlu bir aile tablosu çizilir. Ancak olay örgüsünün ilerlemesiyle aslında öykünün ismi ile içeriğinde işlenen konunun birbiriyle uyuşmadığı ve bu anlamda bir kinaye yapıldığı anlaşılır. Berta ve Matiyas düşledikleri mutluluğu bir türlü yakalayamazlar. Çünkü biricik evlatları Vovočka, yedi yaşına geldiğinde bir trafik kazası geçirerek hayatını kaybeder. Bu durum karşısında Berta ve Matiyas’ın dünyaları yıkılır, fakat her ikisi de Tanrı’nın kendilerine verdiği armağanı geri aldığını düşünerek metanetlerini korurlar. Ne davranışlarında ne de konuşmalarında Tanrı’ya isyan eder nitelikte bir tavır gözlenmez. Tam aksine kısa süreli de olsa kendilerine böylesine büyük bir mutluluğu tattırdığı için Tanrı’ya minnettardırlar. Bu öyküde olduğu gibi yazarın kimi kısa öykülerinde kahramanlar akıl almaz olaylarla karşı karşıya kalırlar. Ünlü edebiyat eleştirmeni ve akademisyen Tatyana Kazarina’ya göre Ulitskaya’nın vurgulamak istediği, kahramanlarının başlarından geçen ama sadece dışarıdan bakılınca net bir şekilde görülebilen sarsıcı olayların aslında günlük hayatta bir hastalık, aptallık ve saçmalıklmış gibi karşımıza çok sıklıkla çıkan şeyler olduğu gerçeğidir. İnsanlar anormal durumlar ile karşılaştıklarında ya da olağandışı olaylar yaşadıklarında, kaderin şaşırtıcı sonuçlarına tanıklık ederler (Пушкарь, 2007: 115).

Lyudmila Ulitskaya’nın pek çok öyküsünde iyi ve kötü arasındaki fark oldukça belirsizdir. Yazarın kahramanlarını iyilik ve kötülük kıstaslarına göre değerlendirmek güçtür. Eleştirmenlerin bu duruma ilişkin getirdikleri yorumların tam yerinde olduğu

⁹⁰ (Берта села на стул, не надев лифчика, и заплакала, сморщив старое лицо. Большие слезы быстро текли по морщинам вдоль щек, замедляясь на усах и холодно капали на большую белую грудь с черными курносими сосками)

⁹¹ Aşkenaz Yahudilerin dilidir. Alman İbranicesi ya da Yahudi Almancası olarak da bilinir. Haskala hareketinden önce Yidişçe, dindar Yahudilerin diliydi ve geleneksel Aşkenaz Yahudilerin dünya görüşlerini ve hayat tarzlarını yansıtmaktaydı. Bkz: Kurt, A.O. (2010). Yahudi Aydınlanma Hareketi: Haskala. *MİLEL VE NİHAL İnanç, Kültür Ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi*. Cilt 7 (1).

söylenbilir. Nitekim Ulitskaya'nın öykü sanatında ikililik söz konusu olup kahramanlar açık bir şekilde iki kutba ayrılır. İlk kutupta yalnızca biyolojik olarak insan olmayı seçen, ikinci kutupta ise insani bir yaşam sürmeye çalışan kahramanlara yer verilir.

Anne ve çocuk motifinin ele alındığı öykülerden bir diğeri Lyudmila Ulitskaya'nın “Buhara'nın Kızı”dır. Asıl adı bilinmediği için komşuların “Buharalı Kadın Buhara” dedikleri kadın, başkahramandır. Kocasının ise Aleçka diye seslendiği Buharalı kadın, kocasının bir dediğini iki etmez, tüm evin işini yapar. Daha sonra genç çift Dmitriy ve Buhara'nın hasta bebekleri dünyaya gelir. İsmi Lyudmila Miloçka koyarlar. Buhara, doğduğu günden beri kızını bir gün olsun kucğından bırakmaz ve geceleri bile yanında yatırır. Küçük kız, klasik downsendromlu doğar. Miloçka aile içinde yaşanan tüm çatırdamalara rağmen, mutlu bir yalnızlık içinde büyür. Çocukluk çağı uzun sürer. On bir yaşına geldiğinde bebeklikten ancak kurtulabilir. Üç yaşındakilerin zekâsına eşit zekâsı gelişmeye başlar. Zaman içinde yaşlanan Buhara, ölümcül bir hastalığa yakalanır. Bunun üzerine kendisi ölürse Miloçka'ya kimin bakacağı konusunda endişelenmeye başlar. Bu sırada sağlıklı ve güçlü olan eşi doktor olmasına rağmen, hasta çocuğı ile karısını terk eder. İçinde bulunduğu tüm zor koşullara rağmen, Buhara hasta kızının hayatının yolunda gitmesi için çabalar. Hayatını biricik kızına adayan bir annedir Buhara. Kızının mutlu olması için tüm hayatını ona göre değiştirir. Adeta bir avcı gibi kızının hastalığını yakından takip eder. Ulitskaya bu bağlamda yine kendi kişisel mutluluğından tamamen feragat edip her şeyini kızına adanmış bir anne tipi çizer.

Öykü, hasta kız çocuğı Mila'nın doğumundan önce ve sonrası olmak üzere iki bölümde incelenir. Doğum öncesinde Buhara, eşine ve ev işlerine pek ilgili olmayan bir kadın tipidir. Ancak doğumdan sonra her şey değişir. Kızı için verdiği mücadele üzerinden Buhara'nın kişisel dönüşümü ortaya konulur. Buhara, Doğı'nun insani gelenekleriyle donatılmış eğitimli kadın tipini temsil eder. Lyudmila Ulitskaya, onun karakterini ulusal özelliklerle süsler. Ahlaki değerleri çok yüksektir. Sabırlı ve dirayetlidir. Buhara için aile, hayattaki en kutsal değerdir. Nitekim hasta kızının iyileşme sürecine yön veren, annesidir. Kızının isminin Mila olması da önemlidir. Bu Rus ismi, “insanlara tatlı gelen” manasına gelir. Ancak küçük hasta kız, öz babasına bile tatlı gelmez. Buhara'nın hayattaki amacı, annelik görevini layığıyla yerine getirmektir. Çünkü onun düşüncesine göre ocağın korunması, eşi ve çocuğı için gerekli şartların hazırlanması hayatın esas normlarından biridir. İyilik, sevgi, merhamet ve ahlaki değerlerin her zaman ön planda olması

Ulitskaya'nın kahramanları için her şeyden önemlidir. Nitekim bu durumun gerekçesi yazara göre insanın yaşarken ve bu hayatta yol alırken uyması gereken küçük “yasalara” fevkalade değer vermesiyle ilişkilidir (Улицкая, 2002: 8). Öykünün sonunda Buhara'nın kızı Mila, mutlu bir yaşam sürer. Bu mutluluk, yalnızca ve yalnızca kendisi için hayatını feda eden annesi sayesinde.

Geleneklerin ve kültürün bir taşıyıcısı olarak Buhara, tıpkı Ulitskaya'nın diğer kadın kahramanları Sonečka, Simka, Bronka gibi evladı için iş hayatında da çeşitli fedakârlıklara girer. Hastanedeki görevini bırakıp kızının gittiği okulun çocuk bakım bölümüne girer. Oradaki eğitimci uzmanlarla birlikte, kendini Miločka'ya yaşama hünerlerini öğretmeye adar. Artık genç bir kız olan Miločka'yı, annesi bu endişeli düşünceler içinde evlendirmek ister. Buhara'nın bu önerisi üzerine evlenmek istemediğini söyleyen Miločka “*Yanımda senin olmanı istiyorum. Koca değil, seni yanımda görmek istiyorum*”⁹² der (Улицкая, 2016: 159). Eninde sonunda kızını bu dünyada yalnız bırakıp gideceğinden bahseden Buhara da çok üzgündür. Miločka ağlamaya başlar. Bunun üzerine Buhara, kızını bir kocası olursa yalnız başına kalmayacağı konusunda ikna etmeye çalışır. Sonunda annenin istediği olur. Miločka reşit olur olmaz evlenir. Bu noktada Miločka'nın başlangıçta Sovyet döneminde uygulanan aile politikası gereğince evlenip anne olmaya sıcak bakmadığı, ancak daha sonra şartlara uyum sağlamak için aile sözleşmesine riayet ettiği görülür. Bu bağlamda her daim önce evladının geleceğini ve mutluluğunu düşünen fedakâr anne motifi, Buhara ve Miločka ilişkisinde de kendini gösterir: “*Buharalı kadın hepimizden daha akıllı çıktı! Her şeyi, her şeyi öncesinde nasıl da hesaplamış! Hem Miločka'yı iyi biriyle everdi, hem de evine döndükten beş gün sonra öldü...*”⁹³ (Улицкая, 2016: 162). Öykünün epizotunda ise yazar, Buhara'nın kızı için yazdığı kahramanlık destanına dikkat çeker. Neredeyse öykünün tamamı, Buhara'nın hasta kızı için yaptığı kahramanlıklardan dolayı yazarın Buhara'ya karşı duyduğu derin sevgi ile doludur. Yazar, her defasında annesinin sayesinde Miločka'nın kurtulduğunu vurgular.

Lyudmila Ulitskaya'nın “Maça Kızı” (*Пиковая дама*) öyküsünde de fedakâr anne ve kız çocuğu arasındaki ilişki konu edilir. Bu öyküde mutsuz ve zahmetli bir yaşam sürmüş bir kadın imgesi söz konusudur. Bu imgeyi timsalleştiren altmış yaşlarında yetenekli ve

⁹² (Я хочу, чтобы ты была. Не муж, а ты)

⁹³ (Бухара всех нас умней оказалась! Все, все наперед рассчитала! И Милочку вдала за хорошего человека, и сама, как приехала в то самое свое... так на пятый день и померла)

başarılı bir doktor olan Anna Fyodorovna'dır. Anna, annesi Mur, kızı Katya ve torunları Lenočka ve Grişa ile birlikte yaşar. Tüm hayatını hasta annesine adamıştır. Annesinin dışında herkesin saygı duyduğu bir kişiliğe sahiptir. Evin merkezinde annesi Mur yer alır. Mur doksan yaşlarında olmasına rağmen, son derece aktif ve zindedir. Öykünün ilerleyen sayfalarında yaşlı Mur'un gençliğinde erkekleri güzelliğiyle fazlasıyla etkileyen ve popüler bir kişilik olduğundan bahsedilir. Mur yaşlılığında ise sürekli çevresindekilere emirler yağdıran, kendi istediğinin olması konusunda ısrarcı olan ve kaprisleriyle insanları yoran bencillik dâhisi olarak tanımlanır. Kızı Anna ise evde kendisine ne yer bulabilir, ne de zaman ayırabilir. Altmış yaşında olmasına rağmen, annesini yalnız bırakmayarak onun her türlü davranışına ve sözüne katlanır. Hiçbir şekilde sesini çıkarmaz, yalnızca annesinin istekleri doğrultusunda hayatını sürdürür. Bir kez âşık olup evlendiği eşinden annesinin isteği üzerine ayrılır ve mutlu yuvası yıkılır.

Öyküde birbirine karşıt özellikler sergileyen anne ve kızın hayatından kesitler verilir. Anne Mur, kötülüğün sembolüdür. İsmi, aşk Tanrısı Amor'dan türetilir. Ancak aşk ve sevgi adına ruhunda hiçbir şey barındırmaz. Öykü boyunca herhangi bir kişisel gelişim örneği sergilemez. Tam anlamıyla olumsuz bir kadın imge olarak kalır. Yalnızca kendi dediğinin olmasını isteyen, etrafındaki kimsenin duygu ve düşüncesine önem vermeyen, sevgi, saygı ve hoşgörü göstermeyen bir kadındır. Onun için hayattaki en önemli varlık, sadece kendisidir. Çevresindekiler yalnızca onun her türlü yardımına koşmaları için vardır.

Anna, annesi Mur'un her şeyi kontrol altında tutma enerjisini nereden aldığına kafa yorar. Mur, bir vampir misali çevresindekilerin enerjilerinden beslenen bir yapıya sahiptir. Annesinin bencilliğinin ve yaptıklarının farkında olan Anna, kendi hayatını feda etmeyi göze alır fakat kendi kızlarının aynı esarete maruz kalarak yaşamalarını istemez. Bundan dolayı kızlarını anneanneleri Mur'un itirazlarına rağmen, eski eşinin yanına tatile göndermeyi düşünür. Ancak hayatında ilk defa annesiyle konuşup düşüncelerini paylaşma arifesinde bir trafik kazası geçirerek hayatını kaybeder. Bu öyküde vurgulanan, insanın öz annesi dahi olsa haksızlığa ve ezilmeye karşı gelmesi gerektiğidir. Çevresi tarafından sevilen, sayılan ve itibar sahibi olan Anna Fyodorovna'nın annesi Mur karşısında böylesine pasif tavırlar sergilemesi yazar tarafından kabul edilemez bir durumdur. Bu anlamda Anna'nın öykünün sonunda hayatını kaybetmesi, yazar tarafından verilen bir ceza olarak değerlendirilebilir. Çünkü Anna'nın ölümü, kötü kalpli annesinin yardımına koşarken gerçekleşir. Ulitskaya'ya göre insanın özel hayatı, toplumsal hayattan çok daha önemlidir. İnsan kendi yaşamını

kesinlikle ertelememeli ve kendi isteği doğrultusunda hayatını idame ettirmelidir. Tıpkı diğer öykülerinde olduğu gibi anne ve kız çocuğu motifi çerçevesinde sevgi, iyilik ve kendini belli ölçüde feda etme kavramlarının insanlığın en sonsuz ve kıymetli değerleri olduğu tekrar vurgulanmaktadır.

Lyudmila Ulitskaya'nın anne-çocuk motifinin konu edildiği bir başka öyküsü "Başkasının Çocukları"dır. Bu öyküde Ermeni bir ailenin hayat hikâyesinden bahsedilmektedir. Aile üyeleri Margarita ve Sergo'dur. Margarita, henüz on sekiz yaşında genç bir kız olmasına rağmen, ailesine karşı çıkarak büyük bir aşkla evlenir. Mutlu bir aile yaşamları vardır. Ancak on yıl geçmesine rağmen, çocukları olmaz. Her ikisi de bu durumdan dolayı acı çeker. Margarita ve Sergo'nun evliliği, II. Dünya Savaşı'na kadar devam eder. Bu kadın kahraman, eşine gösterdiği sadakati ve muazzam özverisi ile farklılık gösterir. Eşinin her türlü kapisini çeker ve sosyalist düşüncenin yarattığı cinsiyetler arasındaki eşitsizliğin farkında değildir. Margarita'nın düğünlerinden sonra eşinin ailesi ile birlikte yaşamasına dikkat çekilir. Kendisine sunulan şartlar, Margarita için hiçbir zorluk ya da herhangi bir hoşnutsuzluk yaratmaz. Aksine böyle bir durumun içinde yer almak, onu mutlu kılar ve ona yaşamsal bir güç verir. Margarita'nın merhameti, dolaylı olarak Rus halkının belirli isteklerini ortaya koyan sosyalist propaganda ile ilişkilendirilebilir. Çünkü devletin politikasına göre her evli kadının asli görevi, çocuk doğurmaktır. Ulitskaya'nın bu öyküsünde diğerlerinden farklı olarak toplumsal cinsiyet kavramının doğurduğu çatışma açık bir dille ifade edilir. Kocası Sergo, aniden Uzak Doğu'ya atanır ve Margarita da onun yolunu gözlemeye koyulur. Büyükanne Emma Aşotovna'nın mektubuyları Sergo'nun ikiz kız çocuklarının dünyaya geldiğini öğrendiği an, öykünün doruk noktasıdır. Bundan sonra Sergo'nun psikolojisini derinden etkileyen geçmişine dair korkuları gözler önüne serilir. Yazar bu durumun altını çizmek için Sergo'nun yeni düşüncelere karşı her zaman temkinli olduğunu, tanımadığı kimselere karşı şüpheyile yaklaştığını ve bunlardan ötürü düşmanca bir hisse kapıldığını ifade eder. Nitekim öyküde yaşanan olayların bütününe bakıldığında Sergo'nun insanlara yönelik genel bir güvensizlik hali içinde olduğu anlaşılır. Sergo, kadınlara karşı çekimser ve dar bir dünya görüşüne sahiptir. Aslına bakıldığında Sergo ve Margarita birbirinin aynası gibidir. Birbirlerine duydukları aşkın ve tutkunun ötesinde bir şeyleri yoktur. Kahramanların simetrik ve birbirlerini yansıtmaları, ikiz çocuklarının dünyaya gelişleri ile daha fazla vurgulanır. Öykünün "Başkasının Çocukları" diye adlandırılması da tesadüfi değildir. Çünkü ne Margarita'da anneliğe dair bir içgüdü, ne de

Sergo’da babalığa karşı bir inanç vardır. Dolayısıyla doğan çocuklar onlara ait değil, “başkasının çocukları” gibidir.

Sergo, çocukların doğum haberini sevgili karısı Margarita’nın sadakatsizliğinin bir kanıtı gibi algılar. Margarita ise uzun süre sonra eline geçen mektupta kocası Sergo’nun çocukların doğduklarına sevindiğini fakat aldatılmış olmayı bir türlü kabullenemediğini okur. Bu durum karşısında Margarita adeta cepheden gelen bir bombaya maruz kalmış gibidir. Psikolojik olarak ne kadar etkilendiği ve eşine söylemek istedikleri, Margarita’nın iç monologuyla okuyucuya şöyle aktarılır:

“Biz birbirimizi öylesine çok seviyorduk, sen çocuğumuzun olmasını o kadar çok istedin ki ben de sana hemen ikiz çocuklar doğurdum ve sen şimdi onların senin çocukların olmadığını söylüyorsun, fakat her ne kadar bu konuda bana inanmasan da senin karşında kendimi hiçbir şekilde suçlu görmüyorum, oysa birbirimizi öylesine çok seviyorduk, sen çocuğumuzun olmasını o kadar çok istedin ki ben de sana hemen ikiz çocuklar doğurdum...”⁹⁴ (Улицкая, 2016: 248).

Margarita’nın bu kadar acı çekmesinin nedeni, kocasının doğan ikiz kız çocukların kendisinden olmadığı ithamında bulunması ve onu ihanet etmekle suçlamasıdır. Öyküde vurgulanan ana konulardan bir diğeri, hayatın acımasız yanlarıdır. Büyük bir mutluluk yaratması beklenen ikizlerin doğumu aksine babalarını hayal kırıklığına uğratıp derin bir üzüntüye sevk eder. Anneleri ise aklını oynatma derecesine gelir. Bu durum karşısında bebeklerin bakımını üstlenmek babaanneye düşer. Eski neslin temsilcisi olarak babaanne motifinin eklenmesiyle bu durum, daha belirginleştirilir. Sovyet döneminde devlet içinde ailenin rolü, son derece tipiktir. Nitekim Sovyet devlet anlayışına göre aile, toplumsal bir zümredir. Kural gereği anne ile babanın çalışması ve babaannenin rolünü yerine getirmesi beklenmektedir. Babaanne, sadece bir akraba olarak görülmez. Farklı akraba üyelerini bir araya getirerek birbirleriyle yakınlık kurmalarını sağlamak ve küçük aile üyelerine bakıcılık yapmak gibi babaannenin⁹⁵ belli başlı görevleri vardır. Babaanne geleneksel kültürün bir taşıyıcısı ve çocuklara verilecek eğitimin en güçlü etkenidir. Ulitskaya’nın eserlerinde ise ortaya atılan bu savın daha da üzerinde bir kadın kahraman karşımıza çıkar. Bu kadın kahraman ikiz kız çocukları Gayana ve Viktorya’nın babaannesi Emma Ashotovna’dır:

⁹⁴ (Мы так любили друг друга, ты так хотел ребенка, я родила тебе сразу двоих, и ты говоришь, что это не твои дети, но я ни в чем не виновата перед тобой, как же ты можешь мне не верить, ведь мы так любили друг друга, ты так хотел ребенка, я родила тебе сразу двоих...)

⁹⁵ İlk olarak Aleksandr Puşkin’in dadısı Arina Rodionovna Yakovleva’da bu rol kökleştirilir.

“Emma Aşotovna kendine has bir kişiliğe sahipti, hayatında kendi oluşturduğu katı, ahlaki kuralları vardı. Sahip olduğu batıl inançlar dışında bir eğitim almamıştı ve hatta her ne kadar etrafındakilere zarar vermese de kaprisli ve başına buyruk davranışlara sahipti... Örneğin, kuzu etinden kesinlikle hoşlanmazdı. Sofra genellikle Ermeni mutfağına özgü lezzetler ile donatılırdı. Ayva yaprağının sağlayacağı şifalara karşı sarsılmaz bir inancı vardı. Sarı renkteki çiçeklerden korkar ve bazen tıpkı tespih çeker gibi sayılara gizli anlamlar yükler, sıralama yapardı. Ve işte genellikle böyle küçük oyunlar yardımıyla kendi günlük işlerini halletme kararı almıştı”⁹⁶ (Улицкая, 2016: 242).

Yazar, Emma Aşotovna'nın eşsiz kişiliğini okuyucuya bu şekilde aktarır. Babaanne Aşotovna, biricik kızının hastalığına dayanabilen ve iki kız torununu yetiştiren, eski Ermeni soyunun güçlü bir kadın temsilcisidir. Ünlü edebiyat eleştirmeni ve akademisyen Tatyana Kazarina'nın düşüncesine göre (1996) Ulitskaya'nın eserlerindeki kadınlar aile ve soy değerlerinin bir taşıyıcısı olarak karşımıza çıkarlar. Bu düşüncesini somutlaştırmak için onların dış görünüşleri arasındaki ailesel benzerliğe dikkat çeker. Benzerlik durumun örneği, Margarita'nın dış görünüşünde timsalleştirilir. Öykü içinde Margarita'nın üst dudağını annesinden ve büyükannesinden aldığından, kaşlarındaki gözle fark edilir oyuntunun soylarının başlangıcından bu yana ailelerini ifade eden bir ayrıntı olmasından, Margarita'nın her iki kız çocuğunun babalarından kendilerine geçen kalıtsal bir doğum lekesi taşımalarından ve anne ile babaannelerine olan benzerliklerinden bahsedilmektedir:

“Birbirlerine oldukça benziyorlardı: Gür siyah saçları düşük ve geniş alın hatlarını belirginleştiriyordu. Yüzlerini kaplayan ince tüyler, uzun ve ince kaşlarıyla yoğunlaşıyordu. Üst dudakları ise tıpkı anne ve büyükannelerinininki gibi minicikti ve dudaklarındaki açıkça fark edilebilir bu şekil tamamıyla kalıtsaldı. Hatta Emma Aşotovna'ya göre bu iki küçük kız oldukça güzel fakat olması gerekenden biraz zayıflardı”⁹⁷ (Улицкая, 2016: 241).

⁹⁶ (Была Эмма Ашотовна человеком оригинальным, со своей системой жизни, в которой равноправно присутствовали строгие нравственные правила, несколько не завершённое высшее образование, набор упомянутых суеверий, а также возведённые в принцип собственные прихоти и капризы, для окружающих, впрочем, вполне безвредные. Так, к последним относился, например, полный отказ от баранины, столь обычной для армянской кухни, несокрушимая вера в целебные свойства листьев айвы, страх перед желтыми цветами и тайное обыкновение перебирать про себя ряды чисел, как другие перебирают четки. Так, с помощью этой своеобразной игры, решала она обыкновенно свои житейские задачи)

⁹⁷ (Они были очень похожи: темные густые волосики обозначали линию низкого и широкого лба, нежный пушок, покрывающий их лица, сгущался в тонкие длинные брови, а верхняя губа, как у матери и бабки, была вырезана лукообразно, и именно в этой крохотной, но явственно заметной выемке и сказывалось семейное и кровное начало. Хотя обе девочки были прехорошенькими, старшая, по мнению Эммы Ашотовны, была потоньше и помиловидней)

Bununla birlikte Kazarina (1996), Ulitskaya'nın kahramanlarının büyük zorluklarla mücadele etmelerine dikkat çeker. Yazarın yaşamın esas amacını bulmak amacıyla ilginç konuları ele aldığından bahseder. İnsanın varoluşuna dair sorgulamalarda bulunduğu anlarda okuyucusuna özellikle birtakım uyarılarda bulunmak için birbiriyle alakalı konuları ard arda sıraladığını belirtir. Yazar öykülerinde kahramanlarının hayattaki başarısızlıklarının nedenlerini de irdeler. Eski bir biyolog olarak sanatının odak noktasında insanı konumlandırır. Büyük bir hassasiyetle insanı ve onun dünyasını çözümlemeye çalışır. Bu noktada Ulitskaya'yı diğer yazarlardan ayıran özelliklerin başında en zor koşullarda dahi öykü kahramanlarının insani değerlerini yitirmemeleri konusunda gösterdiği titizlik gelir. Yazarın düşüncesine göre iyi niyet, her şeyin üstesinden gelir. İnsanları birleştirici yönü vardır. Margarita'nın annelik içgüdüsünden bile üst seviyededir eşi Sergo'ya duyduğu aşk. Tipik bir Doğu kadınıdır⁹⁸. Kendini feda edecek kadar eşini sevmesi, Doğu için sık görülen bir durumdur. Aslına bakıldığında Margarita'nın annelik görevini üstlenmeye hazır olmadığı söylenebilir.

Anne ve çocuk motifinin ele alındığı öykülerden bir diğeri Soneçka'dır. "Soneçka"⁹⁹ adlı öykünün başkahramanı, anne olmadan önce ve anne olduktan sonra olmak üzere farklı iki kadın tipini temsil eder. Annelik, Soneçka'yı başkalaştırır. Soneçka, artık kendi hayatını unutup yalnızca çocuğu için yaşayan bir annedir. Bu noktada Soneçka'nın evlenip çocuk sahibi olduktan sonra büsbütün değişmesi öyküde şu şekilde aktarılır:

"Soneçka başında kavak yelleri esen bir kızken evlilik yılları boyunca eli her işe yatkın bir ev hanımı olmuştu. Normal insanlar gibi bir evleri olmasını çok isterdi, mutfakta musluktan sürekli su aksın, kızları ayrı odada yatsın, kocası özel işliğinde çalışsın, yatağa üç renkli bezden dikilmemiş, kolalı çarşaflar serilsin, sofralarında köfteler, kompostolar eksik olmasın... Bu büyük hayaline kavuşmak için Sonya iki işte çalışıyor, geceleri kalkıp dikiş dikiyor ve kocasından gizlice para biriktiriyordu"¹⁰⁰ (Улицкая, 2016: 36).

⁹⁸ Farklı edebiyatlara sahip yazarlar tarafından yazılan eserlerde geçen kadın imgelerinin ele alındığı "Doğu Edebiyatında Kadın" başlıklı çalışmada birçok ortak özellik ve farklılıklar saptanır. Doğu edebiyatındaki kadın imgesinin en belirgin özelliği, kendisine uygulanan tüm baskılayıcı güçlere karşı gelememeleri sonucunda çektikleri sıkıntılara rağmen, yaşadıkları olaylar karşısında güçlü bir duruşa sahip olmalarıdır. Daha detaylı bilgi için bkz: Güzelyüz, A. (2016). *"Doğu Edebiyatında Kadın"*. İstanbul: Demavend Yayınları.

⁹⁹ Öykülerin kadın başkahramanlarının isimleriyle adlandırılması da işlenen konunun merkezinde kahramanın kişiliğinin yer aldığına yönelik bir işaret olarak okunabilir. Bu bağlamda "Bronka", "Soneçka", "Genele Teyze", "Buhara'nın Kızı", "Buharalı Kadın", "Zavallı Mutlu Kolıvanova" ilk akla gelen örnekler arasındadır.

¹⁰⁰ (За год своего замужества сама Сонечка превратилась из возвышенной девицы в довольно практичную хозяйку. Ей страстно хотелось нормального человеческого дома, с водопроводным краном на кухне, с отдельной комнатой для дочери, с мастерской для мужа, с котлетами, компотами, с белыми

Anneliğin ve evliliğin verdiği mutluluk, Sonečka'nın iyi yürekli kalbini kadınsal bir özveri ve yakınlarına daha bir düşkünlük ile doldurur:

*“Daha sabahtan duyumsadığı bu his tüm gün Sonečka'nın aklından çıkmaz, ev işlerini sanki kendiliğinden oluyormuş gibi kolayca bitirir, Tanrı'nın her günü, bir önceki ya da sonrasıyla karışmaksızın zihninde yer ederdi”*¹⁰¹ (Улицкая, 2016: 31-32).

Ulitskaya, annelik ilişkisinde Sonečka'nın bedenini adeta bir ev gibi görür. Sonečka teni, göğsü, süt veriş, karnı ve sırtı ile evlatlarını besleyebilme yeteneklerine sahiptir. Aşkı uğruna hem eşine hem de çocuğuna karşı uçsuz bucaksız bir fedakârlık içindedir:

*“Bebeğin en ufak kıpırdanmasıyla birlikte daha ortalık ağarmadan gözlerini açardı Sonečka... Gözlerini tam açmadan bluzunun düğmesini çözer, sabaha kadar süt dolup sertleşmiş memesini çıkarır, ucunu iki kez sıkar, diğer eliyle tuttuğu bezle gelen akıntıyı silerdi... Bebeğin memeyi hafifçe tırmalayıp sıkması, dişsiz ağzıyla ısırması Sonya'nın çok hoşuna giderdi”*¹⁰² (Улицкая, 2016: 31).

II. Dünya Savaşı son bulur ve aile Aleksandrov'dan Kalinin'e, daha sonrasında da Puşkino ve Lionazovo'ya gitmek zorunda kalır. Bundan sonra gerek evde gerekse maddi konularda tüm sorumluluklar ve yükümlülükler Sonečka'ya aittir: *“Annesinden kalan dikiş makinesiyle Sonečka, II. Dünya Savaşı'nın bitmesinden sonraki ilk yıllarda aileyi tümüyle geçindirirdi...”*¹⁰³ (Улицкая, 2016: 33). Dolayısıyla öykünün başında entelektüel bekâr bir kadın olan Sonečka, evlenip anne olduktan sonra hayatını çocuğuna adar ve bu uğurda çocuğuna tek başına bakmak zorunda kalan anne tipine dönüşür.

Buraya kadar incelenen öyküler bağlamında Ulitskaya'nın öykülerinin pek çoğunda kadınların gösterdiği yüce sabra ve sebatkârlığa vurgu yapılmaktadır. Bilhassa yazarın ilk öykülerinde yarattığı kadın kahramanlar gösterdikleri büyük fedakârlıkları, duyarlılıkları ve merhametleriyle ön plana çıkarlar. Bronka, Berta, Buhara ve Sonečka gibi kahramanlarda görüldüğü gibi bir kadın ulvi görevi anne olmayı yerine getirmek için her daim çaba gösterir.

крахмальными простынями, не сшитыми из трех неравных кусков. Во имя этой великой цели Соня работала на двух работах, строчила ночами на машинке и втайне от мужа копила деньги)

¹⁰¹ (Это утреннее чувство отсвечивало весь день, все дела делались как бы сами собой, легко и ловко, и каждый божий день не сливаясь с соседствующими запоминался Сонечкой в своей отдельности...)

¹⁰² (Просыпалась Сонечка на рассвете от мелкого копошения девочки... Не раскрывая глаз, она расстегивала кофту, вытягивала отвердевшую к утру грудь дважды нажимала на сосок... Молока была много, оно шло легко и кормление с маленькими торкаными соска, подергиванием, легким прикусыванием груди беззубыми деснами доставляло Соне наслаждение...)

¹⁰³ (Эти первые послевоенные годы семью кормила Сонечка, унаследовавшая материнскую швейную машинку...)

“Ne Mutlu İnsanlardı!”, “Bronka”, “Buhara’nın Kızı”, “Soneçka” öykülerindeki kadın kahramanlar, aşkı ve tutkuyu onaylayan, iyimser bir başlangıç yapan, yetkinliğe, evrenselliğe ve çok yönlülüğe sahip karakterlerdir. Yazarın öykülerinde son derece güçlü kadın kahramanlar ön plandadır. Bu kadınlar çoğu zaman bir erkeğe muhtaç olmadan hayatlarını sürdürüp çocuklarını büyütebilme erdemine sahiptirler. Sovyet döneminin her alandaki devletçi uygulamaları, aile kurumunda da kendini göstermektedir. Bu noktada aile içinde de sanki annelik ya da babaannelik ayrı birer kurum halindedir.

Tatyana Tolstaya’nın “Temiz Bir Sayfa” ile “Gece”, Lyudmila Petruşevskaya’nın ise “Melek Gibi” (*Как ангел*) adlı öykülerinde de anne ve çocuk motifinin ele alındığı görülür. Bu bağlamda ilk olarak Tatyana Tolstaya’nın “Gece” adlı öyküsüne bakıldığında tıpkı “Buhara’nın Kızı”nda olduğu gibi hasta bir çocuk karşımıza çıkar. Sadece bu kez çocuğun cinsiyeti farklıdır. Bu öyküde ele alınan konu, bir erkek çocuğun gözünden aktarılması bakımından farklılık gösterir. Hasta çocuğa babasının isminin verilmesi, önemli bir detaydır. Tolstaya için bu detay, kişinin karakterine verdiği önemi gösterir. Buhara’nın kızı Mila’dan farklı olarak Aleksey Petroviç’in farklı yetileri vardır. Sürekli düşünür. Bilge kişiliğinin yanı sıra, kendine has bir dünya görüşü vardır. Deri hastası olan çocuğun dünyası, kendine göre uyumlu ve mantıklıdır. Dünya yalnızca hasta kimseler için değil, normal insanlar için de olası tehlikelerle doludur. Özellikle öykünün tamamı okunduktan sonra duyulan hissiyat bu yöndedir.

Aleksey Petroviç annesi ve çok sayıda komşusuyla birlikte ortak (kommunalka) bir dairede yaşar. Anne Buhara çocukluğundan itibaren Mila’yı dış dünyanın acımasızlığından korurken, Aleksey Petroviç’in annesinin böyle bir imkânı olmamıştır. Bu yüzden Mila, iyi kalpli, kötülük nedir bilmez bir mizaca sahiptir. Çünkü gerçek hayatla henüz tanışmamıştır. Aleksey Petroviç ise çevresinde olup bitenlerden sürekli etkilenir. Karşılaştığı durumlar karşısında savunmasızdır. Adeta kuşatılmış bir dünyada yaşar. Çevresinde iletişim halinde olduğu pek kimse yoktur. Bu yüzden çoğu zaman kendi kendine düşünür. Tolstaya, kahramanını düşünebilme, dünyevi güzellikleri anlayabilme ve yaşananları derinden hissedebilme yetileriyle donatarak okuyucuya sunar. Tıpkı Ulitskaya gibi, Tolstaya da öykü boyunca annelik sevgisinin sonsuzluğunu vurgular. Buna karşılık Tatyana Tolstaya’nın “Gece” öyküsünde baba motifi yoktur. Babanın olmaması, aile yükünün kadının omuzlarında olduğuna işaret eder. Ayrıca annenin hem kadın hem de erkeğin rolünü birlikte üstlenmek zorunda olduğunu da gösterir.

Yıldız imgesi, öykü içinde ayrı bir yere sahip olup anne imgesine yönelik bir göndermedir. Böylelikle evrene ait özellikler anneye yüklenir. Bir gökyüzü gibi ucu bucağı olmayan anne sevgisi, gece olduğunda tüm evreni sarıp sarmalar. Aleksey Petroviç, tamamen annesine bağımlıdır. Yalnızca annesi yanındayken kendini bir birey olarak hissedebilmektedir. Çünkü çevresindeki insanlar, annesi gibi onu olduğu haliyle kabul etmez. Bu koca dünyada Aleksey Petroviç’e yer yoktur. İnsanlar kalplerinde hasta bir çocuğa karşı acıma ve merhamet duygusu taşımazlar. Öykü boyunca hasta çocuğun içinde bulunduğu çıkmazlık ve ebedi yalnızlık vurgulanır. Hasta erkek çocuğunun geceleyin yalnız betimlenmesi, yıldızlarda bir kurtuluş ve merhameti araması da semboliktir. Öykünün ismi, bu yüzden “Gece”dir. Gece imgesi, başlangıçta hasta bir bilincin sembolü olarak görünür. Ancak öykünün sonunda dünyayı sembolize ettiği anlaşılır.

Lyudmila Petruşevskaya, Ulitskaya ve Tolstaya’dan farklı olarak, eserlerinde hasta insanların hayatta kalma konusunu ele alır. Bu kapsamda “Melek Gibi” öyküsünde anne ve çocuk motifi bağlamında hasta bir çocuk karşımıza çıkar. Yazar, bu hasta çocuğu büyüten ailenin çıkmaz durumundan bahseder. Bu trajik öykünün kökleri işlenirken yazar sosyolojik taraflara da ışık tutmaya çalışır. Tarım işçisi olarak hayatını kazanan sıradan, yaşlı ve çirkin çiftin hasta bir kız çocuğu olur. Küçük kıza Angelina adını verirler. İlk başlarda Angelina yaşlı çift tarafından şımartılır. Her şeyin yolundaymış gibi görünmesi için tüm aile, küçük kıza sürekli hediyeler alır. Çizilmeye çalışılan bu sahte durum, yavaş yavaş yerini korkutucu gerçek tabloya bırakır. Kız on beş yaşlarına geldiğinde tıpkı çocukluğundaki gibi yine hediyeler almayı bekler. Ancak Angelina sadece kendi ailesi için bir melektir. Çevresindekilere de kendini beğendirmek için süslenip özen göstermeye çalışır. Fakat beklediği sonuçları alamaz. Yetmiş yaşlarındaki anne ve babasından başka kimsesi yoktur. Bu durum onu hırçınlaştırır. Yavaş yavaş Angelina, kötüleşmeye başlar. Tüm insanlığa karşı olumsuz bir tavır içindedir. Bu noktada Petruşevskaya, kahramanını yargılamaz. Yazarın bakış açısına göre tüm insanlar, Tanrı tarafından yaratılmıştır. Bu yüzden Tanrı’nın himayesindeki her insanın kendine göre hakları vardır. Petruşevskaya’nın hümanizmi, hayatın karanlık ve acımasız yanlarını tüm çıplaklığıyla vermesiyle kendini hissettirir. Yazarın düşüncesine göre yaşadığımız acımasız dünyada hasta bir insan daha kötü olmak için her zaman daha fazla hakka sahiptir (Сунь, 2006: 134-135).

Anne ve çocuk motifi bağlamında incelenebilecek bir diğer eser, Tatyana Tolstaya’nın “Temiz Bir Sayfa” adlı öyküsüdür. Diğerlerinde olduğu gibi çocuk, yine hastadır. Ancak

Lyudmila Ulitskaya'nın aksine Tolstaya, ailede hasta çocuk sorununu bu kez babanın gözünden aktarır. Öykünün başkahramanı, baba İgnatyev'dir. Okuyucu, babanın ne tam olarak adını, ne de ne işle meşgul olduğunu bilir. Bu XX. yüzyılın sonlarında toplumda yaygın olarak karşılaşılan tipik bir kahramandır. Tıpkı Ulitskaya'nın öyküsünde görüldüğü gibi, bu öyküde de doğuştan hasta bir çocuk söz konusudur. İsmi Valerik'tir. Baba, hasta oğlu için işini ve karısını bırakır. Ancak Buhara'dan farklı olarak İgnatyev, çıkmazın içinde olan oğluna nasıl davranacağını bilemez. Bu durum hem hasta oğlu, hem kendisi hem de annesi için çok üzücüdür. İgnatyev, karşılaşacağı tüm zorlukların üstesinden gelmeyi hayal eder, ama düşündüğü gibi olmaz. Sürekli başka bir insan olarak yeni güne başlayacağına dair kendine söz verir. Akşamları ise yeniden bir hüznün çöker üzerine. Güçsüz ve iradesiz İgnatyev, bir türlü hâkimiyeti kendi eline alamaz. Hüznün her yerde yanı başındadır. Bu hüznü ruh halinden ve şikâyetçi yapısından tek seferde kurtulmak için kulaklara tuhaf gelecek olan bir operasyon geçirir. Sonrasında biraz da olsa kendini daha iyi hissetmeye başlar. Ancak istediği gibi bir yeniden doğma durumu yaşamaz. Aslına bakıldığında İgnatyev'de insanı insan yapan, hüznü, şüphesizliği, acı çekişi hatta tüm çelişkileridir. Öykünün sonunda ise İgnatyev bir postanenin kapısından içeri girer ve görevli ne istediğini sorduğunda “*yalnızca temiz bir sayfa*” diye cevap verir. Okuyucu, artık bu temiz sayfada ne yazılacağını tahmin eder.

“Kuşla Buluşma” adlı öykünün başkahramanı, Tolstaya'nın şimdiye kadar ele aldığımız öykülerindeki yetiştirme tarzının dışında kalan Petia isminde bir erkek çocuğudur. Bu çocuk, göz alıcı komşusu Tamila'dan çok etkilenir. Çünkü Tamila bir yetişkinden daha çok bir kuş gibi gelir Petia'ya. Çevresindeki diğer yetişkinlerin aksine planlanmış net çizgilerden oluşan kuralları yoktur. Evinde her şeye izin vardır. Yıkanmamış ellerle ekmek ve reçel yenilebilir, tırnaklar yenilebilir, bir yerlerden sarmak serbesttir. Bu anlamda Tamila bir çocuğun gözünden bakıldığında istenilen anne tipine örnektir.

Buraya kadar incelenen öyküler bağlamında bir değerlendirme yapıldığında Lyudmila Ulitskaya ve Tatyana Tolstaya'nın üslup bakımından birbirlerinden ayrıldıkları görülür. Ancak gerçekçi ve postmodernist yaklaşım, her iki yazarın eserlerinde de ortak noktadır. Her iki yazarın görüşüne göre annelik, dünyayı ayakta tutan önemli bir güçtür. Bu yaklaşım klasik Rus edebiyatında da böyledir. Her ne olursa olsun hayat, ölüm karşısında tüm görkemiyle ve canlılığıyla durmaktadır. Anne olan bir kadın, çocuğunu umutsuzluğa kapılarak ya da çektiği acılardan dolayı bırakıp gitmez. Onun için her türlü mücadeleye

göğüs gerer. Tolstaya, Ulitskaya ve Petruşevskaya'ya ait incelenen bu öykülerdeki ailelerin ve ebeveyn-çocuk ilişkisinin bir diğer ortak noktası, hasta çocukları için verdikleri mücadeledir. Ancak farklı yaklaşımlarda bulunan annelerin çocukları üzerindeki etkilerine bakılarak bir değerlendirme yapılabilir. Anne Buhara, kızı Mila için mutlu bir dünya hazırlamayı başarır. Kızının dünyasını ve algısını sınırlandırmaz. Aksine kendisiyle baş başa kalmasına ve dünyasının evden ibaret olmasına izin vermeyerek kızına en büyük armağanı verir. Bu yüzden annesinin ölümünün ardından Mila, mutlu bir yaşam sürmeyi başarır. Buna karşılık ne Aleksey Petroviç ne de Angelina ailelerinden aynı armağanı alabilirler. Mila'nın kendine ait bir dünyası vardır. Bu durum Buhara'nın kızı için kendini feda etmesi ve sonsuz sevgisinin bir ürünüdür. Lyudmila Petruşevskaya'nın "Melek Gibi" öyküsündeki kahramanlar, aile motifi çerçevesinde daha solgun görünür. Hasta çocuğun kaprisleri ve bilinçsiz isteklerinin sonucunda üzücü bir tablo ortaya çıkar. Çocukluk yılları boyunca her zaman şımartılan çocuk, gerçek dünyayla tanıştığında adaptasyon sorunu yaşar. Dolayısıyla öykünün sonunda dış dünyaya kapalı olarak büyütülen çocuğun hazin sonu kaçınılmaz olur.

Öykülerdeki çocuklar, annelerinin farklı yaklaşımları bakımından birbirlerinden ayrılırlar. Mila'nın, annesinin acı kaybını yaşamasının ardından gözyaşlarına boğulması tabii bir durumdur. Çünkü hayatı boyunca en büyük dayanağı olan annesini kaybeder. Bu bağlamda anne motifinin kıymeti, anne ve çocuk ilişkisinde daha iyi gözlemlenir. Lyudmila Ulitskaya bir annenin evladına duyduğu sevginin gücüne dikkat çeker. Yazara göre hasta bir çocuğun bilincinde dahi bu sevgi, karşılıklı bir bağın kurulmasını sağlar.

Tatyana Tolstaya'nın kahramanı Aleksey Petroviç'in annesini mimari bir yapı ya da yıkılmaz bir kale olarak kabul edişi, onun her zaman yanında olacağına dair inancını simgeler. Bu kapsamda bu erkek çocuğunun hayat karşısında duyduğu korku, ana motif olarak belirir. Özellikle annenin bir anıt ile özdeşleştirilmesi bu algıyı daha da somutlaştırır.

İncelenen kahramanlar arasında Angelina, en mutsuz olanıdır. Angelina'nın sevgi arayışı içinde dünyaya kendini sevdirmeyi umarak sokaklarda gezinmesi hakiki sevginin ne olduğunu bilmediğini gösterir. Çevresindekilere kapris yaparak kendini sevdirmeye çalışmak, sevgi görmenin koşulu değildir. Sevgi, çocuğun kendi başına hayata karşı mücadele edebilmesinde sorumluluk duygusunu taşımasıdır.

Lyudmila Petruşevskaya ile Tatyana Tolstaya'nın öykülerindeki kahramanların ilişkileri çelişkili ve trajiktir. Hasta bir çocuk için en zor durum, dış dünya ile diyalog kurabilmektir. Mila, annesi sayesinde bu diyalogu kurabilmeyi başarmıştır. Aleksey Petroviç'in diyalogu ise monolog kapsamında kalır. Tolstaya, hasta bir insanın iç dünyasını ustaca aktarır. Bu çerçevede yazarların kahramanlarına olan yaklaşımlarında ortaya çıkan farklılıklar bu şekilde kendini gösterir. Ulitskaya tüm öykü boyunca Buhara'ya karşı beslediği derin sevgiyi hissettirir. Hasta bir çocuğun kurtuluşunu annesinin manevi zenginliği ile ilişkilendirir. Tolstaya'nın hümanizmi, biraz daha gizlidir. Çok kendini belli etmeden alt metinde hissettirir. Petruşevskaya için ise hasta çocuk adeta kilit motiftir. Duygusallıktan yoksun ve nesnel bir yaklaşımı esas alan öyküleme tarzını benimseyen yazar için tarif edilemez acıları ele alması daha anlamlıdır. Öykünün sonunda anne, prensipte herkesin masum olduğu düşüncesini ön plana çıkarır.

Ulitskaya, Petruşevskaya ve Tolstaya'nın incelenen bu öykülerinde modern dünyada karşıma çıkabilecek kimseleri temsil eden kahramanların yaratıldığı görülmektedir. Benzer konuları öykülerinde ele alan Tolstaya ile Petruşevskaya'nın amacı, sorunları gündeme getirmektir. Petruşevskaya'nın kendi deyimiyle yazar olarak yapmaları gereken, sorunları tespit etmektir (Петрушевская, 1983: 6). Ulitskaya için ise daha önemli olan, kahramanının özgünlüğünü ortaya koymaktır. Yazara göre dünyadaki en enteresan şey, sorunlar değil; duyguları, endişeleri, yaşadığı tecrübeleri, özellikle de insanın düşünceleri ve hayatta benimsediği ilkeleridir (Улицкая, 2004: 3).

Ulitskaya ve Tolstaya'da olduğu gibi Petruşevskaya'nın yarattığı rengârenk halka oyunu içinde de anne ve çocuk motifleri ön plandadır. Bu bağlamda ilk akla gelen diğer öyküleri arasında “Kendi Çevresi”, “Ksena'nın Kızı”, “Baba ve Anne” (*Отец и мать*) ve “Meryem Ana Hadisesi” (*Случай богородицы*) sayılabilir (Пушкар, 2007: 94). Araştırmacı yazar Aleksey Vasilyeviç Bastrikov, Lyudmila Petruşevskaya'nın sanatının odak noktasında kadının ailesiyle olan ilişkisi ve günlük yaşantısının yer aldığını ifade eder. Petruşevskaya'nın sanatında mitolojik modelin hâkimiyet gösterdiğine dikkat çeker. Yazarın ele aldığı başlıca temalar arasında kadın, erkek, çocuk, hayat, ölüm, kader, zaman ve mekânın yer aldığını belirtir. Ye. Goşilo, O. Dark, L. Pann gibi pek çok eleştirmen Petruşevskaya'nın öykülerinde acı-sevinç, hayat-ölüm, mutluluk-hayal kırıklığı, iyilik-kötülük gibi günlük yaşamın karşıt yanlarını görmenin mümkün olduğunu belirtirler (Маркова, 2013: 91).

Lyudmila Petruşevskaya'nın "Çocuk Bayramı" (*Детский праздник*) öykü derlemesinde bilhassa anne ve çocuk motifi ön plandadır. Bu iki motif birbirinden ayrılmaz durumdadır. M. Lipovetskiy, yazarın sanat anlayışını incelerken ana motifleri yazınsallığın bir işareti olarak değerlendirir. Anne-çocuk ilişkisinde kimi zaman rol değişikliği yaşanır. Çocuk, annenin sorumluluklarını ve yükümlülüklerini yerine getirmek durumunda kalır. Bu duruma örnek olarak "Mükemmel Bir Şehre Doğru" (*К прекрасному городу*) öyküsünde hiç kimseye hayır diyemeyen iyi kalpli on altı yaşlarındaki çocuk Nastya'nın anne rolünü üstlenmesi gösterilebilir. Buna benzer durumlar "Aile Marşı", "Çocuk Bayramı", "Yoko Ono" öykülerinde de karşımıza çıkar.

Anne ve çocuk ilişkisi bağlamında acı çeken anne motifi, Petruşevskaya'nın pek çok öykü başlığından dahi sezinlenir. Bu kapsamda "Ksenia'nın Kızı", "Evlat", "Kız Çocuğu" ve "Aile Marşı" anne ve çocuk motifinin konu edildiği öyküler arasında yer alır. Bu öykülerden biri olan "Evlat"ın başkahramanı, daha önce incelediklerimizden farklı bir anne motifidir. Geceleyin bir çocuk doğurur ve yolun kenarındaki taşlarla bebeğini öldürmeye kalkışır. Bir annenin böyle bir eylemde bulunmasının hiçbir gerekçesi olmamasına karşın, bu durum öykü içerisinde yeni doğan erkek çocuğun babasının kim olduğunun bilinmemesiyle açıklanır. Hamileliği boyunca hiç kimseye herhangi bir şey söylemeyen kahraman, ne doktora gider ne de izne ayrılır. Hamile olduğunu belli etmeyen bol elbiseler giyer ve doğum zamanının yaklaşmasına yakın çantasını önceden hazırlar. İlk günden itibaren öykünün başkahramanı, doğacak çocuğunu öldürme düşüncesindedir. Öykünün ilerleyen kısımlarında akrabalarının bir kısmının söz konusu durumu anladıkları anlaşılır. Karşılarında canı bir kadının olduğunu kabul etmek istemezler. Başkahramanı insanlıktan çıkaracak kadar böylesine büyük bir suçu işlemesindeki itici gücün ne olduğu merak konusudur. Nihayetinde dokuz ay boyunca bebeğini karnında taşır. Öykünün sonunda ise ne kadın, ne de kadının işlediği suç hakkında bir yargıda bulunulur. Yazarın amacı, anneyi aklamak ya da suçlamak değildir. Yalnızca söylentilere yer verilir. Bu duruma yönelik öykü içinde geçen ifadeler şöyledir: "Ve oldu...", "Ağızdan ağıza dolaşmaktaydı...", "Tüm doğumhane adeta kudurmuştu..." "Anlaşılmıştı...", "bu çocukların anlattıklarına göre..." "bütün bunlardan dolayı..."¹⁰⁴ (Петрушевская, 1993a).

¹⁰⁴ ("И получилось..."; "Передавали также из уст в уста..."; "Весь родильный дом буквально бушевал..."; "Видно было..."; "По поводу этих детей рассказывали..."; "Из всего этого следует...")

“Yahudi Veročka” (*Еврейка Верочка*) adlı öyküde ise “Evlat” öyküsünden farklı bir durum söz konusudur. Ana kahraman, dünyaya bir çocuk getirmeyi çok isteyen meme kanseri bir kadındır. Evli bir adamı sever ve ondan hamile kalır. Çocuk doğurması hayati açıdan tehlikeli olmasına rağmen, kendini riske atarak doğum yapar. Hamileliği sırasında bebeğine zarar gelmemesi için hiçbir ilacını almaz ve herhangi bir tedavi yöntemine başvurmaz. Bebeği yedi aylıkken ise anne hayatını kaybeder. Böylelikle Petruşevskaya’nın günümüz dünyasındaki kadınların önemli bir sorununa ışık tutar. Yazar, Vera’ya sevgiyle yaklaşır ve ona merhamet duyar. Petruşevskaya’nın yarattığı ailelere bakıldığında normal bir ilişki çerçevesinde yaşam süren bir örneğe rastlamak güçtür. Zor bir yaşam sürmeleri, ortak noktalarıdır. Bir insana gösterilen sevgi, merhamet ve ilgi olmadan manevi desteğin varlığından bahsedilemez. Petruşevskaya, modern toplumun gelişim sürecinde ortaya çıkan eğilimleri derinlemesine hisseder. Bu duruma bağlı olarak gözlemlediği birtakım sorunları açıkça ifşa eder. Yazarın bu sorunu çözümleyebilme isteği dolaylı yoldan ifade edilir. Nitekim Vera’nın komşularının söylediği sözler ilgili durumu açıklayıcı kılar: *“Komşulardan bir kadın, ‘biz Yahudiler, çocuklarımızı bırakmayız’ dedi. Babası sürekli çocuğunu görmeye gelir gider. İhtiyaçlarını karşılar ve maddi anlamda desteğini verir. Kısacası ailesi her şeyiyle ilgilenir”*¹⁰⁵ (Петрушевская, 1993b). Mutsuz bir kaderin ve içinde bulunduğu şartların kurbanı olan kadın imgesinin yanı sıra, Petruşevskaya anne olan kadının iç dünyasına yönelik incelemeler yapar.

Lyudmila Petruşevskaya’nın “Evlat” öyküsündeki anne motifine benzer bir durum “Kendi Çevresi”nde de görülür. Öykünün bu şekilde adlandırılması, hem kadın kahramanın iç dünyasının hem de ele alınan konunun paradoksallığını okuyucuya daha iyi aktarabilmek içindir. Petruşevskaya’nın kadın kahramanının alımlılığı, kadınsılığı ve tatlılığı tipik kadın idealinin stereotipliğine benzemez. Yazarın bu öyküsünde ironik, sert mizaçlı ve kendi ayakları üzerinde durabilen bir kadın imgesi görülür. Bu anlamda öykünün ilk giriş cümlesi dikkat çekicidir: *“Herkes her zaman alaycı bir tavırla yaklaşan nar gibi dolgun kırmızı dudaklarımla her zaman gülümseyen, aynı zamanda da sert mizaçlı bir insanım”*¹⁰⁶ (Петрушевская, 2014: 520). Bu öyküde çevresindekilerden farklı özelliklere sahip olan anne ve çocuk motifi söz konusudur. Oğlu Alyoşa yedi yaşlarında, pek de güzel olmayan ve çarpık dişleri olan bir çocuktur. Anne, oğlu Alyoşa’yı acımasızca döver. Amacı,

¹⁰⁵ (Мы, еврей,— сказала соседка,— мы детей своих не бросаем, да. Отец его навещает. Покупает что ему надо, да там и своих денег некуда девать. Там за ним глядят)

¹⁰⁶ (Я человек жесткий, жестокий, всегда с улыбкой на полных, румяных губах, всегда ко всем с насмешкой)

çevresindekilerin oğluna acımalarını sağlamaktır. Çünkü hastalığından dolayı ölüme mahkûm olduğunu bilir. Çevresindekilere oğlunun akıbeti için açıklama yapmak zorunda hisseder kendisini. Okuyucu, kocasının en iyi arkadaşı ile kaçıp gitmesinin ardından oğluyla bir başına kalan kadının öyküsünü okudukça yukarıdaki satırları daha da iyi anlayacaktır. Bu kadın sonunda, amansız bir hastalık sebebiyle hayatını kaybeden annesi ile aynı kaderi paylaşır. Ayrıca kendine yakın hissettiği hiçbir arkadaşı da yoktur. Ancak kendilerini aydın olarak kabul eden ve sürekli iletişim halinde olan bir çevreye mensuptur. Herkes birbirini çok uzun yıllardır tanır. Ancak bu çevrenin birbirleriyle olan ilişkisi hiç samimi ve dostça değildir. Öykünün kahramanları ottepel dönemindeki 1960'lı yılların öğrenci gençliğidir. Şarap içip herkesle alay eden bu çevrede iyiliğe ve merhamete yer yoktur. Sözde aydınlardır. Bu çevrenin içinde yer alan anne Medeya ise katı bir mizaca sahiptir. Kendi çevresinde fiziksel ve ahlaki olarak patolojik sorunları olan kimseler vardır. Birinin gözleri görmez, diğerinin dişleri eksik, öteki hastadır. Karısını terk etmiş adamlar ve boşandıktan sonra başkalarıyla evlenen kadınlar vardır. Bu durum yazarın gerçek hayatı tüm çıplaklığıyla ve olduğu gibi öykülerinde yansıtmak isteğiyle ilgilidir. Lyudmila Petruşevskaya, Medeya'nın okul yıllarından beri görüştüğü arkadaşlarıyla ilişkisine dikkat çeker. Çünkü sözde arkadaş grubundakiler yalnızca kuru bir şarap içmek ya da dans etmek için toplanırlar. Herhangi bir paylaşımda bulunmadıkları için de birbirlerinin manevi dünyalarındaki boşluğu dolduramazlar (Пахомова, 2006: 34). Bu yüzden başkahraman trajik bir durum içindedir. Fakat bu durumun esas sebebi, babasız kalan oğlu için duyduğu acıdır. Sevsin ya da sevmesin etrafındaki insanlardan daima uzak durur ve böylelikle onları kendinden uzaklaştırabilmeyi başarır. Aslında oğlunun dünyaya gelmesi, onu bu kâbusa dönmüş hayatından kurtarır. Arkadaşlarının gözündeki itibarı yerle bir olur ama o yalnızca babasız kalan küçük oğlu Alyoşa için tüm insanlara iyilikle karşılık verir. En sonunda ise paskalya için onu davet eden arkadaşlarına küçük Alyoşa'yı yetimhaneye vereceğinden bahseder. Çağdaş bir kadını simgeleyen Medeya, yaşadıklarından ötürü güçlü ve sıradışı bir karaktere sahiptir. Ölmeden önce oğlu Alyoşa için her şeyi hesaplar, işlerini kendi başına halletmesine müsaade eder. Oğlunun affına sığınır: *"Alyoşa'nın paskalyanın ilk günü yanıma geleceğini düşünüyorum, oğlumla öylesine mantıklı bir şekilde anlaştık ki... Onunla vedalaşmadığım için beni affedecek..."*¹⁰⁷ (Петрушевская, 2014: 538). Bu bağlamda bir kadının derin iç dünyası anlatılırken, onun erkeksi özelliklere sahip paradoksal niteliği de vurgulanır. Tam bu noktada İsviçreli psikiyatr, analitik psikolojinin kurucusu Carl Gustav Jung'un (2015:

¹⁰⁷ (Алеша, я думаю, придет ко мне в первый день Пасхи, я с ним так мысленно договорилась (...) он меня простит, что я не дала ему попрощаться (...))

108) her kadın ve erkeğin doğuştan kendi içinde karşı cinsin özelliklerini taşıdığı savını göz önünde bulundurduğumuzda Petruşevskaya'nın erkeklere özgü özellikleri bünyesinde taşıyan kadın kahramanlarının iki uçlu cinsel kimliğe sahip oldukları söylenebilir.

Alyoşa'nın dayak yediği bir sahne, ince düşünülmüş bir psikoloji üzerine kuruludur. Medeya, öldükten sonra oğlunun tüm yaşananların iç yüzünü anlayabileceğini ve oğluna yaşattıklarından dolayı kendisini affedeceğini umut eder. Öykünün sonunda anne, hayatını kaybeder ve huzurlu bir rüyaya dalar. Tahmin ettiği gibi olmuş ve çevresindekiler oğluna ilgiyle yaklaşmışlardır. Ancak öykünün sonunda annenin neden oğlunun velayetini çevresindekilere bıraktığı anlaşılmayan bir durum olarak kalır. Çevredekilerin kim oldukları ve nereden geldikleri belirsizdir. Öyküdeki kahramanların hem acımaya hem de acımasızlığa eğilimli oldukları gözlenir. Belki de Medeya ölümünden önce oğlunun kaderini belirlememiş olsaydı, küçük Alyoşa'yı çok daha zor bir hayat bekliyor olacaktı. Bu noktada öykünün başlarında acımasız olarak görülen annenin öz oğluna bu denli kötü davranması fiziksel ve psikolojik özelliklerin sıradışı çözümlenişi olarak değerlendirilebilir.

Bu bağlamda Petruşevskaya'nın öykülerinde kimi zaman kötü kalpli, acıması ve sinik durumda olan anneler karşımıza çıkar. Günlük yaşamın tüm zorlukları kadınların omuzlarındadır. Adeta yavrularını kurtaran bir dişi kurt gibidirler. Bu yüzden yavrularını koruma mücadelesinde gösterdikleri zalimlik, acımasızlık, sevgi, acı ve merhameti bir arada barındırırlar. Bu kadınlar için annelik; vicdani, ahlaki bir ölçüt olmanın yanı sıra büyük bir değer niteliğindedir. Petruşevskaya, her zaman kahramanlarının yaşadıkları acılara ortak olarak onlarla aynı duyguları paylaşır (Монгуш, 2011: 282).

Lyudmila Petruşevskaya'nın "Siyah Kelebek" (*Черная бабочка*) adlı derlemesinde yer alan "Sudaki Halkalar" (*Крызу на воде*) öyküsünde ise Galya isminde ergen bir kız ile annesi arasındaki ilişkiden bahsedilir. Bu öyküde anne, kızı için adeta bir kamçı gibidir. Kız, annenin yıkıcı duygularının bir kurbanı haline gelir. Hayatı boyunca bir balerin olmayı hayal eden anne, kızını zorla sanat dalına yönlendirir. Annenin bu yıkıcı yaptırımları, kızı Galya'nın psikolojisini derinden etkiler. Öykünün sonunda Galya, annesinin boyunduruğu altında ezilir ve sonuçta ölür. Böylelikle başardığı tek şey, annesinin zulmünden kurtulmuş olmasıdır.

Petruşevskaya'nın kimi öykülerinde ana tanrıça özellikleri yüklenerek anne motifine daha güçlü bir hal kazandırılır. Bununla birlikte ana tanrıça motifi, genetik olarak Meryem Ana¹⁰⁸ ile ilişkilendirilir. Böylelikle annenin masumiyeti biraz daha ön plana çıkarılır. Akademisyen Tatyana Gennadyevna Prohorova, Petruşevskaya'nın öykülerindeki anne motifini haklı ya da suçlu diye ayırmaz. Esas ahlaki ölçüt, acıma ve merhamet duygusunu taşıyıp taşımadığıdır. Yazarın özellikle annelik motifinde bu durum gözlenir. Anne olan bir kadın ya da en azından hamile olan bir kadın, kendini feda edişi yönüyle adeta bir kahramanla özdeşleştirilir (Боронцова, 2014: 391). Jung'un (2015: 61) Meryem Ana imgesini bir fedakârlık kâsesi, bilgelik ve yenilenme kaynağı olarak görmesini göz önünde bulundurarak Petruşevskaya'nın kadın kahramanını ana tanrıça motifiyle sunmasındaki düşüncesi daha iyi anlaşılabilir. Bu bağlamda yazarın "Meryem Ana Hadisesi" adlı öyküsü karşımıza çıkar. Bu öyküde anne ve çocuk motifinin farklı bir bakış açısıyla anlatımı söz konusudur. Başkahraman isimsiz bir kadındır. Bu kadın uzun zamandır bir oğlu olmasını ister ve onu büyütmenin özlemi içindedir. Daha on sekiz yaşındayken yaşadığı ve onun yüzünü sürekli güldüren bir olaydan bahseder. Henüz bakire olan bu kadına doktor müdahale edemez ve kadın oracıkta oğlunu doğurur. Karanlıkta küçük bir yatakta yeni doğmuş oğlunu bir battaniyeye saran kadın, o gece dizlerini kendine doğru çekmiş halde yatağında öylece kalakalır. Yazar, yalnız ve mutsuz bir kadının sürekli oğluna onu nasıl doğurduğunu anlatan bir anne üzerinden psikolojik analizler yapar. Daha sonra bunları dinleyen oğlu, gece boyunca yalnızca tavana bakarak yatar ve şiddetle dişlerini sıkar. Sonrasında derhal ansiklopediden bakire bir kadının doğum yapıp yapamayacağını araştırır. Sonunda ondan gizlenen bir şeyler olduğunu anlar. Fakat Petruşevskaya öykünün sonuna kadar bu konu hakkında kesinlikle net bir bilgi vermez. Petruşevskaya'nın yalnızca bu öyküsünde değil, aynı zamanda diğer öykülerinde de aynı şekilde mutsuzluk ve yalnızlık içinde hayatlarını sürdüren, ismi verilmeyen kahramanlar vardır. "Meryem Ana Hadisesi"nden de anlaşılacağı üzere Petruşevskaya'nın öykülerindeki annelik motifi, mucizevi bir gebeliği sembolize eden Hristiyanlık motifine dayandırılır. Öykülerinin pek çoğunda Tanrısal bir güçle dünyaya

¹⁰⁸ Jung, Meryem Ana'nın simgesel niteliklerini şu şekilde sıralar: Candan Ana, Göz Kamaştırıcı Ana, Nasihatler Anası, Adaletin Aynası, Bilgelik Makamı, Mutluluğumuzun nedeni, Ruh Kâsesi, Onur Kâsesi, Asil Fedakârlık Kâsesi, Gizemli Gül, Davud Kulesi, Fildişi Kulesi, Antlaşma Sandığı, Cennetin Kapısı, Sabah Yıldızı. Bkz: Jung, C.G. (2015). *Feminen Dişillığın Farklı Yüzleri*. (Çev. T. V. Soylu). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

gelen çocuk motifi gözlenir. Bu kapsamda anne, mucizevi bir koruyucu olarak kendini gösterir. Bu ilahi başlangıç, kadının yalnızlık motifi ile vurgulanır.

Benzer bir durumun anlatıldığı bir başka öykü “İki Tanrı”dır (*Два бога*). Bu öyküde eşi tarafından terkedilen ve çocuğunu tek başına doğurmak zorunda kalan anne ve yetim çocuk motifi işlenir. Eşinden ayrı yaşayan anne örneği, yazarın “Aile Marşı” ve “Vasenkalar” (*Васенки*) adlı öykülerinde karşımıza çıkar. Örneğin “Vasenkalar” öyküsünde “... *Tıpkı annesinin Vaska’yı doğurduğu gibi, Vaska da eşi olmadan doğum yapar*”¹⁰⁹ (Петрушевская, 2011: 167). Böylelikle bir çocuğun dünyaya gelmesi, yazarın pek çok öyküsündeki ana motiflerden biri olarak karşımıza çıkar.

Lyudmila Petruşevskaya’nın öykülerinde farklı anne tipleri de görülür. Daha çok çocuğu için kaygılanan yalnız ve mutsuz anne motifi vardır. Ancak kimi zaman evlat sevgisi, tıpkı “Gece Vakti”, “Evlat” ve “Küçük Tehditkâr” (*Маленькая грозная*) öykülerinde olduğu gibi yıkıcı ve öldürücü bir hale dönüşebilir. Adı geçen öykülerden “Gece Vakti”nin başkahramanı, şair Anna Andrianovna’dır.¹¹⁰ Anna’nın bir kızı ve bir oğlu vardır. Maddi imkânsızlıklar içindedir. Buna karşılık son derece sakın mizaçlı, ideal bir eş ve annedir. Her zaman büyük sıkıntılar içinde adeta bir cehennemde nefes alır gibidir. Çocuklarını çok seven bir anne olmasının yanı sıra, onlara karşı tahammül sınırı alt seviyededir. Oğlu Andrey, hapishaneden yeni çıkmıştır. Kızı Alyona ise üç çocuk annesidir. Onlara bakacak durumu yoktur. Anna, büyük torunu Tima ile birlikte yaşamaktan büyük keyif alır. Hatta torunu Tima’yı nasıl bir tutkuyla sevdiğini günlüğünde şöyle itiraf eder:

“Ah o inanç denen şey yok mu! Genelde aileler ve özellikle de dedeler ve babaanneler aşkın meyvesi olarak gördükleri ve hayatlarını bütünüyle değiştiren torunlarını ayrı severler. Yapılan işin temiz olmadığını anlarmış gibi yasak bir aşktan dahi olsa bu çocuğun kalbi yalnızca nasır bağlar ve azat olur. Ama ne yapmalı ki? Öyle ya doğuştan sevme yetisi verilmişti ona. Payına düşen sevmekti ve sevgi kanatlarını açmıştı...”¹¹¹ (Петрушевская, 2011: 51).

Diğer iki torununa karşı ilgisiz bir tutum içindedir. Kızının ailesinin dağılmasına neden olduğu için damadından nefret eder. Aile, gerçek bir sefalet içindedir. Anna, torunu

¹⁰⁹ (...Она также родила без мужа, как ее мать родила Васку).

¹¹⁰ Anna Ahmatova’ya bir gönderme söz konusudur.

¹¹¹ (О веера! Родители вообще, а бабки с дедами в частности, любят плотской любовью, заменяющей им все. Греховная любовь, доложу я вам, ребенок от нее только черствеет и распоясывается, как будто понимает, что дело нечисто. Но что делать? Так назначено природой, любить. Отпущено любить и любовь простерла свои крылья...)

Tima'nın karnını doyurabilmek için komşulara gidip gelir. Gittiği evdeki yemeklerden arta kalanları Tima için çantasına koyar. Kızı ve damadı arasında ciddi anlaşmazlıklar yaşanır. Böylelikle Petruşevskaya, toplumun en alt sınıfını temsil eden bu insanların yaşamını tüm gerçekliğiyle betimler. Anna'nın ne kızıyla ne de oğluyla arasında güçlü bir bağ vardır. Anne ve kız birbirlerine yabancı iki insan gibidir. Sürekli birbirlerine bağırırlar. Bu duruma ilişkin olarak XIX. yüzyıl sonu ve XX. yüzyıl başlarında adını duyuran Rus yazar Yekaterina Pavlovna Letkova, anne ve kız ilişkisinin değişmez özelliklere sahip olduğuna dikkat çeker. Yazarın ifadesine göre, anne ve kız arasındaki geçimsizlik sorunu her zaman gündemde olan bir konudur (Павлова, 2005: 67-94). Anne ve kız ilişkisini farklı açılardan değerlendiren yazar, kız çocuğu bilincinin annesinin etkisi altında şekillendiği ve onun davranışlarına yön verenin annesi olduğu düşüncesindedir.

Öyküde babaanne (Sima), anne (Anna), kız çocuğu (Alyona) olmak üzere Sovyet döneminin mikro modeli olan bir ailenin üç kuşağı konu edilir. Birbirlerinin tekrarı niteliğinde yaşanan hayatlar dikkat çeker. Böylelikle farklı yaşlardaki kadın kaderlerinin tek bir noktada bir araya getirildiği görülür. Tüm yaşananlar, bir kadının gözünden aktarılır. Bu öyküde Anna Andrianovna, orta yaşlarda ve orta sınıfı temsil etmesi bakımından tipik bir karakterdir. Şiirler kaleme alır. Okuyucularının mektuplarını yanıtlar. Çocukları annelerinin kazandığı paradan faydalanırlar. Anneleri Anna ise hiçbir şeyin hesabını yapmaz. Onun için esas olan sevgidir. Anna, bir türlü gerçekleri görmek istemez. Öykünün ismi, sembolik bir anlama sahiptir. Gece vakti, Anna'nın içinde bulunduğu karanlık ve umutsuzluğu sembolize eder. Çocuklar dahi ailelerinin birer kopyası gibi benzer kaderleri yaşamaya mahkûm görünürler. Bu bağlamda Petruşevskaya'nın öykülerinde ideal bir aile tipinin olmadığı anlaşılır.

“Gece Vakti” öyküsünde kahramanların duygu dünyasında nefes almak neredeyse mümkün değildir. En ufak bir duygusallığın olmadığı bu aile ortamı, acımasız bir şekilde aktarılır. Öyküde Anna, kendisini dinlemeyerek kürtaj olmayan kızına sitem eder. Alyona'ya göre çocuğu aldırma, bir nevi intihardır. 1970'den 1990'lara uzanan dönemin tipik Sovyet kadınının günlük hayatının betimlenmesi ve gerçek yüzü öykü boyunca bu şekilde verilir. Bu noktada Sigmund Freud'un “Cinsellik Üzerine Üç Deneme”sinde anneyi ilk ve en önemli cinsel nesne olarak betimlerken bebeğin doğumundan itibaren anneye bütünleşmesi ve ilk sevgi nesnesi olan anneye göndermede bulunması dikkate değerdir. Freud'un ruh

çözümlemesi yaptığı çalışmalarda kadınlarla ilgili şu tespitler, bu öyküdeki anne-kız ilişkisinin özünü anlamaya yardımcı olur:

“...Kadınlar kendilerini çocuklukta zarar görmüş, hak etmedikleri bir biçimde bir şeyden mahrum bırakılmış ve kendilerine kötü davranılmış olarak kabul ederler ve çok sayıda kızın annelerine karşı kırgınlıkları kendilerini dünyaya erkek yerine kadın olarak getirmesi nedeniyle ona yönelik suçlamalarından türer” (Freud, 1999: 287).

Birçok eleştirmene göre “Gece Vakti”ndeki çilekeş Anna Andrianovna, bir kurban arketipi haline gelir. Cezaevinden çıkan oğlu tarafından da zorbalık gören Anna, aynı zamanda hasta annesiyle de ilgilenmek zorundadır. Zaten önceden de belirtildiği gibi, Anna’nın hayatındaki dertler bir türlü son bulmaz.

Petruşevskaya’nın öykülerinde eşi yanında olmayan anne, çoğu zaman yalnızdır. Çocuğun kendisi ise bir melek ile özdeşleştirilir. Çocuğun dış görünüşü, yazar tarafından bir meleğe benzetilir. Yine buna benzer durumlar “Masum Gözler” (*Невинные глаза*) öyküsünde görülür. Petruşevskaya için çocuk kahramanlar, en büyük hazinelerdir. Bu durumu örneklendiren bir başka öykü “Vasenkalar”da annelik tutkusunun bir meyvesi sözleriyle timsalleştirilir. Çocuklar yetişkinlerin anlayamadıkları içtenlik ve şefkat duygularıyla donatılırlar. Çocuk motifinin çözümlenmesinde çocukların aldığı eğitime dikkat çekilir. Babanın olmaması sonucunda çocuğun çevresi, yalnızca annenin çizdiği çerçevede şekillenir. Bu durum tamamen anne ve çocuk ilişkisinin derinliğine bağlı olarak değişkenlik göstermektedir. Çocuğun anneden kopması ise gelişim sürecinde yeni bir evreye girilmesiyle ilişkilendirilir. Bu çocuk yeni evrede farklı deneyimler kazanacağı dış dünya ile karşı karşıya kalır. Bu yüzden anne, çoğu zaman çocuğunu sonsuza kadar aile çemberi içinde tutmaya çalışarak koruma sağlama amacı güder. Ancak bu kez de çocuk, hiçbir zaman yetişkin bir birey haline gelemeyiz. Kendisine belirlenen çemberin dışına çıkamaz. Bu noktada bir paradoks ortaya çıkar. Annesinden ayrılan çocuk ya doğrudan ölüme sevk edilir, ya da ruhsal olarak ölümü gerçekleşir. Bu da demek oluyor ki hiçbir zaman yetişkin bir birey olma yoluna giremez. Annesiyle birlikte kalırsa da sonsuza kadar çocuk olarak varlığını sürdürecektir. Yani her durumda böyle bir çocuğun sağlıklı bir gelecekte mahrum olma durumu söz konusudur.

Buraya kadar ele alınan öyküler bağlamında ortaya konulabilecek en önemli yargı, Petruşevskaya’nın anne olan kadınların iç dünyasına ışık tutmaya bilhassa önem verdiğidir.

Aynı zamanda anne-çocuk motifleri insanlığın soy devamını ve nesillerin değişmesini sembolize eden önemli değerlerdir. Yazar, aile ve çocuk arasındaki sorunsal gündemde tutarak çözümlemeye çalışır. Annenin evladına duyduğu sevgi öyle farklıdır ki her ne kadar dışarıdan zorbalık ediyormuş gibi görünse de aslında her zaman bir anne çocuğunun iyiliğini ister. Aynı zamanda çocuklar ve ebeveynleri arasında yaşanan sorunlu ilişkiler gözler önüne serilmeye çalışılır. Aralarında bitmek bilmeyen bir çekişmenin yaşanması durumunda güçlü olanın ortaya çıkarılması ve en yakınındaki insanın hem fiziksel hem de ahlaki açıdan zorlanması, yetilerinin köretilmesi söz konusudur. Bu bağlamda Petruşevskaya'nın öyküleri psikolojik analizler yapmak adına son derece verimli bir zemine sahiptir. Öykülerinin her biri, adeta komşu duvarın ardında olup biten olayları anlatmaktadır.

Bununla birlikte “Gece Vakti” ve “Evlat” eserlerinde görüldüğü gibi Petruşevskaya'nın kimi öykülerinde yalnız, üzgün ve çocuğunun geleceği konusunda endişelenen bir anne ile evladına duyduğu sevgiden dolayı yıkıcı bir anneye dönüşen iki farklı anne motifi söz konusudur. Çocuk ise büyüme evresine geçtiğinde bir meleğe dönüşür. Dış dünya, çocuğun dünyası üzerinde yıkıcı bir etkiye sahip olarak görünür. Çocuğun anneden uzaklaşması, gelişim konusunda yeni bir evreye geçişle ilgilidir. Burada çocuğun dış dünyada bulunması ve bu esnada farklı deneyimler kazanması aileden ayrılmasıyla gerçekleşir. Anne ya çocuğunun bir yetişkin olmasına izin vermeden aile içinde olduğu haliyle kalmasını ya da içinde bulunduğu çevrenin sınırlarını aşması için birtakım imkânlar sağlayarak yeni bir dünyaya atılmasını sağlar. İşte burada bir paradoks ortaya çıkar. Çocuk anneden ayrılırken ruhsal dünyasında yaşadıklarının üstesinden gelmeyi beceremez. Dolayısıyla yetişkin bir birey olma yoluna giremez. Annesiyle kalarak ebedi çocukluğa mahkûm kalır. Her iki durumda da erkek kahraman kendi geleceğini yaratabilmekten yoksun olarak hayatını idame ettirir.

Bir kadının hayatındaki en önemli kavramlardan biri, anneliktir. Bir annenin çocuğuna duyduğu sevgi onun öz ya da üvey olmasıyla ilgili değildir. Lyudmila Ulitskaya'nın “Sonečka” ve Lyudmila Petruşevskaya'nın “Gece Vakti” adlı öyküleri bu duruma örnek niteliğindedir. Bir çocuk sahibi olmanın getirdiği sorumluluk duygusu pek çok farklı duyguyu beraberinde getirir. Dolayısıyla kadın yazarların eserlerinde annelik kavramı üzerinde ısrarla durmaları tesadüfi değildir.

Çağdaş kadın yazarların eserlerine ait en önemli özelliklerden biri, çeşitli konular çerçevesinde benzer kahramanı ortak motiflerle ele almalarıdır. Bu çerçevede karşılıklı ilkesinden yararlanılarak bir çözümleme yapılmaya çalışılır. Ön plandaki konuların başında aşk gelir. Hayatın anlamı olarak aşk ve aşkın yokluğunda hissedilen üzüntü, manevi bir duygu olarak aşk, uğruna fedakârlıklar yapılan aşk ve aile içinde yaşanan sorunlar Ulitskaya, Petruşevskaya ve Tolstaya'nın hemen hemen neredeyse tüm eserlerinde görülen ortak konulardır. Genellikle de kahramanların hayata karşı direnişlerinde gösterdikleri zayıf ya da güçlü halleri üzerinden çözümlemeler yapılır.

Lyudmila Ulitskaya öykülerinde günlük yaşama dair sorunları çözümlemeye çalışır ve daha çok olumlu kahramanlara yer verir. İyilik ve kötülük, kayıtsızlık ve kendini feda etme gibi insanlığın evrensel ahlaki sorunlarına değinir. Genellikle öykülerini mutlu sonla bitirir. Amacı, okuyucularının kendilerini iyi ve mutlu hissetmelerini sağlamaktır (Попова, Губанова, Любезная, 2008: 11-12). Petruşevskaya ve Tolstaya'nın ise böyle bir gayesi yoktur. Onlar daha çok mevcut gerçek durumları olduğu gibi okuyucu ile paylaşmayı tercih ederler. Ancak her üç yazarın öykülerindeki annelerin pek çoğu, evlatları uğruna kendilerini feda etme noktasında birleşir.

3.2. Erkekler

3.2.1. Aile İçinde Baba ve Çocuk Motifi

Çağdaş dönem edebiyatında erkek kimliği ve babalık motifi üzerine hazırlanan çalışmalar, tıpkı annelikte olduğu gibi sosyal bir kurum olarak babalığın da incelenmesine ayrı bir önem verilmesi gerektiği görüşündedir. Babalık kimliğinin incelenmesine yönelik ilgi, 1980'lerin ortalarında belirgin bir hal alır (Чернова, 2008: 281). Bu çerçevede aile üyelerinin geçimini sağlamakla yükümlü olan geleneksel baba ile Sovyet döneminde tüm sorumlulukları annenin üstlenmesi karşısında yabancılaştan baba motifi ortaya çıkar.

Babalık, baba olma durumuna bağlı olarak erkeğin aile içinde yerine getirmesi gereken işlevleri içeren sosyal bir kurumdur. Babanın hem biyolojik hem de sosyal açıdan üzerine yüklenen sorumlulukları olduğuna işaret edilir. Çocuğun yetiştirilmesi konusunda yalnızca kadın sorumlu değildir. Ancak Sovyet dönemindeki baba motifi, genel olarak ailenin sorumluluğunu üstlenebilecek yetilere sahip olmadığı için babalık yoksunluğu doğar. Bu

durum ise çocukların kişisel gelişimlerini yalnızca annenin yönlendirmeleri doğrultusunda tamamlamalarına neden olur. Haliyle kız ve erkek çocukları cinsiyet kimliklerinin oluşum evrelerinde karşılaştıkları durumların yansımalarını yetişkin birer bireye dönüştüklerinde gözlemlemeye başlarlar. O. M. Zdravomislova'nın "Aile ve Toplum: Rusya'nın Dönüşümünde Toplumsal Cinsiyet" (*Семья и общество: гендерное измерение российской трансформации*) adlı çalışmasında yer verdiği 2001 yılında bin beş yüz kişinin katılımından oluşan anket çalışmalarından biri bu anlamda dikkat çekicidir:

"Kadının aile içindeki rolü, ev ve çocuklarla ilgilenmektir. Erkek ise para kazanmalıdır (anket katılımcılarının %55,6'sı bu düşüncededir). Bu durum kadın ve erkeğin iş paylaşımlarının farklılığını ortaya koyar. Bu yüzden babasız bir ailede büyüyen erkek çocuğu normal bir gelişim sağlayamaz (anket katılımcılarının %57,3'ü bu düşüncededir). Eşlerin günlük yaşama ait sorumlulukları eşit bir şekilde bölünmelidir (anket katılımcılarının %74'ü bu düşüncededir). Ev hanımlığı, ağır bir iş yükü olduğuna ve evlilik de eşlerin birbirine saygı, destek ve birbirine güvenine dayandırıldığına göre "evliliğin temeli cinsel ilişki değil, birbirine saygıdır" düşüncesini savunanlar %72, "erkek, karısı yorgun ise ondan herhangi bir yakınlık beklememelidir" %74.1, ancak "aile içi ilişkiler çok iyi olmasa dahi eşlerin ihaneti kabul edilemez" %71.4'dir" (Здравомыслова, 2003: 79-80).

Bu anlamda ankette paylaşılan bilgilerden anne, baba ve çocuk ilişkisinin bütününe tekrar dikkat çekmenin yanı sıra, ortaya çıkan bu üçgen tablo en güzel ifadesiyle yazarların öykü kahramanları üzerinden okunabilecektir. Okumalara geçmeden önce üzerinde durduğumuz konuya değinen farklı bir görüşe daha yer vermek isteriz. Eleştirmen Anna Temkina ve Ye. Zdravomislova'ya göre ise 1970-1980'li yılların baba neslinin sosyalizmin kuruluş döneminde erkekliklerini ispat ettikleri gerekçesiyle Sovyet toplumundaki ifadesel karşılığı vatana hizmet eden kişilerdir. Vatani için askerlik yapmanın dışında erkeğe yüklenen bir diğer misyon, karısını ve çocuklarını korumaktır. Kamplarda ya da savaşlarda hayatını kaybeden bir baba, romantik bir imge gibi kabul edilir. Kadın ise yalnızca zayıf bir cinsiyetin temsilcisi, aynı zamanda savaştan dönecek ya da hapisten çıkacak olan eşini bekleyen sadık biri olarak algılanır. Ancak zaman geçtikçe bazı şeyler değişir. Bu bağlamda kadın ve erkek rollerinde değişiklikler yaşandığı gözlenir. Sovyet döneminde hayatın neredeyse her alanında kadının liderliği öylesine açık bir şekilde gözlenmekteydi ki erkeklere yalnızca babalık yapma görevi kalır. Kimi erkekler ise çocuk sahibi olmamak adına her şeyi yapabilecek durumdadır. Buna en güzel örnek Petruşevskaya'nın "Hatırla Bunu" (*Запомнить это*) öyküsünde kendi spermini saklayan erkek motifidir: "*İrina teyzesinde yaşıyor, Polina'yla gezmeye gidip geliyordu (...) Polina hamile kalmayı çok*

istiyordu, ama Gena spermini sakladı”¹¹² (Петрушевская, 2005: 46). Bu bağlamda yazarın bir erkeğin çocuk sahibi olmayı bilinçli reddedişini gözler önüne serdiği söylenebilir.

Lyudmila Petruşevskaya öykülerinde daha çok hayatta belli kazanımları elde etmiş ve ailesini kurmuş ileri yaşlardaki erkekleri konu eder. Yetişkin bir erkeğin kişisel özelliklerinin anlaşılabilmesi için eşine ve çocuklarına olan tutumlarına göz atmak gerekecektir. Bu bağlamda “Mavili Üç Kız” (*Три девушки в голубом*) öyküsünde erkek motifini temsil eden Nikolay İvanoviç’tir. Eşi İra ile arasında geçen diyalogda çocukların sürekli hastalanmalarından dem vurur. Bir yandan hayatı yaşamak gerektiğinden, diğer yandan da eşinin kendisini sevmesinin hobisi olması gerektiğinden bahseder.

Yazarın “Yüce Bir İnsanın Eşyaları” (*Вещи великого человека*) öyküsündeki erkek kahramanın ise eski eşinden ayrılıp yeni bir eve geçişi anlatılır: “Adam kendi evinin efendisiydi ve karısı da eşit haklara sahip bir ev hanımıydı”¹¹³ (Петрушевская, 2007: 45). İronik bir şekilde “yüce bir insan” olarak tanımlanan bu adam ne evinde huzurlu bir yaşam alanı yaratabilir, ne gerçekten bir aile sahibi, ne bir eş, ne de bir baba olabilir. Eski eşinden ayrılan bu adam, yeni bir düzen de oluşturamaz. Eski eşine tek bir amaç için döner. Bu kez amacı, kaybettiği eşyalarını geri almaktır.

Eski bir Arap hikâyesinden esinlenilerek yaratılan “Ali-Baba” adlı öykünün başkahramanı ise Viktor’dur. Bu öyküde kendi isteklerini gerçekleştirme yetisinden yoksun bir baba motifi söz konusudur. Bu noktada Petruşevskaya’nın, öykülerinde tipik Sovyet ailelerinin yaşamlarını yansıttığı anlaşılır. O dönemde gerçek bir aile bulabilmek neredeyse çok güçtür. Aileden kasıt, anne ve babanın birliğidir. Yazar da yaşanan ayrılıkların sebeplerini ve bu ayrılığın çocuklar üzerindeki yansımalarını aktarabilme amacıyla çözümlemeler yapmaya çalışır. O dönem için toplumsal sorunlardan ziyade sahip olunan eşyaların paylaşımı ve aidiyet durumu odak noktası olarak kabul edilir. Hatta ahlaki yozlaşmanın sönük kaldığı ve toplumsal cinsiyet rollerinin değişiklik gösterdiği durumlara örnek teşkil edecek “Soğuk Algınlığı” (*Грунь*) ve “Kışı Atlatıyoruz” (*Перезимуем*) öyküleri bu anlamda önemlidir. İlk olarak “Soğuk Algınlığı”na bakıldığında öykünün merkezinde bir karı kocanın tartışması yer alır. Uzun zamandır birbirini tanıyan bu çift, hiçbir şekilde

¹¹² (Он жил у тетьы Ирины, приходил гулять с Полиной (...) Полина очень хотела забеременеть, но Гена берег сперму...)

¹¹³ (Был он хозяин в своем доме и жена его была полноправной хозяйкой...)

uyumlu bir iletişime giremez. Kızları hakkında dahi konuşmayı beceremezler. Onların dayanılmaz kavgalarına tanıklık etmemek adına evlerine misafir de gidip gelmez. Baba bir gün soğuk algınlığına yakalanır. Karısı tüm gerekli eşyalarını, özellikle de kızının okul kitaplarını ve materyallerini yanına alarak evi terk eder. Baba, kızı ve eşinin gerçekten gittiklerine ve bir daha dönmeyeceklerine inanmaz. Burada karısıyla, kızıyla ve çevresindekilerle uyumlu olamayan, kaptisli erkek ile güçlü kadın motifi görülür. Kadının güçlü olmasını sağlayan, kızının varlığıdır. Öyküde yaşanan tartışmalar, sıradan günlük bir olay gibi verilir. Ancak son tartışma, her zamanki olağan tartışmalardan farklıdır. Özellikle de babanın hastalanıp ölmesi, bir gelenek olarak kabul edilebilecek eskinin, kaybedilen gücün, güçsüzlüğün tarihe karışıp yeni düzenin başlayacağına bir göndermedir. Bir nevi tedavi edici bir anlam ifade eder (Черкашина, 2011: 84). Petruşevskaya'ya göre babanın ölmesi ve annenin çocuğuyla yalnız kalması, dünyanın yenilenmesinin tamamlanışıdır. Bu öyküde kadın kahraman, erkek kahramanın son ana kadar rolünü oynamasına izin verir. Böylelikle yazar, çağdaş dönem erkeğinin gerçek bir erkek olabilme özelliği gösteremediğine ve aile çatısı altında yerine getirmesi gerekenleri yapamadığına işaret eder.

Lyudmila Petruşevskaya'nın öykülerindeki erkek kahramanlar yalnızca ahlaki açıdan yoksun olmakla kalmayıp, aynı zamanda sevmeyi beceremeyen, kötü bir eş ve baba motifine örnektir. Bu bağlamda yazar çağdaş dönem erkeklerin anlayışsızlığına ve duygusuzluğuna dikkat çeker. Erkeklerin sorumluluk almaktan korkmaları ve manevi değerler yoksunu olmaları sebebiyle kadınlar, hayat mücadelesinde erkeklerin üstlenmesi gereken görevleri de yerine getirmek durumunda kalırlar. Bu sebepten dolayı Petruşevskaya, ortaya çıkan bu erkeklik krizine odaklanarak erkek motifinin bir baba ve eş olma konusundaki becerisini göstermeye çalışır. Yazarın düşüncesine göre erkek, marangoz gibi olmalıdır. Marangoz, ham oduna şekil veren kişi manasına geldiğine göre erkeğin şekillendirici ve üretici yönüne dikkat çektiği söylenebilir. Öte yandan "Ağacın Dalları" (*Ветку дерева*) öyküsünde Petruşevskaya kişiselleştirme yaparak kadın kahramanını bir odun ile özdeşleştirir. Bu yüzden erkek motifinin marangoz gibi olması gerektiği düşüncesi iki açıdan değerlendirilebilir. Aslında Petruşevskaya kadını bir can dünyaya getirmesi bakımından Tanrı gibi görür (Черкашина, 2011: 88-89). Ancak her ne olursa olsun bir arada ve aile olabilmek uyumluluğu gerektirdiği için eğer erkek marangoz ve kadın bu anlamda şekillendirilebilen bir odun ise herkes üzerine düşen vazifeyi layığıyla yerine getirmelidir.

Lyudmila Ulitskaya'nın öykülerindeki erkek motifi ise Petruşevskaya'nın kahramanlarına karşıt özellikler gösterir. Çünkü tıpkı kadın kahramanlarında olduğu gibi, erkek kahramanların da pek çoğu insani değerleri yüksek ve merhametli kimselerdir. Örneğin “Bronka” adlı öyküde kendi çocuklarıyla sürekli vakit geçiriyor olmasına karşın, hiç kimse çocukların babasının Popov olduğunu anlamaz:

“Ortak dairenin on sekiz metrekareselik en büyük odasında yaşayan Viktor Petroviç Popov adında emekli bir fotoğrafçı, kimi zaman çocuklarla oyun oynamak için onları kendi odasına alırdı. Çocuklar küçük nakışlı kırmızı bir halının üstünde oynarlarken, Popov da onlara siyah renkli elışı kâğıdından hayvan figürleri ve bisikletler keserdi”¹¹⁴ (Улицкая, 2016: 108).

Dört çocuk annesi Bronka, iki büyük oğlu Yurka ile Mişka'yı çevreden gelebilecek olası olaylara karşı havanın iyi olmadığı zamanlarda Popov'un odasına gönderir:

*“Siyah renkli elışı kâğıdından kestiği çeşitli hayvanlarla onların dünyasını zenginleştiren yaşlı Popov'un odasında oturuyorlardı, Andersen'den masallar okuyor ve adamcağız bu işten hiç yorulmadığı gibi hiç sinirlenmiyordu da...”*¹¹⁵ (Улицкая, 2016: 109).

Çocuklarıyla gezintiye çıkar ve genellikle koltukta oturup bir perdenin arkasından onları izler. Bir gün Popov, zatürreye yakalanır ve yatağında can çekişirken son olarak Bronka'ya: *“Teşekkür ederim, canım. Tanrı senden razı olsun...”*¹¹⁶ (Улицкая, 2016: 123) diyerek veda eder.

Tıpkı Popov gibi ilgili bir diğer baba Matiyas'tır. “Ne Mutlu İnsanlardı!” öyküsünde can bulan Matiyas, kendi babasından gördüklerini oğluna aktarmaya çalışır:

“Çocuk beş yaşını doldurduğunda, Matiyas kendi babası o yaşta ona neler öğrettiyse aynı şeyleri oğluna öğretmeye başladı. Üç günde Vovočka tıpatıp birbirine benzeyen, karınca duası gibi art arda dizilmiş İbrani abecesini söktü; babasının ömür boyu sağdan

¹¹⁴ (Виктор Петрович Попов, старый фотограф на пенсии, проживавший одиноко в восемнадцатиметровой, самой большой в квартире комнате, иногда пускал их к себе играть. Они садились на полу, на мелкорисунчатом красном ковре, а он вырезал им из черной бумаги зверей и велосипеды...)

¹¹⁵ (Они сидели в комнате старого Попова, который вырезал им из черной бумаги целый мир, населив его диковынными безымянными зверями, читал сказки Андерсена и никогда не проявлял ни усталости, ни раздражения)

¹¹⁶ (Душа моя, спасибо. Господи, спасибо)

sola okuduğu kitapları, çatır çatır okumaya başladı. Bir ay sonra Rusça kitapları da kolaylıkla okuyordu”¹¹⁷ (Улицкая, 2016: 89).

Baba Matiyas ile oğlu Vovoçka arasındaki ilişki gıpta edilecek cinstendir:

*“Mesleğini Paris’te öğrenmiş bulunan Varşovalı usta terzi Matiyas, kapalı bir atölyede çalışır ve oğluna kumaş kesikleri getirirdi. Çocuk kumaş kesiklerini ince ince şeritlere ayırması için babasına yardımcı olurdu”*¹¹⁸ (Улицкая, 2016: 90).

Babasının sıcak sevgisini ve ilgisini karşılıksız bırakmayan Vovoçka, babasının dizinin dibinden ayrılmaz: *“...Vovoçka kızarmış kocaman bir çöreğin yanında, artan hamurdan pişirilmiş küçük bir böreğe benzerdi. Baba-oğul birlikte kitap okurlar, sohbet ederlerdi...”*¹¹⁹ (Улицкая, 2016: 90).

“Buhara’nın Kızı”nda Lyudmila Ulitskaya’nın baba motifini temsil eden kahraman, Dmitriy’dir. Bu babanın kişilik özellikleri ve eşi Buhara’ya olan tutumu hasta çocuklarının doğumunun ardından kendini belli eder. Zaten güzel kadınlara karşı zaafı olan Dmitriy, Buhara’nın da çok güzel oluşundan etkilenir. İç güzellik onun için ikinci plandadır. Bu kadar dış güzele önem veren Dmitriy için hasta bir çocuğa sahip olmak son derece vahimdir. Buhara ise aksine ilk andan itibaren hasta kızına içindeki tüm sevgiyi vermeye hazırdır. Dmitriy iyi bir insan ve sorumluluk sahibi bir doktordur. Ancak yazar, onun hasta kızına ve eşine olan tutumunu kınar. Her ne kadar bazı geleneksel değerlere sahip olsa da, Ulitskaya için Dmitriy zayıf karakterlidir.

“Başkasının Çocukları” adlı öyküde Ulitskaya’ya göre aile, her şeyin üstündedir. Hiçbir şey aileyi yıkamaz. Aile, yalnızca içeriden yıkılır. Bu öyküde baba rolünü üstlenen Sergo, maksimalist bir mizaca sahip olduğu için her şeyde aşırılığa kaçır. Ermeni kökeninden gelen Sergo, Ulitskaya’nın tipik kahramanlarından biri değildir. Çünkü yazar daha çok olumlu portreler çizmeyi sever. Evlilikleri boyunca çocuklarının olmasını çok

¹¹⁷ (Когда ему исполнилось пять лет, отец начал учить его тому, чему его самого обучали в том возрасте. В три дня мальчик в учил корявые, похожие друг на друга, как муравьи, буквы, а еще через неделю начал читать книгу, которую всю жизнь справа налево читал его отец. Через месяц он легко читал и русские книги)

¹¹⁸ (Матиас, варшавский портной парижской выучки, работал в закрытом ателье и приносил сыну лоскутки. Сам же и помогал ему резать их на ленточки...)

¹¹⁹ (...Вовочка пристраивался рядом, как пирожок, испеченный из остатков теста, рядом с большим рыжиком, пирогом. Они читали, разговаривали...)

isteyen Sergo, bu isteği gerçekleştikten sonra beklenen aksi yönde tavırlar sergileyerek hem aile birliğini sarsar hem de çocuklarına gerektiği gibi bir yaklaşım sergilemez.

Tatyana Tolstaya'nın öykülerindeki erkek tiplerine bakıldığında daha çok yalnız ve bir aile hayatına dâhil olamamış, mutluluk arayışında olan, gerçek hayatta birlikte olmadığı kadını kendi hayal âleminde yaratarak kendini mutlu kılmaya meyilli olan tiplere rastlanır. Bahsi geçen bu özellikleri gösteren erkek tipleri farklı yaş grubuna ait olsalar da pek değişen bir durum yoktur. Çünkü "Peterler" öyküsündeki küçük bir erkek çocuk olan Peter de, "Okkervil Nehri"nde olgun yaşlardaki Simeonov da, "Derviş"deki Filin de, "Ateş ve Toz"daki Pipka da, "Mamut Avı"ndaki Vladimir de, "Şair ve İlham"daki Grişa da, "Çevre"deki orta yaşın üzerinde olan Vasiliy Mihayloviç de, "Altın Sundurma Üzerindekiler"deki Paşa Amca da aslında gerçek anlamda hiçbir zaman yetişkin bir erkek olamazlar. Her daim yetişkin bir erkek çocuğu olarak kalırlar. Ulitskaya ve Petruşevskaya'nın erkek kahramanlarından en önemli farkları, hayal âleminin kıyısında yaşama arzusunu daha bilinçli bir şekilde istemeleridir. Tolstaya'nın erkek kahramanları, sorumluluk almaktan kaçan bir eş ve baba motifi olmaları nedeniyle iradesiz ve güçsüz erkek motifi olmaktan öteye gidemezler. Bu durum Petruşevskaya'da da benzerdir. Yalnızca Ulitskaya'nın "Bronka" (Popov) ile "Ne Mutlu İnsanlardı!" (Matiyas) öykülerinde olması gereken eş ve baba motifi ile karşı karşıya kalmaktayız.

3.3. Aşk

3.3.1. Yasak Aşk Motifi

Lyudmila Ulitskaya, "Lyalya'nın Evi" adlı öyküsünde gerçek bir tutkunun asla günah olmadığını yasak aşk motifi üzerinden vurgular. Üstelik yazar, bir kadının cinsel hayatını tam bir dışilikle içten içe timsalleştirir. Bu öykünün başkahramanı sağlıklı, güzel, sevilen, işinde başarılı ve iki çocuk annesi olan Lyalya'dır. Evliliğinde eşine sadık olmayan Lyalya, kaçamaklar yapar ve bundan dolayı kendini kötü de hissetmez. Çünkü onun hayat felsefesine göre ihanet, evliliği daha da güçlü kılar. Lyalya'nın oğlunun arkadaşı Kaziyev ile tanışması, tüm hayatının değişmesine sebebiyet verir.

Lyalya, oğlu yaşındaki Kaziyev'e karşı beslediği tutkulu aşkına karşılık bulamaz. Bunun üzerine öz kızını Kaziyev ile sevişirken gören Lyalya, büyük bir sarsıntı yaşar. Gittiği

hiçbir doktor Lyalya'nın hastalığına teşhis koyamaz. Özünde son derece neşeli olan Lyalya, artık her şeye ağlar ve daha hassas bir kişiliğe bürünür. Nitekim öykünün ilk sayfalarında yalnızca kendi mutluluğunu düşünen bencil kadın Lyalya, karşılaştığı bu acı tablo sonrasında derin bir acıya gömülür. Yaşadığı bu acı Lyalya'nın hayata tamamen farklı bakmasına neden olur. Hasta bir çocuğa masumane bir şekilde yardımcı olmaya başlar. Lyalya'nın içinde yaşadığı o öldürücü aşk ise Ulitskaya'nın kendi ifadesiyle şöyle aktarılır: “*Kocasının yanında bir o yana bir bu yana dönerek Lyalya tüm gece boyunca ‘Aklımı kaçırdım. Tamamen aklımı kaçırdım!’ diye tekrar edip duruyordu*”¹²⁰ (Улицкая, 2016: 174).

Lyudmila Ulitskaya “Kuzum” (Голубчик) adlı öyküsünde ise Sovyet toplumunun mutlak ataerkil geleneğini yıkararak toplumun kabullenmesinde en zor olan ve geleneksel olmayan bir erkek temasını yaşanan yasak aşk bağlamında ele alır. Olayların XX. yüzyılın ikinci yarısında (1950 sonrası) meydana gelmiş olması, Sovyet toplumu açısından önemlidir.¹²¹ Çünkü Stalinizm döneminde erkeklerin eşcinsel¹²² davranışlara girmesi suç sayılmaya başlandığından ve üç-sekiz yıllık mahkûmiyet cezaları öngörüldüğünden bahsedilir (Rosenberg, 1990: 122). Öte yandan söz konusu öykü boyunca erkek toplumunun kurgusal olmayan bu gizemli dünyasında, kalabalık içindeyken hüznü bakışlardan birbirlerini tanımaları, tıpkı masonlar gibi gizli işaretlerle ve el sıkışmalarıyla birbirleriyle anlaşmaları dile getirilir.

Öyküde Slava adlı genç, Profesör Nikolay Romanoviç'in hayatında yeni bir dönem açar. Aralarındaki gizli hayalin gerçekleşeceğine dair profesöre söz verir. Bu durum karşısında profesör, kendine bir âşık yetiştirir ve bilge eğitmenin aşkı, Slava'ya makul bir fayda sağlar. Çünkü kendine benzer bir adam yaratır ve onu şefkatli, ahlaklı bir birey olarak yetiştirir. Nikolay Romanoviç, adeta gerçek bir pedagog haline gelir. Slava'nın yetişmesi ve korunması için kendi hayatını feda eden bir köle gibi uğraşır. Bu öykünün ele alınışında en

¹²⁰ (Сошла с ума, совсем сошла с ума! - всю ночь твердила себе Ляля, ворочаясь рядом с мужем)

¹²¹ Yeni düşünce tarzı, “Anne ve Çocuğun Korunması” diye adlandırılan 27 Haziran 1936 tarihli bir kararnameyle yasalaştırılır ve hükümleri 1944 yılında daha da kuvvetlendirilir. Aile hukuku konusunda devrimin bütün kazanımlarını geri alır, Çarlık dönemine özgü önyargı ve kısıtlamaları tekrar gündeme getirir. Aile tapınması propagandası yapılır; evlilik işlemleri katılaştırılır; defacto evliliklerin tanınmasına son verilir; insanların kafasına göre rastgele cinsel ilişkilere girmeleri, zina ve gayri-meşru çocuklar gibi kavramlar yeniden ortaya atılır; boşanmanın bedeli işçi ailelerinin kaldıramayacağı bir duruma getirilir; anne ve babaların çocuklarının eğitim ve davranışlarından sorumlu olmaları istenir; nafaka sistemi getirilir; kürtaj yasaklanıp annelik yüceltilirken çocuk bakımı olanaklarının da artırılması hedeflenir. İki yıl önce erkeklerin eşcinsel davranışlara girmesi suç sayılmaya başlanır, üç-sekiz yıllık mahkûmiyet cezaları öngörülür. Bkz: Rosenberg, C. (1990). *Kadınlar ve Perestroyka*. (Çev. O. Akınhay). İstanbul: Pencere Yayınları, 121-122.

¹²² Jung'a göre, eşcinsellikte erkek çocuğun bütün heteroseksüelliği bilinçdışı bir şekilde anneye bağlıdır. Bkz: Jung, C.G. (2015). *a.g.e.* 125.

önemli unsur, Ulitskaya'nın kahramanlarını hiçbir şekilde küçümsemeden ve onlara karşı herhangi bir aşağılayıcı ifade kullanmadan "yasak aşk" temasını ortaya koyabilmesidir. Böylelikle Ulitskaya'nın üvey baba ve oğul arasındaki ideal ilişkiyi betimlediği söylenebilir. Nikolay Romanoviç onu konservatuara gönderir, hatta birlikte müzik okullarını ziyaret ederler. Birbirlerini çok severler. Ancak Nikolay Romanoviç altmış beş yaşında uykusundayken aort damarının tıkanması sebebi ile hayatını kaybeder. Ardında bıraktığı genç aşığı ise yalnızlığa gömülür. Bu yalnızlık ile genç âşık, saklamaya ve saklanmaya mahkûm insanların nadir ve özel bir soydan geldiklerini, altlarında bez torbaları ile büyürken annelerini emen domuz yavrularından farksız olduğunu ve tam da bu noktada kadınların kendilerinden farklı bir estetiğe sahip olduklarını anlar. Daha sonra ise genç bir tarihçi olan Slava, bir gün tesadüfen parkta çocukluk arkadaşı Jenya ile karşılaşır. İki arkadaş tüm yazı birlikte geçirirler. Jenya, bu ilişkiyi küçük siyah frenk üzümlü ve çilekli dondurma yemenin ötesine taşımak istemekte fakat arkadaşlıklarının bozulacağı korkusu ile daha ileriye gitmekten çekinmektedir. Jenya'nın bu beklentisi Slava'nın sinirlerini bozar. Onların ilişkisi genel olarak müzik, edebiyat gibi konular üzerinedir. Onca zaman sonra bu genç kadının ilgisini fark eder, fakat ona aynı duygularla karşılık veremez. Slava'nın seçmiş olduğu bu yol, onu ruhsal açıdan eğitir. Slava karşısına çıkan her insanın gözlerinde tıpkı önceden yaşadığı gibi bir aşk aramaktadır. Slava bir gece adamın biriyle tanışır: *"Oyunu bir türlü sonlandıramadılar. Çünkü Slava yine bir erkeğe karşı güçlü bir aşk hissediyordu (...)* Slava'nın yeni hayatı artık başlamıştı"¹²³ (Улицкая, 2009: 430). Öte yandan öykünün kahramanı Slava, seçim yapamayacağı bir durumun içine girmiş bulunur ve kendini kurban edişinin tüm hayatını etkileyeceğinin farkında değildir. Her şeyini kaybeden bu genç adam, artık sefalet içindedir. Tüm mülkiyetini, dişlerini, sarı saçlarını, bin bir emekle elde ettiği Moskova'da yaşama hakkını kaybeder. Güzel, oval elleri ile icra ettiği ve herkesin dinlemek istediği müzik yeteneği de onu terk eder. Uzun yıllar sonra, Yevgeniya Rudolfovna isminde eski bir okul arkadaşının yanına gider. Arkadaşı, Slava'ya biraz para verir. Ona kahve hazırlar ve çikolata ikram eder. Bazen de bir müzik açar, birlikte dinlerler. Fakat bir süre sonra ortadan kaybolan Slava'yı, arkadaşı Yevgeniya ölü olarak bulur. Slava'nın ölümünden sonra Yevgeniya, yıllar önce çekilmiş fotoğrafları karıştırırken okulda düzenlenen konserde birlikte çekti oldukları bir fotoğrafı bulur:

¹²³ (Партию не доигрывали. Потому что была любовь. Сильная мужская любовь (...) У Славы началась новая жизнь...)

“Gri takım elbise giymiş ve kareli bir kravat takmış olan Nikolay Romanoviç ve yanında duran üst düğmesi açık beyaz bir gömlek giymiş on iki yaşlarındaki Slavočka ikinci sırada açıkça görülebiliyordu. Öylesine tatlı, öylesine güzel bir yüzü vardı ki... Kuzum benim... Ve Nikolay Romanoviç onu o kadar çok seviyordu ki. O kadar çok seviyordu ki...”¹²⁴ (Улицкая, 2009: 432).

Lyudmila Ulitskaya, “Lyalya’nın Evi”nde yaşanan klasik yasak aşkın yanı sıra iki erkek arasında yaşanan aşkın günahını anlatan yıkıcı bir aşk öyküsü ile bizi baş başa bırakır. Bu bağlamda yazar aşkın peşinde koşan gerek kadın gerek erkek kahramanlarını, tıpkı “Kuzum” öyküsünde olduğu gibi, yasak bir aşkın yarattığı heyecanı tüm gerçekliğiyle betimler. Aynı zamanda ise erkeklerin iç dünyalarında duyumsadıkları hisleri ruh ve bedeninin özel bir bileşkesi olarak tanımladığı anlaşılmaktadır.

3.3.2. Gerçek Aşk Motifi

Lyudmila Ulitskaya için bir kadının aşkı önemli bir değerdir. Bu bağlamda tutkulu bir şekilde seven kadın kahramanlardan “Berta” (*Ne Mutlu İnsanlardı!*), “Buhara” (*Buhara’nın Kızı*), “Tanya Sokolova” (*Orlovı-Sokolovı*), “Sonečka”, “Margarita” (*Başkasının Çocukları*) ilk akla gelenlerdir.

Bronka’nın hayat hikâyesine bakıldığında ilk olarak her yıl bilinmeyen birinden çocuk doğurduğu görülür. Annesinden yediği dayaklara ve her gün ortaya çıkan dedikodulara rağmen bu durum değişmez. Öyküdeki bir başka kadın kahraman, Bronka’yı hayal meyal hatırlayabilen eski çocukluk arkadaşı İrina Mihaylovna’dır. Yıllar sonra Bronka’nın karşısına çıkar ve görkemli bir aşk şarkısı olarak adlandırabilecek hayat hikâyesini dinler:

“Popov, iyi bir komşumuzdu. Annem kendisinden bana matematik derslerinde yardım etmesini istediği için, altıncı sınıftayken odasına gidip gelmeye başlamıştım. O bana siz diye hitap ederdi. Herkese aynı şekilde siz diye yaklaşırdı... Bir keresinde bana eski aile fotoğraflarını gösterdi, işte bunlar... Babasını, annesini, fotoğrafçı Teodor Grositski’yi, akrabalarını anlattı. Aman Tanrım, anlattıklarından nasıl etkilenmişim! Hüngür hüngür ağlamaya başladım. Viktor Popov korktu, bana ne olduğunu anlamadı: “Neyiniz var? Neyiniz var?” diye soruyordu durmadan. Ben ise bana gösterdiği resimlerde ve anlattıklarında sürekli beklediğim, özlemini çektiğim yaşamı görüp

¹²⁴ (Во втором ряду хорошо видны они оба - Николай Романович в сером костюме и в полосатом галстуке и двенадцатилетний Славочка в белой пионерской рубашке с расстегнутой верхней пуговкой. Такое милое лицо, светленький такой, голубчик... И как его Николай Романович любил. Как любил...)

tanımıştım... İşte böyle, İracıgım. Popov'a âşık oldum. Bu fotoğraflardaki genç haline âşık oldum"¹²⁵ (Улицкая, 2016: 121-122).

Aralarındaki yaş farkı, Bronka için hiç önemli değildir: “...Yine de ne onun yaşlılığını, ne de kendimin gencecik bir kız olduğunu düşünüyordum. Oysa Popov’la serüvenimiz başladığında o altmış dokuzundaydı, ben ise daha on dördünü doldurmamıştım”¹²⁶ (Улицкая, 2016: 122). Bu noktada küçük yaştan itibaren babasız kalan kız çocuğu Bronka’nın içinde bulunduğu zor hayat koşulları içinde aşkı itici bir güç olarak hayatında muhafaza etmesi ve ona sıkı sıkıya bağlanması önemli bir değer olarak değerlendirilebilir. Bronka için Popov’un ne ifade ettiği şu sözleriyle daha da net anlaşılır: “O benim için Tanrı gibiydi, İroçka...”¹²⁷ (Улицкая, 2016: 122). Bu kapsamda Bronka’nın yaşamış olduğu aşk yüzünden her ne kadar aşağılanmış, zorluklar çekmiş olsa da tattığı gerçek aşk ve sahip olduğu çocukları sayesinde kendisini çok mutlu hissettiği aşıkârdır.

Lyudmila Ulitskaya’nın “Buhara’nın Kızı” adlı öyküsünde Buhara’nın eşi Dmitriy’e duyduğu, gerçek bir aşktır. Buhara, “Dmitriy’in ismi göğsümde yazılıdır”¹²⁸ sözleriyle eşine nasıl derin bir aşkla bağlı olduğundan bahseder. Ancak bu çiftin aşk anlayışı ve sevgi düzeyleri birbirinden tamamen farklıdır. Dmitriy için birlikte olduğu kadının yalnızca dış güzelliği önemlidir. Bunun dışında manevi değerler onun için Buhara’da olduğu gibi aynı anlamı ifade etmez. Buhara, çok sevdiği eşinin başka bir kadını tercih etmesini dahi olgunlukla karşılar. Ancak farklı değer yargılarına sahip olduğu Dmitriy onu anlamaz. Ayrılık sahnesinde Buhara’nın kendini feda etmedeki güçlü yan, yazar tarafından şöyle ifade edilir: “Yeni eşini buraya getir. Ben kabulüm.”¹²⁹ Bu sahne öykünün düşünsel yapısı bakımından son derece önemlidir. Burada Dmitriy Buhara’nın ruhunun derinliğini anlar, kendi ahlaki düşüşünün ve eski eşinin manevi değerlerinin yüceliğinin farkına varır.

¹²⁵ (Ах, как жаль, что ты не помнишь Виктора Петровича,- продолжала Бронка. Он был наш сосед. Мать просила его, чтоб он помог мне по математике, я стала ходить к нему в шестом классе. Ира, он обращался ко мне на вы! Он ко всем обращался на вы! ... Однажды он показал мне фотографии-старые семейные фотографии, вот эти. И рассказал. О своем отце, о матери, о Теодере Гросицком, о кузинах... Господи, что со мной стало! Как я плакала... Виктор Петрович испугался, понять не может: “Что с вами? Что с вами? А я на фотографиях и в рассказах узнала эту жизнь, которая должна... которую я все ждала...Ира, я влюбилась. Я влюбилась в него, молодого, на этих фотографиях)

¹²⁶ (О возрасте же - и моем, и его- я совершенно не задумывалась, а замечу тебе, что Виктору Петровичу было тогда, к началу нашего романа, шестьдесят девять лет. А мне не было и четырнадцати)

¹²⁷ (Он был для меня богом, Ирочка)

¹²⁸ (Имя Дмитрий было написано у меня на груди)

¹²⁹ (Приведи новую жену сюда. Я согласна)

Öykünün sonunda Buhara'nın aksine, Dmitriy bir baba olarak hasta çocuğuna her gün aynı ilgi ve sevgi ile yaklaşabilme yetisinden mahrum olduğu için kaçmayı tercih eder.

Lyudmila Ulitskaya'nın "Başkasının Çocukları" öyküsünde Margarita ve Sergo'nun evliliğinde aşk evliliği yapan bir çiftten bahsedilir. Yazarın düşüncesine göre, iyi niyet her şeyin üstesinden gelir. İnsanları birleştirici yönü vardır. Margarita'nın yaşadığı travma sürecinde sakin kalması ve iyi niyetli yaklaşımı metanetini korumasını sağlar. Eşi Sergo'ya duyduğu aşk, annelik içgüdüsünden bile üst seviyededir. Aşkını yitirmesi, kişiliğini de yitirmesine neden olur. Annelik görevini üstlenmeye hazır değildir.

Lyudmila Ulitskaya'nın eşine gerçek bir aşkla bağlı olan bir başka kadın kahramanı, Soneçka'dır. Bir meslektaşının hasta olması sebebiyle onun yerine baktığı gün daha sonra eşi olacak Doktor Robert Viktoroviç ile tanışır. Soneçka ve Robert çifti, yaşamlarının ilk yıllarını Sverdlovsk'ta geçirirler. Soneçka'nın ailesine yakın otururlar. Soneçka, evlendikten sonra en büyük tutkusu olan Rus edebiyatı ile ilgilenmeyi ve kitap okumalarını bir kenara bırakır. Bu durum Soneçka'nın yaşadığı aşktan ve onun meyvesi olarak kabul edilen çocuğuna gösterdiği sevgi seviyesinden daha net bir şekilde anlaşılmaktadır.

İncelenen öyküler kapsamında Lyudmila Ulitskaya'nın kadın ve erkek kahramanlarının gerçek aşkı duyumsadıklarından bahsedilebilir. Buna karşılık Lyudmila Petruşevskaya ve Tatyana Tolstaya'nın öykülerinde kadın ve erkek kahramanların yaşadıkları aşkın ya hayalden ibaret ya da sadece hayal kırıklığı olduğu bir sonraki bölümde yapacağımız incelemelerle desteklenecektir. Petruşevskaya ve Tolstaya'nın çizdikleri aşk tabloları, duygusallıktan yoksundur. Olay örgüsü noktalanmadan önce her iki yazar da benzer şekilde bilgece kurgulanan ironik bir hüznün tablosu yaratırlar. Bilhassa da Tolstaya'nın öykülerindeki erkekler, kadınlar tarafından kanatları kırılan birer kurban olarak karşımıza çıkar. Bu duruma örnek olarak "Şair ve İlham" öyküsünde Grişa, "Mamut Avı" öyküsünde Vladimir, "Huzurlu Uyu Oğul" öyküsünde Lenoçka gösterilebilir.

3.3.3. Hayaller ve Gerçekler Motifi

Tatyana Tolstaya'nın öykülerinde maddiyat-maneviyat, hayaller-gerçekler, fedakârlık-kayıtsızlık, iyilik-kötülük karşıtlıkları önemli bir yere sahiptir. Böylelikle çağdaş dönem insanının yaşadığı manevi krizlerin sembolik motifler üzerinden geniş bir

perspektifte verildiği görülmektedir. Hayaller ve gerçekler motifi bağlamında Tolstaya'nın incelenen öyküleri arasında “Sonya”, “Peterler”, “Şair ve İlham”, “Mamut Avı”, “Okkervil Nehri”, “Tatlı Şura”, “Çevre”, “Derviş”, “Temiz Bir Sayfa” ve “Ateş ve Toz” yer alır.

Tolstaya'nın öykülerinde kendine güveni olmayan çocuklar, boşlukta olan yaşlılar, hayal âlemine çekilmiş yalnız ve mutsuz insanlar, depresif ve saplantılı kişiler ön plandadır. Her karakterin kendine has bir sesi vardır. Yazarın ilk dönem öyküleri, daha çok çocuklar üzerinedir. Bu bağlamda Tolstaya, genç bir akla erişebilmenin fevkalade bir hediye olduğunu gösterir. Aynı zamanda bir çocuğun dünyasında yaşadığı iç ve dış çatışmaların yanı sıra gerçekler ve hayaller karşıtlığını da gözler önüne serer (Wisniewska, 1999: 1481).

Akademisyen Tatyana Gennadyevna Prohorova “T. Tolstaya'nın Sanatında Puşkin Melodileri” (*Пушкинские реминисценции в творчестве Т. Толстой*) başlıklı makalesinde şöyle yazar:

“Tolstaya'nın sanatı, hayaller ve gerçekler karşıtlığı üzerine kuruludur. Kahramanların kurdukları hayaller tuhaf bir gerçekliğin çarpıtılmış hali gibidir. Yazarın sanatında Puşkin'in gerçekçi sanatının ölümsüzlüğü, özgürlüğü ve insan ile dünyası arasındaki uyuma dair kurulan hayallerin bir timsali söz konusudur” (Прохорова, 1998: 91).

Eleştirmen Yevgeniy Bulin'in deyiimiyle Tolstaya'nın her öyküsü, yaşanan bir felaket sonrasında hastalıklı hayallerin yıkılışıdır (Пань, 2007: 14). Bu tanımlamalara uygun olarak inceleyeceğimiz ilk öykü “Sonya”dır. Tolstaya'nın kadın kahramanları arasında Sonya'nın ayrı bir yeri vardır. Çünkü yazar tarafından yaratılan tüm kahramanlara bir cevap niteliğindedir. Sonya son derece naif, çıkarsız, iyi yürekli, aşka inanan ve çevresindekilere içtenlikle yaklaşan bir mizaca sahiptir. Sonya, anlatıcı tarafından bir nesne gibi betimlenir. Dış görünüşünün komik bir izlenim yarattığından ve tam bir budala olduğundan bahsedilir. Çevresindekilere hayır demeyi bilmeyen ve her an onların yardımına koşmaya hazır haldedir. Bu öyküde bir kadının kendini feda edişi daha üst bir seviyeye taşınır. Gerçekte olmayan ancak kendisinin ölümsüz olarak kabul ettiği bir aşkın varlığına kendini kaptırmasının bedelini hayatıyla öder.

Öykü, “*Hayatın anlamı nedir?*” sorusuyla başlar. Sonya, hayal âleminde yaşayan son derece duygusal bir genç kızdır. Dış görünüşü bakımından güzel olarak tanımlanamaz.

Bununla birlikte araştırmacı Galina Aleksandrovna Puşkar'a göre (2007: 34) kıyafet seçiminden yüz hatlarının betimlenmesine kadar verilen tüm detaylar, bir kadının gözünden yansıtılması bakımından dikkat çekicidir. Sonya, ilk bakışta okuyucuda bir sempati uyandırır. Son derece entelektüeldir. Bu durum öyküde yazarın Sonya'yı müze muhafızı olarak görevlendirmesiyle desteklenir. Yani manevi ve kültürel değerlerin korunması görevini üstlenen Sonya, geleneksel kadın görevini yerine getirir. Aynı zamanda öykü boyunca daha çok sevdiğine merhamet duygusuyla yaklaşan ve karşısındakini derin bir aşkla sevmesine rağmen ona veda edebilmeyi becerebilen klasik Rus edebiyatı geleneklerindeki kadın tipini temsil eder. Hristiyanlık kültüründe bu tarz değerler bütünlüğü yer almaktadır. Sonya'nın kibirli yakını Ada ise içi boş bir güzellik kutbunun, kadının günlük yaşamındaki bir diğer kutbun yani maddi değerler dünyasının ve yalanların bir temsilcisidir. Hayatını çevreleyen her şeye sahip olma arzusuyla mevcut tüm imkânlardan yararlanarak kendi hedeflerini hayata geçirmeye çalışır.

Sonya ismi, dünya klasiklerinin sevilen ve bilinen imgelerinden biridir. Çağdaş yazarların sanatında ise özellikle ruh ve düşün şövalyesidir kadın. Öykü boyunca Sonya'nın saflığına açıkça vurgu yapılır. Hatta Tolstaya, öncelikle bu durumu yansıtan ilgili olayları verir ve ardından defalarca yineler. Sonya'nın herhangi bir çıkar gözetmeden gerçekleştirdiği eylemlerden ötürü yazar onun özgeciliği ile alay eder. Çünkü çevresindeki herkes, bu durumdan yararlanma amacındadır. Sonya çok iyi yemek yapar, dikiş diker, çocukları çok sever ancak tüm bunlara rağmen çevresindekilerin acı ve sivri sözlerine maruz kalır. Yelena Goşilo'ya göre (1991: 122) öykünün esas konusunu oluşturan budur ve buna benzer mistik durumlar söz konusudur. Güzel Ada, Sonya'yı bu saflığından dolayı cezalandırmayı düşünür. Ada için bu bir eğlenceden ibarettir. Hemen kız arkadaşları Valeriana ve Konstantina ile irtibata geçer, onların yardımıyla Sonya'nın zavallı oluşuna dair bir bahane uydurur. Sonya'ya gizemli bir aşığıymış gibi Nikolay takma adıyla bir aşk mektubu yazar ve onunla buluşmayı teklif eder. Nikolay ise güya evli, üç çocuklu ve hasta bir beyefendidir. Sonya, aldığı bu mektup karşısında hemen büyülenir ve Nikolay'a âşık olur. Öyküde Sonya ve hayali aşkı Nikolay arasında fırtınalı bir aşk yaşandığı izlenimi mektuplaşmalar aracılığıyla yansıtılır. Yıllar geçer, kız arkadaşları Valeriana ve Konstantina ile yolları ayrılır. Ada ise aylarca ateşli bir âşık rolünü tek başına oynar ve bu yükü taşır. Ada, artık neredeyse bir Nikolay olmuştur. Çünkü ayna karşısında dahi kendini Nikolay gibi görür. Kendi esmer gül tenli yüzünde adeta Nikolay'ın bıyıklarını hisseder. Ada, zamanla Sonya'ya acımaya başlar. Çünkü bir kadın olarak Nikolay'ı kaybettiğinde yaşanacak derin

ruhsal boşluğun acısını tahmin etmektedir. Leningrad'ın iki farklı ucunda biri hınçla, diğeri aşkla dolu iki kadın yazışmayı sürdürürler. Her ne kadar Ada, Sonya'ya bu eylemleriyle zarar vermek istese de sonunda yine iyiliğin dünyası galip gelir. Ada, Sonya'nın inancının ne kadar güçlü olduğunu ve duygularının derinliğini hisseder. Hatta bu durum Ada'yı korkutur.

Tatyana Tolstaya, öykünün finalinde abluka içine alınmış trajik şartlar altında Sonya'yı hayali aşkıyla bir araya getirir. Zor savaş yıllarının olduğu sırada kader, Sonya ile Ada'yı buluşturur. Sonya, karşısında Nikolay'ı görür ve sevdiğinin hayatını kurtarır. Burada aşkın gücüne ve hayallere duyulan inanç, kötülüğü yener. Sonya, çok uzun yıllar yaşayacak ve aşk mektuplarını saklayacak olan Ada Adolfovna'nın hayatını sürdürebilmesi için kendi hayatını feda eder. Ama Sonya, aşkı için öldüğünden içindeki sevdıyla yaşayacağına inanarak mutlu bir şekilde hayata gözlerini yumar. Güçlü bir inanç, aşka susamışlık, naif ve çocuksu içtenliği öyküde verilen yıkıcı yalanları, kurulan hayalleri, hayatın anlamını değiştirir. Öykü boyunca iyiliğin gücü öylesine yüce verilir ki yaptığı tüm kötülöklere rağmen Ada Adolfovna hayatta kalır. Böylelikle manevi dünya, aşağılık dünyayı mağlup eder. Hayali bir aşk için dahi çıkarsızca yapılan fedakârlıkların ve iyiliklerin boş olmadığı tüm gerçekliğiyle kendini gösterir. Ancak diğeryandan yazar, öykü boyunca bu düşünceyle münakaşa etmeyi sürdürür. Tatyana Tolstaya, bu öyküsünde Sonya üzerinden aşka susamış ve bu uğurda aşkı için kendini feda edebilecek cesareti gösterebilen güçlü kadın motifini gerçekçi betimleme gelenekleriyle verir. Aynı zamanda kadın ile erkeğin bakış açısında gözlenen birliği gözler önüne serer. Ancak burada altı çizilen en önemli nokta, Sonya'nın tüm benliğiyle mutluluğa, âşık olmaya ve sevmeye ihtiyaç duyusudur (Арбатова, 1995: 13). Aynı hissiyatı Ada'nın da bir kadın olarak arzuladığı âşikârdır. Öte yandan Ada'nın böyle bir durumla karşı karşıya kalması halinde Sonya gibi mutlu olamayacağı öngörülebilir. Sonya ise hayatı boyunca hiç görmediği hayali aşkı Nikolay'dan aldığı her mektupla büyük bir mutluluk yaşar. Dolayısıyla bu noktada aşk, iyilik, erdem ve ayrıca dürüstlüğe sonsuz bir inanç besleyen Sonya'nın bilgeliğinden bahsedilebilir.

Sonya'da herhangi bir çıkar gözetmeden, tüm içtenliğiyle ve cömertçe insanları seven, ataerkil kültürün geleneksel kadın tipi; Ada'da ise sinsi, kurnaz avcı bir kadının özellikleri timsalleştirilir. Bu iki zıt kadın kahraman gerek dış görünüşleriyle gerekse davranışlarıyla bir bütünlük içinde betimlenir. Sonya, mutluluk kavramının anlaşılmasında güzel bir örnektir. Akademisyen ve yazar Sergey Grigoryeviç Vorkaçev'in deyiimiyle mutluluk sade

bir sevinçtir ve duyulan hazdan farklı olarak mutluluk kavramının etik yönü çok daha önemlidir (Воркачев, 2004: 202). Sonya, kendi hayatını feda ederek aşka dair hayallerini canlı tutar. Onun için aşk, hayatta her şeyden üstündür. Sonya'ya göre aşk, saflığı ve fedakârlığı gerektirir. Yazar, Sonya ile Ada'yı karşı karşıya getirerek kadın cinsinin doğasında bulunan ikililik sorununu ortaya koyar (Абашева, 1992: 201). Kadın ruhunun aşka olan çekimi ve merhametinin yanı sıra, sinsiliği ve katılığı erkekler ile mukayese edilemez. Bu noktada Tolstaya'nın kendi kahramanlarıyla alay ettiği görülmektedir.

Tolstaya'nın hayal âleminde yaşamayı tercih eden çocuk kahramanları da vardır. Genel olarak bakıldığında yazarın öykülerinde çocukların sesinin her zaman yetişkinleri tarafından bastırıldığı ve hiçbir zaman onların sesine kulak verilmediği anlaşılmaktadır. Bu kapsamda ön plana çıkan öykülerden biri “Peterler”dir. Öykünün başkahramanı Peters'dir. Büyükannesi tarafından yetiştirilir ve onun ısrarcı tavırları yüzünden her zaman yetişkinliğin hazırlık evresinde kalır:

“On beş yaşına kadar büyükannesinin elinden tutarak gezerdi (...) İlk zamanlar büyükannesi onu destekliyordu, daha sonra ise durum tersine döndü (...) Eğitim görmesi çok da önemli değildi. Büyükannesi ölmeden önce, Peters'i meslek yüksek okulu kütüphanecilik bölümüne kayıt ettirdi, boğazına dikkat etmesini ve ellerini titizlikle yıkamasını vasiyet etti”¹³⁰ (Толстая, 2015: 318).

Peters büyükannesinin etkisiyle kişisel gelişim sürecinin sekteye uğramasını eserde şu sözlerle açıklar: “*Suçlu olan ben değilim (...) Ben de hayatın içinde var olmak istiyorum. Ama hayat beni kabul etmiyor. Hiç kimse benimle oyun oynamak istemiyor*”¹³¹ (Толстая, 2015: 330). Peters'e göre hayat, dokunmasının yasaklandığı bir vitrin gibidir ve sanki bu vitrinden hiçbir şey almasına izin verilmez. Gerçek hayatın içinde yaşamaz, adeta kendisini uyuşturan bir uykudadır. Öykünün “Peterler” diye adlandırılması da önemlidir. Çünkü yazar “Peterler” diyerek bu tarz kişilerin sayı bakımından çok oluşuna dikkat çekmek ister. XX. yüzyılda çocuk olan Peters'den halen XIX. yüzyıl toplumuna ait kibarlık ritüelleri sürdürmesi beklenir. Öyküde yaşanan bu çatışma, çocukluk ve yetişkinlik dönemi arasında sıkışıp kalan Peters karakteri üzerinden verilir. Dolayısıyla bu kapsamda Tolstaya, Sovyet dönemindeki ailelerin bilinçsiz yaklaşımlarının bilhassa çocukların psikolojileri ve kişisel

¹³⁰ (До пятнадцати лет Петерс гулял с бабушкой за ручку. Сначала она поддерживала его, потом наоборот. Учился он неважно. Перед тем как умереть, бабушка устроила Петерса в библиотечный техникум и завещала беречь горло и тщательно мыть руки)

¹³¹ (Я не виноват (...) Я тоже хочу участвовать. А меня не берут. Никто со мной играть не хочет)

gelişimleri üzerinde yarattığı etkiyi vurgulamaya çalışır (Wisniewska, 1999: 1482). Çok da normal kabul edilemeyecek, tuhaf karakterli olan Peters gibi kişiler çoğu zaman gerçek hayatın kıyısında yani daha çok hayal âleminde yaşamaktadırlar. Bu durumda hayatları boyunca ne tam bir varlık gösterebilirler, ne de duygusal anlamda bir doyuma ulaşabilirler.

Tolstaya'nın çocuk kahramanlarına önem vermesi, kendi çocukluğunun çok ciddi süreçlerden derinden etkilenişiyle ilişkilendirilebilir. Leningrad'da yedi çocukla birlikte büyüyen Tolstaya, kız kardeşleriyle birlikte yaz aylarında şehir dışında fundalık ve çam ağaçlarının içinde bulunan yazlık bir evde vakit geçirir. Yazarın çocukluk yıllarında yaşadıklarının ve edindiği gözlemlerin yansımaları “Altın Sundurma Üzerinde Oturuyorlardı” adlı ilk öyküsünde kendini gösterir. Öykünün ilk cümlesi şöyledir: “*Önceleri bahçe vardı. Çocukluk demek bahçe demektir*”¹³² (Толстая, 2015: 89). Öyküde Vera Vikentyevna ve Paşa Amca'nın aile hayatı, küçük bir çocuğun hayal dünyası üzerinden verilir: “*Paşa Amca, korkunç bir kadının eşidir (...) Paşa Amca, elli yaşlarında bir ihtiyardır. Leningrad'da muhasebeci olarak çalışır*”¹³³ (Толстая, 2015: 92). Paşa Amca, çocuk kahramana göre dünyadaki en şaşırtıcı insandır. Vera Vikentyevna ise çariçe ve dünyadaki en açgözlü kadındır. Bu öyküde yazlıktaki komşu Paşa Amca'yla ilgili çoğunluğu önemsiz olaylardan oluşan çocukluk yıllarına ait anılar konu edilir. Öykünün en dikkat çeken noktalarından biri, kadın kahraman ve çocukların hayatı ölümsüz kabul etmesidir: “*Hayat, sonsuzdur. Yalnızca kuşlar ölür*”¹³⁴ (Толстая, 2015: 91). Onlar için masum ve bozulmamış bir dünya söz konusudur. Paşa Amca'nın karısı Veronika Vikentyevna'nın ölümü bile aile içinde o kadar büyük bir korku ve endişeye neden olmaz. Öykü kahramanları gerçek ölümün ne olduğunu ancak Paşa Amca öldüğünde öğrenirler. Öyküdeki trajik ton, yeni ev sahibinin insanlık dışı davranışlarda bulunmasıyla güçlü kılınır. Yaşanan çok sayıda ölüm, hiç kimsenin zamanın getireceklerinden kaçamayacağını bir kanıtı gibidir. Öyküde buzağların ve serçelerin ölümleri yalnızca kaçınılmaz kayıpların birer sinyali değil, aynı zamanda gerçek hayatın kaçınılmaz akışını gösterir. Yaşanan bu ölümlere tanıklık eden çocuk kahramanlar, gerçek hayatın trajedisiyle tanışırlar. Başlangıçta ölmüş bir kuşu gören çocuklar, bunu bir oyuncağın kafası zannederler. Ölümü, bir tür çocuk oyunu olarak görürler: “*Serçeye dantel örtülerden tabut yaptık, beyaz gömlektен elbise diktik ve bir*

¹³² (Вначале был сад. Детство было садом)

¹³³ (А дядя Паша-муж такой страшной женщины (...) Он старик ему пятьдесят лет. Он служит бухгалтером в Ленинграде)

¹³⁴ (Жизнь вечна. Умирают только птицы)

çikolata kutusuna gömdük”¹³⁵ (Толстая, 2015: 91). Öykünün finalinde çocuk kahraman yetişkin bir insana dönüşür. Artık hem şimdiye hem geçmişe hem de hayallere ve gerçeklere olan bakış açısı değişmiş olarak karşımıza çıkar.¹³⁶

Tatyana Tolstaya’nın hayaller ve gerçekler motifini ele aldığı bir diğer öyküsü “Okkervil Nehri”dir. Bu öykünün ana kahramanı, Simeonov’dur. Simeonov bir kadın gibi hassas ve duygulu bir ruha sahiptir. Uzun yıllar geçmişte ünlü bir şarkıcı olan Vera Vasilyevna’ya¹³⁷ âşık kalır. 1970’lerin Leningrad’ında yaşayan Simeonov, içinde bulunduğu yalnızlığı hayallerini süsleyen Vera’nın plaklarını dinleyerek bastırır. Vera Vasilyevna ile bulaşacağı kıymetli anları hayal eder. Simeonov, özellikle de hiç kimsenin kendisini rahatsız etmediği zaman dilimlerinde çok mutludur. Sevddiği kadının sesini dinlemenin keyfini doyusıya çıkarır. Vera Vasilyevna, Simeonov için “inanç, umut ve aşk” duygularının karşılığıdır. Bu üçleme sayesinde Simeonov, günlük yaşamın ıstırabından kurtulur. Aslına bakıldığında bu gerçekleşmeyecek bir mutluluktur. Bu bağlamda hayali bir aşka kendini kaptıran bu erkek kahramanın gerçek hayattan kopukluğu öykü boyunca vurgulanır.

Simeonov, kendisine rahatlık sağlayan bir düzen kurar. Hayalini kurduğu bu düzende yaşamayı tercih eder. Çünkü gerçek hayatında yapayalnızdır. Bu bağlamda Simeonov’un huzursuzluğunun nedeni, bir aile hayatına ve evdeki huzuru sağlayan bir eşe sahip olmamasıyla, hatta hayallerinde dahi böyle bir ruh eşiyle yan yana olamamasıyla ilişkilendirilebilir. Ancak burada ortaya çıkan paradoks, Simeonov’un hayal âlemine kaçma arzusu ve hayali bir kadına duyduğu aşkın günlük yaşamını düzenlemesine engel oluşuyla ilgilidir. Nihayetinde ne kadar hayal âleminde yaşamaya çalışsa da, gerçek hayat her defasında kendisini hatırlatmaktadır.

“Okkervil Nehri”nde hayaller ve gerçeklerin çatışmasındaki doruk nokta, kahramanın kendince mutlu ve düzenli bir ritim yaratarak hayatını değiştirmeye çalışmasıdır (Гордович, 2004: 78). Bu noktada Simeonov, Vera Vasilyevna ile bizzat tanışmaya cesaret eder. Bu durum kendisine çok kolay gibi görünür. Öte yandan öyküdeki hayali aşkın yorumlanması dikkat çekicidir. Öykü sanatında klasik Rus edebiyatının düşüncelerini timsalleştiren

¹³⁵ (Мы сделали ему чепчик из кружавчиков, сшили белую рубашечку и похоронили в шоколадной коробочке)

¹³⁶ Öykünün finalinde çocukluk (детство) ↔ yetişkinlik / yaşlılık (взросление/старость); cennete kavuşmak (обретение рая) ↔ cenneti kaybetmek (потеря рая).

¹³⁷ Vera Kuzminiçna Vasilyeva, 1925 Moskova doğumlu olan oyuncu ve şarkıcıdır.

Tolstaya, şefkat ve acıma duygularını harmanlayıp Rus kültürü için geleneksel kabul edilen anahtarı yani aşkı sunar. Yazar, titizlikle hayallerini kontrol altında tutmaya çalışan hayalperest Simeonov'un içinde bulunduğu memnuniyetsizliği ve günlük yaşamına dair gerçek detayları paylaşarak, hayali aşkı Vera Vasilyevna imgesinin yarattığı etkiyi azaltır. Bu durum karşısında Simeonov, hayal kırıklığı yaşar. Bunun nedeni Vera Vasilyevna'nın kendisini beklemiyor oluşu ve evde yalnız olmayışıdır. Aynı zamanda Simeonov'un ataerkilliğin uyandırdığı duygularla karşısındaki kadını sahiplenmesi ve bu durumun gerçek dışı olmasının altı çizilir. Simeonov hayal dünyasında kalbine dokunan bir kadın yaratır ve ruhunun derinliklerinde korku içinde bununla mücadele eder (Ерофеев, 1999: 41). Her şey bundan ibarettir.

Simeonov, gerçek hayatı yaşayan ve belirli bir amaca hizmet eden neşeli insanlar arasında kendini çok yabancı ve mutsuz hisseder. Onun zihninde kalıplaştırdığı düşünceler son derece tuhaf ve komiktir. Nitekim yaşadıklarından dolayı aklını oynatma eşiğine gelir. Ancak gerçek hayattan öyle güçlü bir darbe yer ki aklını oynatmaktan onu Tamara¹³⁸ kurtarır:

“Canım, Tamara, Simeonov’u dairesinin önünde bitkin bir halde buldu ve belinden tutarak onu ayağa kaldırdı, yüzünü yıkadı, üzerindeki kıyafetleri değiştirdi ve ona sıcak bir şeyler yedirdi. Simeonov, Tamara’ya onunla evleneceğine dair söz verdi ama sabahleyin rüyasında Vera Vasilyevna yanına geldi, yüzüne tükürdü, ona ağır hakaretler etti ve gecenin karanlığında yağmurun ıslattığı ıslak rıhtımın zemininde siyah topuklu ayakkabılarını vura vura oradan uzaklaştı”¹³⁹ (Толстая, 2015: 440).

“Okkervil Nehri”nde Tolstaya, iki farklı kadın tipi ortaya koyar. Biri Simeonov’un yanında olan Tamara, diğeri ise Vera Vasilyevna’dır. Tamara, ev hanımıdır. Vera ise ev ekonomisi yönetiminde ve evdeki huzuru kurma konusunda yetenekleri olmayan ama yaratıcı bir mizaca sahiptir. Tahmin edileceği üzere Simeonov, Tamara’ya vermiş olduğu evlenme sözünü yerine getirmiş olsaydı, Tamara’nın Simeonov’u mutlu kılması çok yüksek olasılık taşır. Bununla birlikte öykünün kahramanlarının toplumsal cinsiyet bağlamında rol değişimi yaşadıkları görülür. Karşıtlıktan türemiş güçlü kadın-zayıf erkek çatışması öyküde

¹³⁸ “Simeonov, Vera, Tamara” klasik Rus edebiyatındaki geleneksel aşk üçgenini anımsatır.

¹³⁹ (У дверей симеоновской квартиры маялась Тамара - родная! - она подхватила его, внесла, умыла, раздела и накормила горячим. Он пообещал Тамаре жениться, но под утро, во сне, пришла Вера Васильевна, плюнула ему в лицо, обзвала и ушла по сырой набережной в ночь, покачиваясь на выдуманных черных каблуках)

bu şekilde ele alınır. Simeonov, genellikle kadınlara özgü olan gereksiz derecede duygusal olma özelliği gösterir. Vera ise bahardan bahsettiği şarkısını söyler ancak aslında bu bir erkek romansıdır. Metin içinde kadın ve erkek rolleri aracılığıyla toplumsal cinsiyet stereotipine dikkat edilerek, yazarın kahramanların açık bir ifadeyle “net bir erkek mi yoksa net bir kadın mı?” yani hangi cinse ait olduklarını gösterme çabası içinde olduğu anlaşılır (Касаткина, 2000: 79). Aslına bakacak olursak gerek Simeonov gerekse Vera imgelerinin hem maskülen hem de feminen özellikleri bünyelerinde barındırdıkları görülmektedir. Simeonov hem yüce gönüllü soylu bir şövalye gibidir, hem de kararsız ve yalnız bir adamdır. Vera ise son derece güçlü sesi ile Simeonov’un tüm günlük yaşantısını lağvedecek kadar sert ve sebatkâr bir kadındır. Tolstaya’nın bu öyküsü, felsefi bir nota ile noktalanır. Yazar, erkek kahramanının ilerideki yaşam düzeninin daha iyiye gideceğine dair herhangi bir umut ışığı vermez. Çünkü Simeonov, kendi hayatında birtakım değişiklik yapabilecek güce sahip değildir. Hiçbir zaman şövalye olduğu hayallerinden kopamaz. Dolayısıyla hayallerinin kurbanıdır (Клименкова, 1996: 23).

Tatyana Tolstaya’nın “Mamut Avı” öyküsünde ise hayaller ve gerçekler motifinin daha trajik bir anlatımı söz konusudur. Yazar, bu kez adeta yırtıcı bir kuşun mizacında olan kadınların doğasını çözümlemeye çalışır. Öykünün başkahramanı Zoya’dır. Toplumda yaygın olarak kabul edilen evlenecek bir koca bulup kendini garanti altına alma gibi birtakım hedefleri vardır. Zoya’nın görüşüne göre, herhangi bir garanti hissetmeden birini sevmek olamaz. Öykü isminin “Mamut Avı” olması önemlidir. Çünkü bu kapsamda erkek kahraman Vladimir bir av, hemşire Zoya ise kurnaz ve becerikli bir avcı gibidir. Amacına ulaşma sürecinde ilk olarak bir cerrahı göz hapsine alan Zoya, daha sonra gönlünü bir mühendise kaptırmaya karar verir: “*Zoya kendini elleri kanlı bir cerrahın kollarına bırakmayı çok çok istemişti, ama bir bakıma mühendis de iyi bir tercihti*”¹⁴⁰ (Толстая, 2015: 271). Öykü boyunca Zoya, potansiyel kurban olarak Vladimir’i düşünür. Bu konu üzerindeki olasılıklar üzerinde değerlendirmeler yapar: “*Upuzun sakalı iki yana ayrılmış olan Vladimir’den nefret ediyordu ve artık bir an önce onunla evlenmek istiyordu*”¹⁴¹ (Толстая, 2015: 273). “*Aman ya bu adam da ne kadar zıt özelliklere sahip böyle! Evlenmek, bir an önce onunla evlenmek gerek*”¹⁴² (Толстая, 2015: 275). Zoya, elbette Vladimir’e âşık değildir; ama belirli bir hedefi vardır: “*Yirmi beş yaşını doldurmadan bir koca bulmak*”¹⁴³ (Толстая, 2015: 276). Özellikle

¹⁴⁰ (Зое очень-очень хотелось пасть в кровавые хирурговы объятия. Но инженер - тоже хорошо)

¹⁴¹ (Она... ненавидела двухбородого Владимира и хотела скорей уже выйти за него замуж)

¹⁴² (Ох, какой он был противный! Замуж, скорее за него замуж!)

¹⁴³ (Попасть замуж, пока не стукнет двадцать пять)

bu yüzden Vladimir'i son derece mantıklı bir kurban seçeneği olarak görür. Zoya, onun kişisel nitelikleri ile ilgilenmez. Aslında Vladimir'in eğlence anlayışının kendisine uymadığını çok iyi bilir. Ancak ortak değer yargılarına sahip olmalarının hiçbir önemi yoktur. Zoya'nın en önemli hedefi, sadece kendi çıkarları doğrultusunda karşısındaki erkeği kullanabilmektir. Bu bağlamda Zoya, tıpkı "Sonya" öyküsündeki Ada gibi maddi değerlerin koruyucusu olan kadın tipini temsil eder:

"Vahşi bir kayalık arazide bitmiş atkuyruğu bitkilerinin arasından ayağında terlikleriyle bir mamut çıkıverdi. Ufak tefek biri, yay ile ona doğru nişan aldı. Bir yanda da mağara görünüyordu. Orada ipile tutturulmuş bir lamba asılıydı, televizyon parlıyor, gaz ocağının ateşi yanıyordu. Bir tava dahi titizlikle resmedilmişti, masanın üzerinde ise atkuyruğu bitkisinden bir buket duruyordu"¹⁴⁴ (Толстая, 2015: 279).

Tuzağa düşürme stratejileri, tecrübeler doğrultusunda edinilir. Kurbanın bazı güçsüz tarafları üzerinde ağırlıklı olarak durulur. İlk olarak avcı kadın, erkeklerin gözleriyle sevdiklerini bilir. Çünkü güzel bir kadın iyi bir eşe ve erkeğinin ilgisine sahip olma arzusunu taşır. Dolayısıyla Zoya'nın en önemli silahı, çekici bir fiziksel görünüme sahip olmaktır. Zoya, bu durumun farkındalığı ile fiziksel görünümüne daha çok önem vererek güzelleşmek için gerekli şeyleri yapar. Böylelikle bir restoranda gerçekleşecek ilk buluşmalarında zarifçe tabağındaki tatlıyı karıştırır ve entelektüel bir edayla çok da lezzetli olmadığından bahseder. Daha sonrasında ise karşısındaki erkeğin dikkatini çekmek için baygın ve düşünceli bir poza girer. İkinci olarak avcı kadın, kesin olarak bilir ki bir erkeğin kalbine giden yol midesinden geçer. Tolstaya her defasında Zoya'nın bireysel olarak değerlendirildiğinde yetersiz oluşuna dikkat çeker. Zoya, yalnızca kendisinin fiziksel özelliklerinin dikkat çekici olmasına odaklanmış durumdadır. Kişiliği gereği maddi değerler üzerinden bir çıkarımda bulunmaya çalışır. Bu yüzden Vladimir'in dikkatini çekmek için kendi fotoğrafını onun kâğıtlarının arasına sokuşturur. Böylelikle güzelliğinin onun aklında yer etmesini amaçlar. Eleştirmen Ye. Goşilo'nun (2000: 78) belirttiği gibi Zoya, hayatı boyunca görünmeyen bir ayna karşısında durarak karşısına çıkan her erkekte kendi yansımasını arar. Başkalarının gözlerinde nasıl görüldüğünü görmek, hissetmek ve o coşkunun yansımasını duyumsamak zorundaymış gibi kendini buna şartlandırır.

¹⁴⁴(Дикая скалистая местность, хвощи, из хвоей выходит мамонт в тапочках. Кто-то маленький прицелился в него из лука. А сбоку видна пещерка: там электрическая лампочка на шнурке, телевизор светится, горит огонек газовой плит. Даже сковородка тщательно нарисована, а на столике-букет хвоей)

Bir erkek gözünden değerlendirildiğinde Zoya'nın huzur ve başarıya ihtiyaç duyduğu, yasal olarak eşi olacak kişinin ise içinde bulunduğu karmaşık hayatta başarılı olduğunun bir göstergesi olmasını istediği anlaşılır. Zoya, Vladimir'in yokluğunda yatağında uzanırken hayalindeki evlilik hayatına dair hayal kurmayı çok sever. İthal zarif elbisesiyle renkli televizyonun önünde oturup Yugoslav malı lambaderin kırmızı ışığı altında (hasta akrabalarının hediye ettiği) yumuşak içimli şarabını yudumlarken flörtleşmeye devam ettiği "ideal" cerrahtan telefon beklemeyi sürdürür. İki insan arasında kurulan manevi bağı, Zoya tüketen ilişki düzeyine indirger. Bu durumun sonucunda da mutsuz ve huzursuz iki insan ortaya çıkar. Bunlardan birincisi kurban mamut Vladimir, ikincisi ise mutsuz kadın avcı Zoya'dır. Zoya da dışarıdan mutlu görünmek için daha hızlı bir şekilde koca bulmanın nasıl mümkün olacağını düşünürken kurban stereotipi olarak kendini göstermek zorunda kalır. Zoya'nın bencil davranışlarının yıkıcılığını okuyucunun daha iyi hissetmesini sağlayan bir örnek şöyledir: *"Belli bir zaman sessizce inleyerek ağlayan bu mahlûk, sonrasında sakinleşmiş ve en sonunda dev bir buz kütesine dönüşmüştür"*¹⁴⁵ (Толстая, 2015: 283). Vladimir'in buz kütesine benzetilme durumu, mamutun artık öldüğü manasına gelir. Dolayısıyla öykünün başlangıcında Zoya'nın mesleğiyle ilişkilendirilerek ölüm temasına çağrı yapılması karakteristiktir. Zoya, bir hastanede hemşire olarak çalışır. Ölüm, onun için her gün gerçekleşen tabii bir olaydır. Vladimir'in kaderindeki olası ve tek çıkış noktası dev bir buz kütesine dönen ruhun zaman içinde özgürlüğüne kavuşmasıdır. Ancak "Mamut Avı"ndaki kurbanın kaderindeki tek çıkış noktası, "Şair ve İlham" adlı öyküde gerçeğe dönüşür.

Tolstaya'nın Zoya'ya benzer bir kadın tipini hayaller ve gerçekler motifi bağlamında ele aldığı bir başka öyküsü "Şair ve İlham"dır. Ana konu, "Mamut Avı" öyküsünün özgün yankıları çerçevesinde geliştirilir. Bu öykünün kadın kahramanı, Doktor Nina'dır. Tıpkı hemşire Zoya gibi tıp alanında çalışıyor olması ortak noktalarından ilkidir (Тарланов, 1999: 102). İkinci ortak noktaları, ailevi mutluluklarını kurban olarak seçtikleri erkeğin kendi aşklarından hiçbir şekilde şüphelenmeyen bir organizmaya cerrahi bir müdahale düzenlemiş gibi kurmaya çalışmalarıdır. Üçüncü ortak noktaları ise kurban olarak seçtikleri erkeğin hayatını her perspektiften kontrol altında tutmaya çalışmaları ve bu durumun sonucunda karşılarındaki insanın hayatını alt üst ettikleri gerçeğidir. Tıpkı Zoya gibi, Nina da kadının fiziksel güzelliğinin otomatik olarak kendilerine mutluluk getirmek zorunda

¹⁴⁵ (Оно еще возилось какое то время – скулило, беспокоилось, пока наконец не затихло - блаженной пустой тишиной великого оледенения)

olduğu düşüncesindedir: *“Mutluluğu hak etmişti, mutluluğu teslim alacağı yerde sıraya girmek için tüm gereklere sahipti. Beyaz ve güzel bir yüzü vardı”*¹⁴⁶ (Толстая, 2015: 339). Zoya, düşünsel anlamda kendi fiziksel durumunu kontrol eder. Nina da aynı şekilde harfi harfine aynı eylemi ayna yardımıyla gerçekleştirir. Kız arkadaşlarından her konuda üstün olmasının farkındalığıyla çalışırken onları küçümseyen tavırlar sergiler:

“...Zaman su gibi akıp gidiyordu, ülkemizde yaklaşık yüz yirmi beş milyon erkek olduğu düşüncesinden yola çıkarak kaderinde sadece Arkadi Borisic’in denk gelmesine lanet ediyordu, Nina’nın kimi zaman bu düşüncelerden dolayı içi daralıyordu. Başka birini bulmak mümkündü, ama işine yaramayacak tipler kendisine denk geliyordu. Yıllar geçtikçe ruhunda her şey daha zenginleşmeye başlamış ve her şeyi daha ince ayrıntılarıyla kendi kendine anlar ve hisseder olmuştu, sonbahar akşamları kendisine daha da çok acıyordu. Böylesi güzel, karakaşlı, güzel endamlı bedenini kime armağan edecekti? Kimi zaman da evli olan kız arkadaşlarından birine misafirlğe gider ve yakınlardaki bir fırından aldığı çikolatayı tanımadığı koca kulaklı bir çocuğa hediye edip çayını içer, uzun süre sohbet eder, mutfak kapısının koyu camından arada bir kendisine bakarken kendi yansımasının daha bir gizemli, daha işveli olduğunu ve diğer kız arkadaşlarının yansıyan silüetlerinden belirgin bir şekilde ayrıldığını aklından geçirirdi”¹⁴⁷ (Толстая, 2015: 340).

Nina, ruhsal açıdan her geçen yıl daha da zenginleşir ve standart kalıplara sahip bir eşe ihtiyaç duymamaya başlar. Net bir kararlılıkla kendi isteklerini belirler ve bu bağlamda hareket etmeye özen gösterir. Tatyana Tolstaya, Nina’nın mutlu olabilme yolundaki isteklerini şöyle sıralar:

*“Hiçkırı hiçkırı ağlayacağı, çiçek buketleri alacağı, gece yarılarının telefon beklemeleriyle geçeceği, geceleri taksi kovalamaları yaşayacağı, kendini felakete sürükleyen engellere yol açan, ihanetler ve affetmelerle dolu çılgın bir aşka ihtiyaç duyar...”*¹⁴⁸ (Толстая, 2015: 338).

¹⁴⁶ (Она заслужила право на счастье, она имела все основания занять очередь туда, где его выдают: лицо у нее было белое и красивое...)

¹⁴⁷ (...А времечко-то бежало, и при мысли о том, что у нас в стране примерно сто двадцать пять миллионов мужчин, а ей судьба отслюнила от своих щедрот всего лишь Аркадия Борисыча, Нине иногда становилось не по себе. Можно было бы найти другого, но кто попало ей тоже был не нужен. Душа-то у нее с годами становилась все богаче, и саму себя она понимала и чувствовала все тоньше, все больше жалела себя осенними вечерами: некому себя преподнести, такую стройную, такую чернобровую. Иногда она заходила в гости к какой-нибудь замужней подруге и, одарив чужого ушастого ребенка шоколадом, купленным в ближайшей булочной, пила чай, долго говорила, все поглядывая на себя в темное стекло кухонной двери, где ее отражение было еще загадочнее, еще выигрышнее и выгодно отличалось от расплывшегося силуэта приятельницы)

¹⁴⁸ (Нужно ей безумную, сумасшедшую любовь с рыданиями, букетами, с полуночными ожиданиями телефонного звонка, с ночными погонями на такси, сроковыми препятствиями, изменами и прощениями...)

Öyküde Nina'nın duyumsadığı çılgın aşka dair kurduğu hayaller ve bu aşkın getirdiği yıkıcı tutkular gözler önüne serilir. Bu öyküdeki kurban erkek, Grişa'dır. Nina, Grişa'nın hayatından kıskançlık duyduğu Lizaveta'yı çıkarmaya çalışır. Yalnızca bununla da kalmaz. Nina, Grişa'nın tüm arkadaşlarını çevrelerinden uzaklaştırır: *“Arkadaşlarıyla son bir kez vedalaşması için Grişa'ya müsaade eder”*¹⁴⁹ (Толстая, 2015: 350). Şiirlerini yazarken dahi Grişa'yı gözetim altında tutar: *“Çalışma masasını haftada bir kontrol eder, evli bir erkeğe yazılan ve etik olmayan şiirleri ortadan kaldırıp atar”*¹⁵⁰ (Толстая, 2015: 352). Grişa'nın prestijli yayın organlarında yayımlamayı düşündüğü şiirlerini uygun bulmayan Nina, gerçek dünyada yaşadığımızı gösteren şiir derlemeleri yazması konusunda ısrarcı olur. Böylelikle Nina, kendinden emin adımlarla hayatını sürdürmeye çalışırken sevdiği adamın hayatını berbat eden bir sansürcü haline gelir. Bu bağlamda tıpkı “Mamut Avı”nda olduğu gibi güçlü kadın-kurban erkek karşıtlığı kendini gösterir.

Tolstaya, Nina'nın temizlik, düzen ve ev ile ilgili konuları da kontrol altında tutma isteğini her defasında vurgular. Dairesi her daim “temiz”dir, eski aşkı cildiye uzmanı Arkadiy Borisoviç'in mesleğinin cildiye uzmanı olması tesadüfi değildir, herhangi bir iltihap kapmamak için ellerini takıntılı bir şekilde sürekli temiz tutma gayreti içindedir. Nina, “billur saraylarına” gelip giden konuklarını sürekli takip eder, ayakkabılarını temizlemeleri konusunda büyük bir titizlik gösterirdi. Nina'nın hayatında “her şey güzel, temiz, sevimli ve doyurucu olmalıydı. Bu bağlamda yazar, Nina'nın maneviyata değil de kendi dış görünüşüne ve hayatın maddi yanlarına önem verdiğine vurgu yapar. Nina'nın rahatlık anlayışı, Grişa'nınki ile taban tabana zıttır. Kahramanların birbirlerinden her geçen gün giderek uzaklaşmaları, aralarındaki ilişkinin yapmacıklığını yansıtır niteliktedir. Nina'nın düzen anlayışı, Grişa'nın sanatsal çalışmalarını kısıtlar. Oysa Grişa için şiirlerini yazmak ve onlar üzerinde çalışmak rahatlıktan çok daha önemlidir. Grişa'nın arkadaşları da mizaç olarak kendisi gibidir. Nina için ise Grişa'nın arkadaşları rahatsızlık verici serserilerdir. Dolayısıyla her anlamda bu iki insanın ayrı dünyalara ait olduğu aşikârdır. Diğer yandan Nina, Grişa'ya her dakika nasıl şiirler yazması gerektiğini dikte eder. Oysa bir şair için şiirleri, onun ruhudur. Nina ise şairin ruhunu yok etmeye yönelik eylemlerini sürdürür ve boş bir odada onu yalnızlığa mahkûm eder.

¹⁴⁹ (Нина разрешила Гришуне в последний раз проститься с друзьями)

¹⁵⁰ (Раз в неделю она проверяла его письменный стол и выбрасывала те стихи, которые женатому человеку сочинять неприлично)

Yelena Goşilo, Tatyana Tolstaya'nın "Şair ve İlham" adlı öyküsünde toplumsal cinsiyet rollerinde kahramanların rol değişikliği yaşadığını ileri sürer. Goşilo'ya göre Nina aktif, Grişa ise pasif bir rol oynar. Klasik erkek senaryolarında görülen kahramanlar gibi Nina, Grişa'yı fiziksel özelliklerine bakarak seçer. Tolstaya hayat arkadaşı avının anlatılması çerçevesinde bir erkek miti yaratır. Yumuşak kalpli, güçsüz Grişa her ne kadar içinde bulunduğu duruma tereddütle karşı koymaya çalışsa da, zamanla bu durumdan bunalar ama artık yapabileceği bir şey yoktur. Her şey kaçınılmaz bir sona doğru ilerlemektedir (Гошило, 2000: 81). Bu öykü maddiyat ve maneviyat karşıtlığı üzerine kuruludur.

Tatyana Tolstaya'nın "Çevre" adlı öyküsünün başkahramanı, ideal bir aşkı kendisine hediye edecek ideal kadını düşleyen bir erkektir. Hayatının renksiz olmasının nedeni, büyük bir aşkın yoksunluğudur. Vasiliy Mihayloviç yaşadığı hayatın iyi yanlarını göz ardı ederek hayatının anlamına ve gelecekteki mutluluğuna dair sorgulamalar yapar. Anlamaya çalışır. Hayatı herkesinki gibidir. Hiçbir farklı yanı yoktur. Altmış yaşlarındaki bu adamın ideal bir kadını düşlemesinin nedeni, ancak onun varlığı sayesinde kendini gerekli ve gerçek bir insan olarak görebilmesiyle ilişkilendirilebilir. Hep bir bekleyiş içindedir. Bu yüzden çevresinde olup bitenlere dikkat etmeden hayatın akışına karışmadan geçirir günlerini. Bilinçsiz bir şekilde bir evlilik yapar. Her daim karısına ve günlük hayatın akışına boyun eğer. Yalnızca hayallerinde yeni bir sayfa açar. Vasiliy Mihayloviç ölümden korkar, kaderini kandırmak ister. Bu yüzden daha çok hayallere sığınır. Kendi mutluluğunu yaratabilme konusunda beceriksizdir. Farklı kadınlarla da evlenir, ama yine mutlu olamaz. Aşkı yadsır ve daha çok içine kapanır. Ölüm karşısında yapayalnızdır. Sonunda ölümden kaçışın olmadığını anlayamadan ölüp gider. Böylelikle bu öykü, dış dünyadan ya da çevreden gelen sinyallere kapalı kalmanın sonuçlarını gözler önüne serme özelliği gösterir. Vasiliy Mihayloviç sürekli hayal âleminde yaşadığı için çevresinde olup bitenleri görmez ve duymaz. Yazarın dünya görüşüne göre elbette hayaller kurulabilir ve bu hayaller insanın hayatını aydınlatan birer ışık görevi de görür. Ancak hiçbir zaman kurulan hayallerin yıkıcı olmasına izin verilmemeli ve çevrede yaşananlara duyarlı olunmalıdır. Bu bağlamda öykünün isminin "Çevre" olması da dikkati çevreye vermek gerektiği ile ilişkilendirilebilir.

"Çevre" adlı öyküdekine benzer bir durum "Tatlı Şura'da da görülür. Bu kez başkahraman bir kadındır. Gerçek hayatında mutluluğu yakalamayı beceremediği için hayallerine boyun eğmek zorunda kalan bir kişiliktir. Bir şeyleri değiştirmeyi bir türlü başaramaz. Tatyana Tolstaya, insanın hayatı boyunca önemseydiği maddi değerlerin ilerleyen

yaşlarda yalnızlığına çare olmayacağını bilir. Yazarın mutluluğu yakalama konusunda başarısız olan ve geç kalan kahramanları arasında adı anılması gerekenler Aleksandra Ernestovna, Nina, Zoya, Vasiliy Mihayloviç ve Simeonov'dur.

İncelenen öyküler bağlamında kurulan hayaller, Tatyana Tolstaya'nın yarattığı kahramanların yaşamlarını süsleyici özelliktedir. Ancak bu kahramanlar hayallerinin kölesi durumuna gelirler ise, o zaman Tolstaya'nın yarattığı dünyada hayaller ve gerçekler arasındaki denge bozulur. Bu kapsamda Sonya'nın kurduğu hayallerin bedelini hayatıyla ödemesi, Zoya ve Nina'nın karşılarındaki erkek kahramanın ölmesi ve kurban olarak verilmesi, kurulan hayallerin yıkıcılığını gözler önüne serer. Peterler ise Sovyet dönemindeki ailelerin bilinçsiz yaklaşımlarının kurbanı olan çocukların gerçek anlamda yetişkin bir birey olmaktan çok uzak kaldıklarını ve sürekli hayal âleminin kıyısında yaşamalarının bedelini ağır bir şekilde ödediklerini gösterir. Pipka ile Derviş'in kurduğu hayaller ise birer maceraya dönüştüğü için birbirinden ayrılır. Simeonov ise tamamen hayal âleminde. İçinde yaşadığı gerçek hayatı bütünüyle reddeder. Ulaşılamaz hayallere kaptırır kendini. Hayali bir ideal eşten medet umar ve onunla buluşmayı bekler. Yazar, bu durumla alay eder. Çünkü hayallerin gerçekleşmesi her zaman için insanı mutlu etmeyebilir. Kimi zaman insanın yolunu aydınlatan bir hayal olarak kalması, insanı daha mutlu kılar. Aleksandra Ernestovna ise geçmişteki yaşamının gölgesi altında yaşar. Eskiye dair anılarını yâd ederek hayal âleminde kalmak, içinde bulunduğu hayatın gerçeklerinden uzaklaşma yolu olarak görünür. Vasiliy Mihayloviç de gerçek hayatta mutluluğu yakalayabilme konusunda beceriksizdir ve yarattığı hayal âleminde kendini gerçekten mutlu hisseder. Dolayısıyla ister Sonya gibi genç bir kız, ister Peter gibi küçük bir çocuk, ister Aleksandra Ernestovna gibi yaşlı bir kadın, ister Vasiliy Mihayloviç gibi yaşlı bir adam, ister Simeonov gibi orta yaşlarda bir adam, ister Zoya ve Nina gibi meslek sahibi güzel ve genç kadınlar olsun her halükarda insanoğlunun içinde bulunduğu yalnızlık ve mutluluk arayışının sevk ettiği çıkmaz sokakta hayaller ve gerçekler çatışmasının bedellerinin farklı şekillerde ödendiği görülmektedir.

Hayaller ve gerçekler motifi, Lyudmila Ulitskaya'nın öykülerinde de karşımıza çıkar. “Soneçka”, “Zü-ürich” (*Цю-рих*), “Zavallı Mutlu Kolıvanova” (*Бедная счастливая Колыванова*) bu kapsamda incelenecek eserlerin başında gelir. “Soneçka” adlı uzun öykü II. Dünya Savaşı sonrasındaki dönemi kapsar. Öykünün başkahramanı Soneçka'dır.¹⁵¹ Bu

¹⁵¹ Ana kahraman Soneçka'nın ismi, öykünün adıdır. Yalnızca öykünün başlığı dahi okuyucunun klasik Rus edebiyatı eserlerinden birtakım yansımaları yakalayabilmesine yönelik bir sinyal niteliğindedir. Bu bağlamda

öyküde özellikle de Sonečka'nın Rus edebiyatıyla tanışma imkânı bulmasından savaşa kadar olan ara zaman dilimi önemlidir. İlk olarak Sonečka'nın daha sonraki yıllarda eşi olacak Robert ve aile içindeki rol farklılıkları konusunda ataerkil düzenin buyurduğu tüm koordinatlar verilir. Burada kadın, evdeki huzuru sağlayan, aile üyelerini besleyip çekip çeviren, verici bir konumdayken; erkek, kadının karşıtlıklarını tamamlayandır. Ancak savaş öncesi dönemde Sonečka, 30'lu yılların Sovyet gerçekçiliğinden belli ölçüde kendini çekmeyi başarabilir. Bu konuda daha çok edebi dünyada yaşayan bir kitap kurdu olması etkili olur.

“Sonečka ise derslerini bir şekilde bitirip, her gün ve her dakika 1930'lu yılların kargaşasında ve koşturmacasında yaşama gerekliliğinden kaçıyordu, ilk fırsatta kendini zengin Rus edebiyatı dünyasına bırakırdı. Kimi günler şüpheci Dostoyevski'nin insana kaygı veren derinliklerine dalarken, kimi günler Turgenyev'in romanlarındaki gölgeli park yollarında yürürken, zaman zaman da, her nedense ikinci dereceden bir yazar sayılan Leskov'un cömert sevgisiyle ısıttığı taşra kasabalarının çiftliklerinde dolaşır dururdu”¹⁵² (Улицкая, 2016: 11).

Yazar, edebi eserlerin içindeki hayal âlemine dalıp giden kadın kahramanını bilinçli bir şekilde esere yerleştirerek farklı bir izlenim yaratmaya çalışır. Bununla ilgili Sonečka'nın Sovyet cinsiyet sistemi çerçevesinde yaşamadığını ve kütüphanenin tozlu bodrum katında gizlendiğini gösteren satırlar şu şekildedir:

“Meslek yüksek okulunda kütüphanecilik bölümünü bitirdikten sonra eski bir kütüphanenin bodrum katındaki kitap deposunda çalışmaya başladı. Bu hayattaki nadir mutlu insanlardan biriydi. Mesai bitiminde kitaplığın tozlu ve havasız deposundan içinde yarım kalmış bir zevkin sızısıyla ayrılır; katalog dolabında sıra sıra dizili kartlara, yukarıdaki okuma salonundan gönderilen okur istek kâğıtlarına, ince elleriyle raflardan indirdiği okkalı ciltlere doymamış olarak evine dönerdi”¹⁵³ (Улицкая, 2016: 11-12).

D.İ. Fonvizin'in "Anasının Kuzusu" (1782), A. S. Griboyedov'un "Akıldan Bela" (1822-1824), F. M. Dostoyevski'nin "Suç ve Ceza" (1866) adlı eserlerini anmak gerekmektedir. Klasik Rus edebiyatında Sonya ismi ile anılan tüm kadın kahramanlar, bilgeliliğin bir taşıyıcısı kabul edilmektedir. İyi niyetli, yardımsever, iyiliğin her zaman kazanacağına inanan temiz kalpli kadın karakterlerdir. Sofya ismi, bilgeliliğin sembolüdür ve Latince "akıl" manasına gelmektedir.

¹⁵² (А Сонечка, кое-как выучив уроки, каждодневно и ежеминутно увиливала от необходимости жить в патетических и крикливых тридцатых годах и пасла свою душу на просторах великой русской литературы, то опускаясь в тревожные бездны подозрительного Достоевского, то выныривая в тенистые аллеи Тургенева и провинциальные усадьбы, согретые беспринципной и щедрой любовью почему-то второсортного Лескова)

¹⁵³ (Она окончила библиотечный техникум, стала работать в подвальном хранилище старой библиотеки и была одним из редких счастливых, с легкой болью прерванного наслаждения покидающих в конце рабочего дня свой пыльный и душный подвал, не успев насытиться за день ни

Sonya'yı edebiyat düşünden çıkaran dürtü, Moskova Üniversitesi Filoloji Fakültesi'nde okumaya başladığı dönemde II. Dünya Savaşı'nın çıkmasıdır. Trajedi ve acı dolu 40'lı yıllar öykünün gidiş hattını değiştirir. Her şeyden önemlisi Soneçka'da uyanan insani bilinç daha sonraki durumları da etkiler:

“Gençlik yıllarında kendini kaptırdığı okuma çılgınlığından onu çekip çıkaran ilk olay buydu. O yıllarda fabrikanın saat üretim bölümünde babasıyla birlikte çalışan Soneçka, ailece Moskova'yı bırakıp göç ettikleri Sverdlovsk'ta da çok kısa sürede tek umutlu olduğu yer olan bir kütüphanenin kitap deposunda bulunur”¹⁵⁴ (Улицкая, 2016: 12).

Ulitskaya'nın Soneçka'yı yine bir kitap deposunda göstermesi, onu Sovyet gerçekçiliğinden yeniden gizlemeye çalıştığının göstergesidir. Ancak bu kez ne Moskova'da ne de Sverdlovsk'taki kitap depolarında Soneçka'nın Sovyet sistemine uzak kaldığını ya da diğer bir deyişle Sovyet sisteminin Soneçka üzerinde bir hâkimiyet kurmadığını söylemek yerinde olacaktır. Çünkü Soneçka'nın hayatında beklenmedik bir durum ortaya çıkar. Bir meslektaşının hasta olması sebebiyle onun yerine baktığı gün daha sonra eşi olacak Robert Viktoroviç ile tanışır. Soneçka ve Robert çifti, yaşamlarının ilk yıllarını Sverdlovsk'ta bulunan ailelerinin yanında geçirirler. Evlendikten sonra Rus edebiyatı ile ilgilenmeyi ve kitap okumalarını bir kenara bırakır. Sürgünde bulunan Robert, aldığı yazılı emir üzerine Davlekanovo'ya hemen geri döner. Soneçka ise bebeğinin doğumuna bir ay kala kendi ailesini terk etmek zorunda kalır ve bir asker eşi olarak görevini yapmak üzere SSCB'nin uzak bir noktasına Robert ile birlikte gönderilir. Soneçka, Davlekanovo'da Tanya adında bir kız çocuğu dünyaya getirir. Böylelikle Soneçka, Sovyet sisteminin gereğini yerine getirmiş sayılır. Bu durumda artık Soneçka hayallerinden tamamen koparak Sovyet cinsiyet sistemi bileşenlerinden biri haline gelir.

Lyudmila Ulitskaya'nın hayaller ve gerçekler motifine yer verdiği bir diğer öyküsü, geç dönem sanatında ortaya çıkan “Zü-ürich”tir.¹⁵⁵ İlk dönem öykülerinden farklıdır.

чередой каталожных карточек, ни белесыми листками требований, которые приходили к ней сверху, из читального зала, ни живой тяжестью томов, опускавшихся в ее худые руки)

¹⁵⁴ (Это было первое событие за всю ее молодую жизнь, которое вытолкнуло ее из туманного состояния непрерывного чтения, в котором она пребывала. Вместе с отцом, работавшим в те годы в инструментальной мастерской, она была эвакуирована в Свердловск, где очень скоро оказалась в единственном надежном местообитании-в библиотеке, в подвале...)

¹⁵⁵ 2003 yılında yayımlanan “İlkler ve Sonuncular” adlı öykü derlemesinde yer alan öykülerden biridir. Derlemede yer alan diğer öyküler arasında ise “İkinci Yüz” (*Второе лицо*), “Rus Köylerinin Kadınları” (*Женщины русских селений*), “Orlovlar-Sokolovlar” (*Орловы-Соколовы*), “Vahşi” (*Зверь*), “Maça Kızı” (*Пиковая дама*), “Kuzum” (*Голубчик*), “Nemse Arpa Çorbası” (*Перловый суп*) sayılmaktadır. Bu derlemenin özelliği, öykülerde işlenen konuların birbirleriyle olan ilintileridir.

Hayaller ve gerçeklerin çatışma motifi, yazar tarafından Sovyet döneminde hâkim olan sönük yaşamdan bir kaçış olarak verilir. Her ne kadar geçici de olsa hayal âlemine yapılan bu yolculuk, kısmi açıdan iyi gelir. Öykünün odak noktasında, Lidiya'nın kaderi ve karakteri yer alır. Lidiya'nın hayattaki en büyük hayali, yabancı biriyle evlenebilmektir. Sadece bu amaçla yurt dışına gider. Bunun gerçekleşmesi için elinden gelen her şeyi yapar. Tıpkı Bronka ve Tanya gibi, Lidiya da çocukluğunda yetim kalan köylü bir aileden gelir. Ancak öncül romantik kahramanlarından farkı, daha pragmatik bir mizaca sahip olmasıdır. Olgun yaştaki Lidiya, zengin bir hayat tecrübesine sahiptir. İçine girdiği her durumu kendi lehine çevirmesini iyi bilir. Fiziksel olarak çok güzel ve alımlı bir kadın olmadığının farkında olan Lidiya, bu emeline yalnızca aklını kullanarak ulaşabileceğini düşünür. Yalnızca iç güzelliğin çirkin bir dış görünümü telafi edebileceğinin farkındadır:

“Otuz yaşındaydı, pek güzel sayılmazdı, aksine alt dudağı üste göre biraz daha önde duruyor, burun kemiği ise aşağı doğru bakıyordu ve Avrupa monarşist tipinde, Habsburg dudağına¹⁵⁶ sahipti. Fakat aslen Salosvlovo Köyü'nden gelmekteydi ve çocukluğundan beri lakabı dışı kaz Lidka idi”¹⁵⁷ (Улицкая, 2009: 312).

Bu yüzden iç güzelliğini artırmak için masaj, açıcılık ve yabancı dil gibi çeşitli kurslara gider. Daha önce iki evlilik yapmıştır. Yaşadığı bu acı deneyimlerin ardından mutlu ve güzel bir evliliği deneyimleme isteğindedir. İdeal hayat arkadaşını bulmak, Lidiya için adeta bir yaşam amacına dönüşür. Ulitskaya, Lidiya'nın karakterinde kurnaz oluşuna vurgu yapar. Nitekim hırsı ve aklıyla İsviçreli bir adam ile evlenerek hayalini gerçekleştirir. Eşiyle birlikte Zürih'te “Rus Evi” adlı bir restoranın sahibesi olur. Ancak mutluluğu fazla uzun sürmez. Çünkü birkaç ay sonra eşi felç geçirerek yatalak kalır. Dolayısıyla bütün iş yükü, Lidiya'nın omuzlarına yüklenir. Lidiya uzun yıllar boyunca çok fazla çalışmak zorunda kalır. Çok az uyur, ehliyet ve muhasebe kurslarına gidip gelir. Diğer yandan da yatalak eşine bakar. Fakat her şeyi layığıyla yapmasına rağmen, çevresinde kendisini takdir edecek kimsesinin olmadığını anlar. Çünkü İsviçre'de iyi yaşayabilmek için herkes Lidiya kadar çok çalışıp çaba sarf etmektedir. Dolayısıyla İsviçre'de sıradan biridir. Bu kadar çalışıp hırpalanmasının bir fark yarattığı söylenemez. Bu noktada belki kendi ülkesinde kalsaydı, Lidiya'nın bu çalışkanlığı ile pek çok kadını ardında bırakabileceği düşüncesi akla gelir. Eleştirmen

¹⁵⁶ Alt dudak dolgun ve ileri doğru çıkık iken, üst dudak normalden daha incedir. Habsburg Hanedanı'nın ayırt edici özelliği olması sebebi ile bu ad ile anılır.

¹⁵⁷ (Возрасту ей было за тридцать, красоты за ней никакой не водилось, напротив даже, нижняя губа была вытянута вперед лопаточкой, нос несколько нависал, и, вращаясь она в европейских монархических кругах, губа ее считалась бы габсбургской, но поскольку она была родом из деревни Салослово, то прозвище у нее с детства было Лидка-гусыня)

Şirokova'ya (2005) göre Ulitskaya, bu öyküsüyle bizlere kadınların edinmiş oldukları yeni sosyal ve ruhsal deneyimleri ile kültürel anlamda ortaya koydukları gelişmeleri göstermektedir. Hiç şüphesiz yaşadığı yeri değiştirerek kahramanın sahip olduğu statü, bireysel olarak kendi ayakları üstünde durabilmesini sağlar. Öte yandan mekân olarak İsviçre'nin seçilmesi, paradoksal bir durum yaratmaz. Tam aksine Ulitskaya tarafından olay örgüsünü tamamlayıcı bir mekân olarak karakterize edilir. Öykünün sonunda Lidiya bir iş kadını olur ve ayağındaki şık ayakkabıları, giydiği vizon kürkü ve taktığı Orient marka saatıyla balolara katılır.

Hayaller ve gerçekler motifinin konu edildiği diğer öykü Lyudmila Ulitskaya'nın lise öğrencisi bir kızı anlattığı “Zavallı Mutlu Kolıvanova”¹⁵⁸’dır. Bu öykünün ana teması, alt metninin okunmasıyla anlaşılır. Tıpkı Bronka gibi Tanya da yoksul bir aileden gelir. Ulitskaya seven bir kadının doğasını göstermek için sık sık kadınların aşkları, eşleri ve çocukları için gösterdikleri ihtiyatsız fedakârlıkları öne çıkarır. Ancak bu kez farklı bir durum söz konusudur. Çünkü Tanya, öğretmeni Yevgeniya Alekseyevna'ya karşı gizli bir sevgi ve hayranlık duyar. Filmlerdeki oyuncuları andıran öğretmeni, Tanya için sadece hayal edebileceği romantik ve mükemmel dünyanın bir parçası gibidir. Aslında tüm okul bu öğretmene hayranlık beslese de, Tanya'nın duyduğu hayranlık başka bir boyuttadır. Öğretmenin yaşamı ile kendisinin fakir, yarı aç yarı tok yaşamı birbirinin zıddıdır. Küçük kız, öğretmeninde uzak, ulaşılması imkânsız, sadece hayalleri süsleyebilen bir dünyayı görür. Bu dünyanın bir parçasını karşısında gören Tanya, adeta sarhoş olmuşcasına etrafındaki hiçbir şeyi fark edemez haldedir. Öğretmenini sadece derslerde görmekle yetinmeyen Tanya, onun her adımını takip eder, evine kadar ona eşlik edip onunla gizlice vedalaşır, bilinçsiz bir şekilde onun için büyük fedakârlıklar yapar. Yazar, Kolıvanova'nın duygularıyla bir kadının başarısız mutluluk arayışını, güçsüzlüğünü ve yoksulluğundan dolayı hissettiği duyguları ortaya çıkarır. İyi giyimli ve oldukça hoş olan öğretmen Yevgeniya Alekseyevna'nın okul içinde ortaya çıkışı büyük bir olay olarak görülür. Kolıvanova başta olmak üzere geriye kalan yirmi beş kız öğrenci, hayretler içinde ne yapacaklarını bilemeden mucize olarak gördükleri Yevgeniya Alekseyevna'ya bakakalırlar.

¹⁵⁸ Lyudmila Ulitskaya'nın 2002 yılında yayımlanan “Küçük Kızlar” (*Девочки*) adlı öykü derlemesinde yer alır. Bu öykü derlemesinde yer alan diğer öyküler arasında “Ellerin Yapamadığı Armağan” (*Дар нерукотворный*), “Başkasının Çocukları” (*Чужие дети*), “Metruk Çocuk” (*Подкидыши*), “Aynı Yıl Mart Ayının İkisi” (*Второе марта того же года*), “Suçiçeği” (*Ветранная оспа*) sayılmaktadır. Adı geçen öykülerin ana kahramanları derlemenin isminden de anlaşılacağı üzere küçük kız çocuklarıdır. Bu öykülerin önemli bir başka özelliği ise yazarın kız çocuklarını anlatırken fazlasıyla detaya yer vererek içinde yaşanılan dönemi tüm çıplaklığıyla yansıtmaya çalışmasıdır.

Ulitskaya, kadınları görsel olarak tamamlayan elbise, oje, ruj ve ayakkabı gibi tüm detayları özellikle okuyucuyla paylaşır. Çünkü yazara göre kadınların çekici bir görünüme sahip olması, toplumsal cinsiyet rolünü simgeler. Tanya'nın bu çocukluk aşkı, erişilmezliği ve güzelliği sebebiyle sıra dışıdır. Haftada aldığı iki ders esnasında yaşananlar ve koridorlardaki birkaç dakikalık görüşmeler, Kolıvanova'nın öğretmenine duyduğu tutkuyu dindirmeye yetmez. Her teneffüste öğretmenler odasının kapısında onun çıkmasını heyecanla bekler. Yevgeniya Alekseyevna her seferinde Tanya'nın tarif edilemez bu güzellikle baş başa kalmasına imkân sağlar. Tanya ise bu durum karşısında adeta mutluluktan donakalır.

8 Mart Dünya Kadınlar günü nedeniyle Tanya, çok sevdiği öğretmeni Yevgeniya Alekseyevna'ya bir çiçek hediye etmek ister. Çiçek alabilecek parası olmadığı için ablasından yardım ister. Ancak ablasından beklediği desteği göremez. Küçük kadın kahraman, bir buket çiçek satın alabilmek uğruna ihtiyaç duyduğu parayı elde etmek için ilk cinsel tecrübesini yaşamak zorunda kalır. Öyküde geçen “çiçeklerin koparılması” ifadesi, Latineden (defloratio) çevrildiğinde bir genç kızın bekâretini kaybetmesi manasına gelir (Пушкаръ, 2007: 118). Bu noktada yazar tarafından çiçeklerin elde edilmesi uğruna Tanya'nın para karşılığında cinsel ilişkiye girmesi ilginç bir denklem oluşturur. Çünkü bir buket çiçek için “açmamış çiçek” koparılır. Tanya, henüz çok genç olduğu için bir buket çiçek için kendini feda ettiğinin farkında dahi değildir. Bu bağlamda Ulitskaya klasik Rus edebiyatı öykülerinde karşılaşılan kadının aşkı ve sevgisi uğruna kendini kurban edebileceği düşüncesine yer verir.

Tanya'nın çok sevdiği öğretmeni Yevgeniya Alekseyevna'ya çiçek buketini vermek için evine gitmesi öğretmenin eşi tarafından farklı bir şekilde algılanır:

“Dur, kapının önündeki paspasa bırakılmış bu çiçek sepeti¹⁵⁹... Ama eşi Lukin'in kendisine sert bir tokat atmasından dolayı cümlesini tamamlamamıştı. Bu zamana kadar gururlu bir hayat sürdürmüş olan Alekseyevna, buna hazır değildi, ayakta daha fazla duramadı ve cam masanın kenarına kaşını çarparak yere yığılıverdi. Elindeki çiçek sepeti de düşmüştü. Sıklemenlerle dolu sepet giriş kapısında yerde duruyordu ve

¹⁵⁹ Kolombiyalı piskopos Aziz Ambrose “kapalı bahçeyi” bakirelik olarak yorumlar. Aynı şekilde Meryem'i Musa'nın bulunduğu sazdan sepetle karşılaştırır. Burada sazdan sepet ile kastedilen Meryem Ana'dır. Bu nedenle annesi içine Musa'yı koyduğu sazdan bir sepet hazırlamıştır. Çünkü Tanrı'nın hikmeti, Meryem Ana'yı seçmiştir ve kişi bütünlüğüne girmiş bir insanı onun rahminde oluşturmuştur. Bkz: Jung, C.G. (2015). *Feminen Dişillik Farklı Yüzleri*. (Çev. T.V. Soylu). İstanbul: Pinhan Yayıncılık. 70. Bu anlamda öykünün sonlarında karşılaştığımız çiçek sepeti ile Tanya'nın masumiyetinin yazar tarafından korunduğu söylenebilir.

bu sepetin Yevgeniya Alekseyevna'ya hiçbir şekilde mutluluk getirdiği söylenemezdi..."¹⁶⁰ (Улицкая, 2016: 363-364).

Böylelikle güzel ve varlıklı bir kadının mutsuz bir kadere sahip olduğu gözler önüne serilir. Yevgeniya Alekseyevna eşini sevmez ve başka bir erkekte mutluluğu bulabilmek adına eşini aldatır. Tanya'nın kaderi ise birdenbire değişir. Tanya, kendisine âşık olan İsveçli bir adam ile evlenir. Ne ilginçtir ki Tanya'nın kendisine aldığı ilk kıyafet, öğretmeninde gördüğü kürk olur:

“İlk olarak kendine beyaz bir çizme, muton bir kürk ve yumuşak tüylü bir kazak satın almıştı. Tanya, eşi Peterson'u sevmiyor, fakat ona iyi davranıyordu. Peterson'un kendisi de sürekli eşinin gizemli bir Rus ruhuna sahip olduğunu söyleyip dururdu. Eski sınıf arkadaşları ise Kolıvanova'nın mutlu bir kadın olduğundan bahsederlerdi”¹⁶¹ (Улицкая, 2016: 366).

Aslına bakıldığında Tanya'nın hayatı da öğretmeninkinden pek farklı değildir. Çünkü Tanya da tıpkı öğretmeni gibi zengin ama mutsuzdur. Bu noktada öykünün sonu, gerçek bir hayattan daha çok bir peri masalı gibi görünür. Ulitskaya öykülerini genellikle mutlu sonla bitirmeye eğilimlidir. Böylelikle verilen mutlu sonun yaşanan trajik olayları gölgelediği düşünülebilir. Ancak Tanya'nın çocukluk yıllarında yaşadığı bu duygusal travmanın, hayatının geri kalan kısmında belli ölçüde etkili olacağı söylenebilir.

Lyudmila Ulitskaya'nın hayaller ve gerçekler motifi bağlamında incelenen öykülerinde Soneçka'nın okuduğu kitaplardan esinlenerek kurduğu hayallerin anne olduktan sonra hayatın gerçekleri karşısında yıkılışını, Lidiya'nın refah bir yaşam sürebilmek için kurduğu hayallerin gerçek hayatıyla örtüşmemesi sonucunda yaşadığı hüsrani, Tanya'nın hayal dünyasında devleştirdiği ve çok sevdiği öğretmenine sevgisini göstermek adına kendini feda edişi gözler önüne serilir. Bu kapsamda üç farklı kadın kahramanın kurdukları hayallerin gerek kurgu dünyasında hayali bir hayatın içinde yaşanmasının, gerek refah bir yaşama kavuşma hayalleri içinde olmanın, gerekse sevgi uğruna yapılan fedakârlığın bir kurbanı olması bakımından yıkıcı bir etki yarattığı gözlenir. Ulitskaya'nın kahramanlarının

¹⁶⁰ (— Представь, Семен, на коврике у двери корзина с цветами... Но она не успела договорить, поскольку муж ее, Лукин, совершенно бабьим размашистым жестом закатил ей крутую оплеуху. Всей своей прежней гордой жизнью была она к этому не готова, не удержалась на ногах и упала, ударившись бровью об угол подзеркальника. Корзина тоже упала (...). Корзина с цикламенами лежала на полу в прихожей, и никак нельзя было сказать, чтобы она доставила Евгении Алексеевне большую радость...)

¹⁶¹ (Там она купила себе первым делом сапожки на белом каучуке, цигейковую шубу и пушистые свитера. Петерсона она не полюбила, но относилась к нему хорошо. Сам Петерсон всегда говорил, что у его жены загадочная русская душа. А бывшие одноклассницы говорили, что Колыванова счастливая)

hayalleri gerçekleşir. Bu uğurda gerçek hayattan kopuşları, umutları sembolize eden hayalleri, sabırlarının bir ödülü ve kimi zaman mutlu oluşlarının sebebidir. Hayaller ve gerçekler motifi, öykülerde gözlenen feda ediş motifleriyle harmanlanır. Bronka onurlu ismi, Tanya masumiyeti, Lidiya ise şeref düşkünlüğü ile hayallerinin bedelini öder. Hayaller “Bronka”da gösterilen fotoğraflarla, “Zavallı Mutlu Kolıvanova”da çiçek sepetiyle, “Zü-ürich”de ise yabancı uyruklu bir eş ile somutlaştırılır. Her ne kadar ilk bakışta öykülerin her biri, mutlu sonla bitmiş gibi görünse de daha sonrasında işin aslının ne olduğu anlaşılır. “Bronka” ve “Zavallı Mutlu Kolıvanova”, adeta bir Külkedisi hikâyesi gibidir. Dolayısıyla hayaller ve gerçekler motifi karşıtlığında ele alınan konular ve kurgular, yazar tarafından ütöpik hayaller çerçevesinde işlenir. Tatyana Tolstaya’nın kahramanları, içinde bulundukları yalnızlık ve mutluluk arayışı neticesinde kurulan hayallerin kurbanı olurken, Ulitskaya’nın yalnızca kadın kahramanları esas alarak çözümlemeye çalıştığı hayaller ve gerçeklerin çatışmasında yaşanan yıkıcılık vurgulanır.

Lev Nikolayeviç Tolstoy’un “Anna Karenina” romanının girişinde yer verilen “*Tüm mutlu aileler birbirlerine benzerler, her mutsuz ailenin kendine göre bir mutsuzluğu vardır*” ünlü cümlesinden hareketle geçmiş dönem ile çağdaş dönemin mutlu ya da mutsuz insanları arasında benzer yönlerin olup olmadığını sorgulamak gerektiği akıllara gelir. Nitekim daha çok yalnızlığın ve mutluluk arayışının yarattığı hayaller ve gerçekler motifi, Lyudmila Petruşevskaya’nın öykülerinde de karşımıza çıkar. Petruşevskaya’ya göre, insanın çevresindekilere inanarak hayatın her zaman bayram havasında geçeceği düşüncesine ya da hayaline kapılması çok sağlıklı değildir. Çünkü hayat kimi zaman bir cehennem gibidir (Пaxoмoвa, 2006: 24). Bu bağlamda Petruşevskaya’nın “Seni Seviyorum” öyküsündeki başkahramanı, hayallerinde adeta cennette gibidir. Ancak aslında kalp hastası karısını kaybetmiş bir adamdır. Ağır hasta karısını hastaneden eve getirdiklerinde karısı geceleyin “seni seviyorum” diyerek son nefesini verir. Bu acı kaybın ardından adam mutlu bir rüyaya dalar. Karısından bir türlü kopamaz. Adam, yıllardır içinde olduğu çocuklu aile tablosunun bozulmasını istemez. Bunun gerçek sebebini kahramanın kendisi de bilmez. Bu duygu ve düşüncelerle kendini hayali bir dünyanın içine taşır. Böylelikle iç dünyasında yaşananlar gün yüzüne çıkar.

Erkek kahramanın tasası, Amerikalı aktris Marilyn Monroe gibi etkileyici bir sarışını düşünüp durmaktır. Gerçek hayata döndüğünde ise günlük yaşam onun için bir cehenneme

dönüşür. Erkek kahraman, kelimenin tam anlamıyla talihsiz bir adamdır. Öykünün ilk satırlarında bu durum açıkça şöyle ifade edilir:

“Zaman içinde tüm hayalleri gerçekleştirebilirdi, sevdiği kadınla birleşebilirdi, ancak onun kader yolu hiçbir şekilde kesişmedi (...) Kayınvalidesini toprağa verip şimdi de sabırla karısının öleceği vakti bekliyordu. Her nedense karısının öleceğini, özgür kalacağını biliyor ve içinde bulunduğu bu duruma kendini hazırlıyordu: Sağlıklı ve sportif bir yaşamı benimsemiş, sabahları koşu yapıyor, ağırlık dahi kaldırılıyordu...”¹⁶² (Петрушевская, 2014: 209).

Öykünün ilk başından itibaren erkek kahramana eşlik eden tek bağlayıcı detay, düşlediği kadının dergide basılı olan fotoğrafıdır. Resim masanın üzerindeki duvarda asılı durur. Karısı ise evde herkese emirler yağdıran sert bir kadın olmasına rağmen, aslında iyi kalpli ve misafirperverdir. Düşlenen kadının fotoğrafı kayınvalidesi öldüğünde de, yeni bir işe başladığında da, kızı ve oğlu büyüdüğünde de duvarda aynı yerde hep asılıdır. Bahsi geçen bu resimde sadece yüksek topuklu ayakkabılarıyla tombul bacaklar görünür. Bu bacakların sahibi, hayatı boyunca şansını kaçırmamaya çalışan kaprisli ve sarışın bir kadındır. Bu hayali kadının karşıt kahramanı, erkek kahramanın karısıdır. Önceleri genç, sempatik, gamzeli, iri kemikli olan bu kadın, okuyucu için daha albenili, kadınsı ve evcimendir. Petruşevskaya kadının kocasına ve kayınvalidesine nasıl özenle baktığını, çocuklarıyla nasıl yakından ilgilendiğini, ev sahibesi için ileri geri nasıl koşuşturduğunu ayrıntılı bir şekilde betimler (Петрушевская, 1993: 123). Söz konusu öyküde kadın ve erkek kahraman birbirine karşıt özellikler gösterir. Erkek kahramanın bir Süpermen gibi görülmemesi, kadın düzyazı sanatının tipik özelliklerinden biridir. Ünlü eleştirmen Tatyana Aleksandrovna Kasatkina'ya göre, Petruşevskaya'nın erkek kahramanları her zaman sözden anlamayan, sorumsuz, hiç kimseye hiçbir şey için ihtiyacı yokmuş gibi davranan fakat aslında kendi ayakları üzerinde tek başına duramayan tombul bir erkek çocuğu gibidir (Монгуш, 2011: 283). Çağdaş döneme bakıldığında çok sayıda insanın yalnızlıktan ve mutluluk arayışı içinde oluşundan dolayı benzer kaderleri yaşadıkları anlaşılmaktadır. Buna benzer bir durum “Tepeden Aşağı”¹⁶³ (*С горы*) öyküsünde de görülür. Günlük yaşamın gerçekliğinden, çevrelerindeki insanlardan ve akrabalarından uzak durmak kadın ve erkek

¹⁶² (С течением времени все его мечты могли исполниться и он мог бы соединиться с любимой женщиной, но путь его был долог и ни к чему не привел (...) Он же схоронив тещу теперь терпеливо дожидался пока умрет жена. Почему то он знал что она умрет и освободит его и готовился к тому очень активно: вел здоровый спортивный образ жизни, занимался по утрам бегом, баловался даже гирями...)

¹⁶³ Farklı zamanlarda kaleme alınmış “Tepeden Aşağı” ve “Mutlu Son” (*Хэппи-энд*) öyküleri, Lyudmila Petruşevskaya'nın “Kızlar Evi” derleme kitabında yer alır.

kahramanın kendi tercihidir. Bu öyküdekiler, dizilerde izledikleri hayatlardan esinlenerek kurdukları hayal âleminde yaşamaktan büyük keyif alırlar. Ancak kavurucu yaz tatili biter ve günlük hayat yine bir cehenneme dönüşür: “*Cennetin ucu bucağı olmayan ışıkları altında dinlenirken kendilerini hayallere kaptıranlar, baştan çıkıp ve gerçek hayattan uzaklaşanlar daha sonra çığlıklar atacak ve hıçkırıklara boğulacaklar*”¹⁶⁴ (Петрушевская, 1999: 12).

Lyudmila Petruşevskaya’nın “Ağlar ve Tuzaklar” öyküsünde de cennet hayali motifi görülür. Yirmili yaşlardaki kadın kahraman insanlığın iyi niyetine inanır. Bebeğini sevdiği adamın annesinin yanına gönderir. Amacı, kayınvalidesinin güvenini kazanmaktır. Aslında kayınvalidesi, genç kadına güvenir. Şaşırtıcı bir ilişki vardır aralarında ve gelinin duyguları şöyledir: “*Cennette gibiyim. Hiçbir zaman, ne daha önce ne de sonrasında kendimi hiç böylesine mutlu hissetmemiştim*”¹⁶⁵ (Петрушевская, 1999: 169). Ancak öykü, kadın anlatıcının ortaya koyduğu fikir yürütmeleriyle sonlanır. Hem gelin hem de kayınvalide öykünün başlığından da anlaşılacağı üzere ağlar ve tuzaklarla mücadele ederler.

“Tarlanın İçinden” öyküsünde kadın kahraman, tarladan geçerken korkunç bir fırtınadan sağ çıkabilmiş olmanın sonsuz mutluluğunu yaşar. Tüm benliğinde bir bayram havası hâkimdir. Ancak öte yandan bu kısa süreli bayramın geçici olduğunu ve son bulacağını çok iyi bilir. Her şey kurgusal bir döngüde dolaşır durur: “*...Yarın ve hatta bugün beni ısıdan ve ışıktan koparıp yine yağmur altında killi tarlaya tek başına fırlatacaklar, işte hayat böyle bir şey, ama herkesin yaptığı gibi hayata sımsıkı tutunmak gerek...*”¹⁶⁶ (Петрушевская, 1999: 229).

Lyudmila Petruşevskaya’nın “Waterloo Köprüsü” (*Мост Ватерлоо*) öyküsünde gündelik yaşam ve hayaller arasında sıkışıp kalan yaşlı kadın Oley’den bahsedilir. Oley, geçmişte konservatuvarın en parlak şarkıcılarından biridir. Waterloo Köprüsü filminden Mervyn LeRoy ve Robert Taylor başkahramanlardır. Bu köprü sonsuz aşkı ve kurtulmayı sembolize eder. Bu yüzden öykünün sonunda Zastava İlyiç, Waterloo Köprüsü’nde görünür. Hayat karşısında çaresiz ve güçsüz görünen, kendini kimseye gerekli değilmiş gibi hisseden öykü kahramanları gerçek hayatta mutluluğu yakalayamazlar. Bu yüzden yazar, kendi hayal

¹⁶⁴ (Они будут кричать и плакать, обманутые иллюзией отдыха вечным светом рая, соблазненные и покинутые)

¹⁶⁵ (Я была как в раю. (...)) Решительно никогда - ни до, ни после - я не чувствовала себя такой счастливой)

¹⁶⁶ (...Завтра и даже сегодня меня оторвут от тепла и света и швырнут опять одну идти по глинистому полю под дождем и это и есть жизнь и надо укрепитесь поскольку всем приходится так же...)

dünyalarını yaratmaları için onlara izin verir. Ancak bu şekilde kendilerini sevilen, mutlu ve gerekli bir insan olarak hissederler.

Hayaller ve gerçekler motifinin görüldüğü bir diğer öykü “Kara Kader”dir (*Темная судьба*). Bu öykünün başlığı, Petruşevskaya’nın sanatı için karakteristiktir. Çünkü hemen hemen neredeyse tüm öykülerinde benzer durumlar söz konusudur. İnsan, kaderiyle karşı karşıya verilir. Bu öyküde önemli olan bir aşkın mutluluğunu yakalamak değildir. Yazarın pek çok öyküsünde olduğu gibi yalnızlık ve mutluluk arayışının yarattığı hayaller ve gerçekler motifi, tekrar kendini gösterir. Öykü boyunca yalnızlık, katlanılamaz bir yük olarak verilir. Kahramanların çoğu, işine yarayıp yaramayacağına bakmadan daha çok içinde bulunduğu boşluğu doldurmaya yönelik eylemlerde bulunur. Bu yüzden kadın kahraman, bir mutluluk oyunu oynamaya karar verir. Seven bir kadın rolünü üstlenir. Bu kadının hayalleri “Waterloo Köprüsü”nün kadın kahramaninkinden farklıdır. Çünkü yüksek manevi değerler içeren hayaller kurmaz. Bununla birlikte seilmeyen bir kadın olmasına karşın, seven bir kadın rolünü oynar (KyaH, 2008: 56). Gerçek mutluluğu yakalayamayacağını bildiği için kendini yalnızlıktan kurtarmak adına kendi hayal dünyasından güç alarak bu şekilde davranır.

Mutsuzluktan kurtulmaya çabalayan kahramanın konu edildiği bir diğer öykü “Küçük Erkek Kardeş”tir. Bu öyküde insanların kişisel ve ailesel ilişkileri konu edilir. Öykü, daha çok anne ve oğlu arasında geçer. Diana isimli kadın, eşinden ayrıdır ve iki çocuğu vardır. Büyük bir firmada tercümandır. Enerjik ve iş bilir bir kadındır. Diana, tüm hayatını oğluna adanmış bir annedir. Oğlunun hayatını kolaylaştırabilmek için çok fazla tanıdığı vardır. Annesi, oğlunun eğitim hayatında iyi yerlere gelmesi için sürekli teşviklerde bulunur. Nitekim annenin bu yönlendirmeleri neticesinde Vladik doktorasını yapar ve İngiltere’ye staj için gider. Ancak anne ve oğlu arasındaki aile bağı zayıftır. Oğlu için annesi bir despot ve kendisi de ona boyun eğen köledir. Anne ve oğlu arasında yaşanan yabancılaşma, yıllar geçtikçe daha da belirgin bir hal alır. Tıpkı “Kara Kader” ve “Waterloo Köprüsü” öykülerinde olduğu gibi yapmacık bir birlik söz konusudur. Diana’nın hayat mücadelesinin yoruculuğuna vurgu yapmak için yazar “rutin sabah ve akşam mücadelesi başlamıştır” ifadesini kullanır. Diana’nın hastalanması, oğlunun alışageldiği hayatın çemberinden çıkmasını sağlar. Annesinin koyduğu tüm yasakları çiğner. Bu süre içinde bir aydınlanma yaşar. Annesinin omuzlarında taşıdığı küçük oğlu, artık küçük erkek kardeşine dönüşür. Bu durum karşısında anne Diana, oğlu Vladik’e daha genç yaşta görünür. Artık annesine farklı

gözle bakan bir erkek çocuğu vardır. Petruşevskaya'nın tüm öykülerinde detaylar fazlasıyla önemlidir. Erkek kahramanın böyle bir evrim yaşaması, annenin hasta yatağında çay fincanı misali yatmasıyla fonksiyonunun artık bitmesi anlamındadır. Vladik'in ilk yaptığı iş, küçükken sabahları çayı zorla içiren annesini hatırlamamak için çay fincanını ortadan kaldırmaktır. Bu kapsamda eskinin yok oluşu ve yeninin doğuşu görülür. Değişim sonrası yaşananlar, bu durumu daha açıklayıcı kılar. Çünkü adeta dakik bir saat gibi hayatını sürdürür yenilenmiş Vladik. Arasının iyi olmadığı kız kardeşiyle de artık iyilerdir. İş yerindeki arkadaşlarıyla da sıcak ilişkileri vardır. En önemlisi de annesiyle arasındaki ilişki artık eskisinden iyidir. Vladik, kendini yalnız hissetmez. Annesi ve kız kardeşi için Vladik, bundan böyle sorumluluk sahibidir. Böylelikle anne, oğul ve kızı olmak üzere bir sevgi çemberi kurulur.

Lyudmila Petruşevskaya'nın öykülerinde mutluluk kavramı insanın kendisi için değil, başkaları için yaşadığı sürece kendini gösterir. Bu durum kendini feda etme, acılar çekme gibi fedakârlıklarla ilişkilendirilir. Öte yandan kahramanların birbirleriyle ilişkisi kopuktur. Bu yüzden en büyük mutluluk, çevremizdekilerle birlik bağı kurularak sağlanabilir mesajı anlaşılır. Manevi yakınlık, karşılıklı anlayış ve sevgi bağı mutluluk kavramının özünü oluşturur. İnsan yalnızlığa mahkûm bir dünyada yaşar. Yalnızca kısa ve geçici anlarda beraberlik söz konusudur. Petruşevskaya'nın öykülerinde mutluluğa ulaşmanın üç yöntemi vardır. İncelenen öykülerden anlaşılacağı üzere bu yöntemler hayal kurmak, rol yapmak ve değişim yaşamaktır.

“Ülke” (*Страна*) öyküsünde bir anne ve kızın hikâyesinden bahsedilir. Her akşam gerçek hayatın karmaşasından uzaklaşmak için saat dokuzda uyumak için yatağa girerler. Böylece kendi rüyalarında düşledikleri ülkeye geçiş yaparlar. Petruşevskaya neredeyse tüm öykülerinde gerçek hayatta yaşam sürmenin hiç kolay olmadığından bahseder. Huzur ve mutluluk, sadece hayallerde mümkündür. İnsanoğlu günlük hayatta karşılaşacağı her şeye karşı hazırlıklı olmak ve yeryüzünde atacağı her adımında mücadele etmek zorundadır (Пaxoмoвa, 2006: 27).

Söz konusu öykülerde mutluluğa yalnızca hayal âleminde ulaşılabilir. Bu bağlamda Alman Profesör Wolfgang Kasack, Petruşevskaya'ya daha iyimser yazması konusunda tavsiyede bulunur. Hayatın olumsuz yönlerini tüm gerçekliğiyle anlatan kötü sonları, Batı'da sevmezler (Пaxoмoвa, 2006: 28). Hakikaten Petruşevskaya'nın öykülerinde mutlu sonlara

çok az rastlanır. Bu bağlamda “A Happy Ending” (*Хеппи-енд*) öyküsü, başlığı itibariyle ipucu verir gibidir. Fakat işin aslı, öykünün sonunda kendini gösterir. Öykünün başkahramanı, Polina isimli bir kadındır. Kendisine kalan miras sayesinde sakin ve bağımsız bir yaşam sürme imkânı yakalar: “*Yaşlı teyzesinden gökten iner gibi miras kalınca, genç emekli kadın için ‘işte hayattaki mutlu son’ diyeceği zaman dilimi başlamıştı*”¹⁶⁷ (Петрушевская, 1999: 12). Polina’nın kocası ve yetişkin oğluyla ilişkileri çok uzun zamandır yalnızca nefret üzerine kuruludur. Artık tek başına yaşar: “*...Ruhunda bu durumun yarattığı mutlulukla yaşıyordu. Bitmek bilmeyen aşağılanmaları ve kendisini şamar oğlanına döndüren hayatın sebep olduğu skandalları artık unutmuştu*”¹⁶⁸ (Петрушевская, 1999: 23). Fakat Polina bir dakika içinde gerekli tüm eşyalarını toparlayıp eski evine geri dönmeye karar verir. Yaşanabilecek tüm skandallara hazırdır. Ancak nefret ettiği kocasını çaresiz ve hasta halde bırakır. Telefonun ahizesini dahi kaldıramayacak haldedir. Askerde olan oğlu, ailesi için endişelenir. Sonunda Polina, kocası Semyon’u yatağında doğrultup onu kaşıkla beslemeye başlar: “*Ağızındaki lokmaları çiğnemeyi bıraktı, yavaşça bakışlarını karısına yöneltti ve şöyle dedi: “Sen de yesene, açsın”*”¹⁶⁹ (Петрушевская, 1999: 25). Bu sözün ardından Polina hıçkırıklara boğularak haykırırcasına ağlamaya başlar. Öykünün sonu işte böyle bir “mutlu son” ile biter.

Lyudmila Petruşevskaya’nın “Gözlem Meydanı” (*Смотровая площадка*) adlı öyküsünde gençler arasındaki ilişkiler konu edilir. Erkek kahraman Andrey yalnızdır, kızlar ise birbirlerini etkileyerek değiştirirler. Aynı firmada çalışan bu genç topluluğun arabozucu hallerinden bahsedilir. Yazar, öyküyü tamamlarken çevresindeki herkese empati kurma imkanı tanır. Böylelikle ortak yazgıya dair genel bir sorgulama gerçekleştirilir. Öte yandan Andrey karakteri net çizgilerle verilmez. Hatta ruhsal yanına açıklık kazandıracak herhangi bir bilgi paylaşımında dahi bulunulmaz. Kahramanın itibarının zedelenmesi ise Tanya’yla olan ilişkisi üzerinden ortaya konulur. Andrey, Tanya ile ciddi bir ilişki içine girmekten çekinir. Çünkü ciddi bir ilişki içine girmesiyle karakterinin özünün deşifre olabileceğinden endişe eder. Bu durum ise kurduğu hayallerin sonunu getirir.

¹⁶⁷ (Так называемый хеппи-энд жизни наступил у пенсионерки, молодой пенсионерки причем, когда ей буквально с неба упало наследство от престарелой тети...)

¹⁶⁸ (...Она жила с таким счастьем в душе (...)) Она уже забыла что такое скандалы вечное унижение и жизнь от удара до удара)

¹⁶⁹ (...Он перестал жевать, медленно перевел на нее свой взор и сказал: “Поешь сама, ты голодная”)

Lyudmila Petruşevskaya'nın yalnızlık ve mutluluk arayışının yarattığı hayaller ve gerçekler motifi bağlamında incelenen öykülerinin Tatyana Tolstaya'nın çıkış noktasıyla örtüştüğü görülmektedir. Hayallerinde cennette gibi hisseden erkek kahramanın (*Seni Seviyorum*), izledikleri hayatlardan esinlenerek kurdukları hayal âleminde yaşamaktan büyük keyif alanların (*Tepeden Aşağı*), gelin ile kayınvalide arasında yaşanan ilişkinin tehlikeli hayaller üzerine kurulmasının (*Ağlar ve Tuzaklar*), hayatta kalabilmiş olmanın verdiği sevincin kısa süreli de olsa mutluluk dolu bir hayali yaratmasının (*Tarlanın İçinden*), gerçek hayatta mutluluğu yakalayamayan kahramanların hayal dünyalarında mutlu olmalarının (*Waterloo Köprüsü*), mutsuzluktan kurtulma çabası içinde olan kahramanın (*Küçük Erkek Kardeş*), gerçek hayatın karmaşasından uzaklaşmaya çalışan anne ile kızın hikâyesinin (*Ülke*) özüne bakıldığında kurulan hayallerin tehlikeli olduğu ve gerçek hayatın düşlerdeki gibi bir bayram havasında olmadığı açıkça anlaşılmaktadır.

4. BÖLÜM

ÖYKÜLERİN BİÇİM AÇISINDAN İNCELENMESİ

4.1. Lyudmila Ulitskaya'nın Öykülerinde Dil Anlayışı ve Anlatım Tekniği

Edebiyatın yapı taşı dildir. Her edebi metinde yararlanılan dil, kendine özgü niteliklerle o eserin üslubunu ifade eder. Ancak akademisyen ve edebiyat araştırmacısı Şerif Aktaş'a (1986: 11) göre yaratılan üslubu dile bağımlı olarak ele almak, bir metnin dilbilimin öne sürdüğü yöntem ve prensiplerden yola çıkılarak incelenmesi anlamına gelmez. Üslup, dilin mecazi gücünü, renk ve eylem zenginliğini, kısacası dilin anlatım dağarcığını kişisel becerileriyle söze ya da yazıya dökmek, dile canlılık kazandırmaktır (Tekin, 2018: 178). Bir yazarın üslubu, inandığı değerlerin, yaşadığı dönemin ve çevrenin, ülkesindeki yönetimin ve daha pek çok unsurun etkisinde kalarak şekillenir. Dolayısıyla yazarın üslubuna bakılarak onun hakkında fikir edinilebilir. Bu konuya ilişkin olarak Fransız doğa bilimci Buffon'un "*Üslup, insanın kendisidir*" söylemi bahsi geçen konuyu destekler niteliktedir. Hatta bir eserin yalnızca üslubuna bakılarak yazarın kim olduğu anlaşılabiliyorsa, o yazarın kendine has bir yazım tekniği olduğundan bahsedilebilir. Üslup incelemesine geçmeden önce eserin türünün belirlenmesi büyük önem arz eder. Bu bağlamda edebiyat araştırmacısı Şerif Aktaş eserin türü konusunda şu hususlara dikkat çeker:

"Tür seviyesindeki normun metnin dilinin ve ifade tarzının şekillenmesinde önemli rolü olduğu unutulmamalıdır. Her türün gerektirdiği bir sunma tarzı ve ifade biçimi vardır. Edebi tür seviyesinde norm belirlendikten sonra inceleme konusu eserin bu normdan ayrıldığı yönler sapma, bu norma ait unsurların alışılmış biçime uygun tanzimi de seçme olarak nitelendirilecek cinstendir" (Aktaş, 1986: 11).

1980 kuşağı yazarlarından biri olan Lyudmila Ulitskaya, yazın hayatında adını duyurmadan önce radyolar için sahne uyarlamaları, denemeler, çocuk piyesleri yazar. Aynı zamanda da piyes eleştirmenliği ve Moğolcadan şiir çevirileri yapar. Bu noktada kendisinin de belirttiği gibi aslında yaptığı bu çalışmalarla edebiyata bir yerinden tutunmaya başlar. En önemlisi de öykü sanatında yetkinleşmesi için yapılan tüm bu çalışmalar birer hazırlayıcı olur. Ulitskaya'nın öykülerinde kendi hayat deneyimleri ve yaşadıklarından kesitleri bulmak mümkündür. Yazarın eserlerinde ele aldığı konuların yanı sıra, ilgili konuları nasıl bir anlatımla sunduğu da çok önemlidir. Çalışmamızın bu bölümünde üzerinde durduğumuz

amaç doğrultusunda Ulitskaya'nın öykü sanatında izlediği yöntemi, yararlandığı genel anlatım tekniklerini ve üslubunu inceleyeceğiz.

Lyudmila Ulitskaya'nın öykülerindeki kurguya bakıldığında adeta film sahnelerindeki geçiş hissiyatını uyandırdığı söylenebilir. Örneğin “Yoksul Akrabalar” öyküsünde tanıştığımız Anna Markovna, bir sonraki “Bronka” öyküsünün ilk satırlarında yine karşımızdadır: “*Anna Markovna'nın daha sonraları anlattığına göre, savaştan önce yaşanan bir göç dalgası Simka'yı getirip Moskova'daki bir apartmanın bodrum katına tıkmıştı*”¹⁷⁰ (Улицкая, 2016: 100). Buna benzer bir başka örnek “Zavallı Mutlu Kolivanova”daki Tanya'nın ailesinin detaylı bir şekilde betimlendiği “Elle Yapılmamış Armağan”¹⁷¹ (Дар нерукотворный¹⁷²) adlı öyküsünde konu edilir: “*Naخالovskiy barakalarında yaşıyorduk*”¹⁷³ (Улицкая, 2016: 235). Aynı zamanda adı geçen öyküde neredeyse her zaman kirin, pisliğin, havasızlığın, rutubetin, sarı rengin ve kötü kokuların hâkim olduğu baraka imgesinin kullanımı klasik Rus edebiyatının en önemli temsilcilerinden Dostoyevski ve Doğalcı Okul geleneğinin yansıması olarak karşımıza çıkar. Gerçekçiliğin en önemli özelliklerinden biri olan çevre betimlemesi, bu anlamda ilgili kahramanların ruh hali ile davranışlarını ortaya çıkaran önemli bir unsur olarak değerlendirilebilir. Yine aynı ailenin küçük üyeleri yazarın “Suçiçeği” adlı öyküsünde konu edilir. Bu duruma ilişkin bir başka örnek ise babaanne Emma Aşotovna'nın dış görünüşünün daha ayrıntılı betimlenmesi “Başkasının Çocukları”nın özgün bir devamı niteliğindeki “Buluntu Çocuk” (Подкидыш) öyküsünde okuyucuya sunulur.

Yazarın bazı öykülerinde ise birden fazla kurgu söz konusudur. Örneğin “Bronka” öyküsünde iki kurgu vardır. Bunlardan birincisi kahramanların Moskova'da geçirdikleri günlük yaşamları, ikincisi ise otuz yıl sonra çocukluk arkadaşı İrina ile yeniden karşılaşmalarıdır. Böylelikle öyküde zamansal durum çizgisinin devinimliğinden yararlanılarak kahramanların kaderlerine ve yaşamlarına bakış sağlanır. Bu kapsamda geçmişe yönelik bir gönderme yapılırken rüya motifinden yararlanılır. Rüya motifi, hafıza ile ilişkilendirilir. Özellikle de rüya, geçmişin izlerini koruma görevindedir. Bronka, geçmiş

¹⁷⁰ (Как рассказывала впоследствии Анна Марковна, Симку прибило в московский двор волной какого-то переселения еще до войны)

¹⁷¹ “Kız Çocukları” adlı öykü derleme kitabındaki öykülerden biridir.

¹⁷² Ahiropoiita, “elle yapılmamış” anlamına gelen Grekçe terimdir. Bu kelime, mucizevi şekilde elle imal edilmeden ortaya çıkan ve çoğunlukla İsa ya da Meryem’le ilişkilendirilen ikonaları kastetmek için kullanılmaktadır.

¹⁷³ (А жили мы в Нахаловских бараках)

temsil eden bir imge olarak birdenbire İrina'nın hayatında belirir. Böylelikle hem İrina hem de okuyucu için Bronka'nın geçmişi ve bugünü arasında devasa bir uçurum olduğu ifadesi timsalleştirilir. İrina, Bronka'nın anlatımları karşısında duyduklarının rüya mı gerçek mi olduğunu anlayamaz. Bronka'nın monoloğu üzerinden gizli aşkı ve yaşadığı ruhsal dram gözler önüne serilir.

Lyudmila Ulitskaya, bazı öykülerinde son derece hassas bir psikolojik kurgu örneği sunar. Örneğin “Başkasının Çocukları” adlı öyküde insan kişiliğinin derinliği ve ahlaki özü yazarın odak noktasındadır. Yazar, bu öyküsüyle sanat anlayışına yeni bir boyut kazandırır. Bu kapsamda kahramanlarının davranışları aracılığıyla hayattaki yerleri ve maneviyat düzeylerinin sanatsal bir şekilde incelenmesine özen gösterir. Kahramanlarda baskın olan etik değerlerin incelendiği bu öyküde yazar, bir yandan hayatın anlamını sorgular. Diğer yandan iyilik ve kötülük teması bağlamında; aşk ve kıskançlıkla, doğru ve yalanla, sorumluluk ve sorumsuzlukla, adaletli oluşla ve vurdumduymazlıkla ilgili sorunsal günceller. Böylelikle hakikati arayan bir insanın ahlaki ve düşünsel anlamda kimliğini tanımlama süreçleri betimlenir. Öykünün kurgusunda yararlanılan imgeler sistemine bakıldığında eski ve yeni neslin temsilcileri görülür (Babaanne Emma Aşotovna – dede Aleksandr Aramoviç – ev hizmetçisi Fenya / genç çift Margarita-Sergo, Buharalı Kadın, Paşa). Dolayısıyla Berta ve Matiyas, Anna Markovna, dede Dmitriy Andrey İnnokentiyeviç, Emma Aşotovna, Genele Teyze, Buharalı Kadın eski kuşağı temsil etmeleri ve geleceğin umudu olmaları bakımından yazar için ayrı bir öneme sahiptirler. Çünkü çocukları ve torunları hastalıktan, ölümden, yalnızlıktan ve umutsuzluktan koruyanlardır onlar. Böylelikle soy devamı, güçlü bir şekilde sağlanabilecektir. Bu noktada Ulitskaya'nın öykülerinde soy geçmişinin ve köklerinin önemli olduğuna dikkat çekmek gerekir. “Buhara'nın Kızı”nda dede Dmitriy ve Andrey imgeleri, bu bağlamda güzel örnek teşkil ederler. Dede imgesi, sağlıklı bir soyu ifade eder. Yaşlı doktorun sülalesinden gelenlerin tıp bilimiyle uğraşması yalnız aile geleneği değil, bundan da öte bir tutkudur. Andrey İnnokentiyeviç'in babasının askeri sağlık memuru, dedesinin alay tabibi, kendi oğlunun ise gene bir doktor olması bunu kanıtlar. Paşa, Andrey İnnokentiyeviç gibi, eski neslin temsilcilerinden biridir. Öykünün sonunda Miloçka'nın yanında eşinin dışında yalnızca Paşa'nın kalması önemlidir. “Başkasının Çocukları”nda Emma Aşotovna, “Aynı Yılın İki Martı”nda Aaron, “Ne Mutlu İnsanlardı!”da Berta ve Matiyas gibi Paşa da eski nesli temsil edenler galerisinin devamını simgeler.

Roman ve öykü gibi anlatı eserlerinde gerek kurgusal yapının oluşturulması gerekse kahramanların tanıtılmasında geriye dönüş tekniğinin önemi büyüktür. Anlatıda yer alan her unsurun bir geçmişi vardır. Yazar, bu unsurları bir bakıma onlara can katabilmek için geriye dönüş tekniğini kullanır (Tekin, 2018: 245). Örneğin “Başkasının Çocukları” adlı öyküde kurgunun odak noktasında bu teknikten yararlanılır. Yazar, başlangıçta bilinen gerçekleri dillendirmez. Öykünün giriş cümlesi bu anlamda dikkat çeker: “*Gerçekler şöyleydi...*”¹⁷⁴ (Улицкая, 2016: 239). Yaşanan olayların dramatik boyutunu ise okuyucu daha sonra öğrenir.

Yazarın öykü sanatında yararlandığı yöntemlerden biri montaj tekniğidir. Bu teknik esas mahiyeti itibarıyla, bir romancının başkasına ait olan anonim, ilahi ya da ferdi herhangi söz yahut yazıyı kalıp halinde eserin terkiibinde, belirli bir maksat doğrultusunda kullanması demektir (Tekin, 2018: 254). Ulitskaya’nın zaman zaman montaj tekniğinden yararlanarak alıntılar yaptığı görülür. Bu alıntılardan biri “Bronka” adlı öyküsünde Bronka’nın İrina’ya fotoğrafları göstermeye başlamasıyla kendini gösterir. Fotoğraflar aracılığıyla yararlanılan montaj tekniği, kahramanın hayatındaki değişikliklerin daha iyi anlaşılmasını sağlar. Fotoğraflarda tanıtılan çocuklar, geleceğin yani yeni neslin mucizevi harikaliğini sembolize eder. Tam da bu noktada başarılı bir hayat süren İrina, çocukluk anılarını hatırlamaya başlar. Aslında son derece güvenilir bir hayat içindedir İrina. Nitekim bunu desteklemek amacıyla eşinin ismi Türkçede “aslan” manasına gelen Lev (Лев) dir.

Yazar, kimi zaman öyküye doğrudan giriş yapar. Böyle durumlarda herhangi bir serim bölümü oluşturulmadan yani öykünün arka planı hazırlanmadan olayların yaşandığı bölüme geçilir. Bu noktada durum öyküsüne ya da diğer bir deyişle ‘Çehov tarzı’ öyküye daha yakın olduğu söylenebilir. Bu duruma verilebilecek en güzel örneklerden biri “Yoksul Akrabalar” öyküsünün girişinde yer alır: “*Eğer ayın yirmi biri Pazar gününe denk gelmezse, o gün Anna Markovna’nın üçüncü göbekten akrabası Asya Şafran, öğle yemeği ve çay arası boşluğunda onu ziyaret ederdi*”¹⁷⁵ (Улицкая, 2016: 92).

Yazar, öykülerinin bazılarında ise yaşanan olayları yalnızca aile içinde sınırlandırarak okuyucuya aktarır. Örneğin “Başkasının Çocukları”ndaki olaylar, yalnızca ailenin

¹⁷⁴ (Факты были таковы)

¹⁷⁵ (Двадцать первого числа, если оно не приходилось на воскресенье, в пустоватом проеме между обедом и чаем, к Анне Марковне приходила ее троюродная сестра Ася Шафран)

kendisiyle sınırlıdır. Dışarıda devam eden savaşın herhangi bir yansımasından bahsedilmez. Öyle ki ailede bomba etkisi yaratan, Sergo'nun cepheden gönderdiği mektuptur. Öyküdeki savaş, Sergo'nun mektubu ile Margarita'nın psikolojisi arasında yaşanır.

Yazar kimi öykülerinde ise kahramanların ya da olayların daha iyi anlaşılmasını sağlamak amacıyla rüyalardan¹⁷⁶ yararlanır. Örneğin “Başkasının Çocukları”nda Margarita'nın gördüğü rüya, öyküdeki kahramanların karakter özelliklerinin belirlenmesinde önemli bir yere sahiptir:

“Rüyaları son derece sıra dışıydı, hepsi benzer bir şekilde başlar ancak her zaman küçük ve simetrik görünümlü birbirine düşman iki varlığın aniden ortaya çıkmasıyla son bulurdu. Bu düşman varlıklar kimi zaman iki köpek, kimi zaman ellerinde makinalı tabancaları olan iki tuhaf faşist, kimi zaman da ikiye ayrılan sürüngen bitkiler görünümünde olurdu”¹⁷⁷ (Улицкая, 2016: 246).

Ulitskaya'nın öykü sanatında kadın ve çocukların diğer şahıslara göre ön planda olduğu görülür. Çoğu zaman Sovyet döneminde yaşayan kadınların kişisel yaşamları ve aileleri betimlenir. Kadınların rolü, yazar tarafından bir yandan anaerkilliğe ait bazı öğelerle gelenekselleştirilmiş gibi gösterilir. Diğer yandan ise Ulitskaya, liberal değişikliklerin faydacı bir yaklaşımla desteklenmesini yadsımaz. Yazarın kahramanları SSCB devletinin öngördüğü toplumsal cinsiyet sistemine tamamen bağımlı olmasına rağmen, devlet meseleleri ve siyasi önem arz eden konular yazarın toplumsal cinsiyet sistemine olan bakış açısının dışında kalmaktadır. Kural gereği öykülerinin başkahramanları, ortak kullanım alanlarında (komunalka) yaşayan, ihtiyar, yalnız, temizlik yaparak ekmeğini kazanan, hasta, yoksul ve toplum tarafından dışlanmış kadınlardır.

Yazar için farklı uluslara ait kadınların ise ayrı bir yeri vardır. Özbek Buhara, Yunan Medeya, Bronka, Soneçka milli değerlerin savunucusu olarak kıymetlidirler. Ulitskaya'nın

¹⁷⁶ Carl Gustav Jung “Rüyalar ve Yorumları” adlı altıncı bölümde bir rüya, bilinçli davranışa belirleyici bir öğe olarak yerleştirilmesi gereken bir gerçekliktir ve bu yüzden ciddiyle ele alınmalı düşüncesini paylaşır. Deneyimleri ona görülen rüya üzerinde yeterince düşünülürse hemen hemen her zaman birtakım sonuçlar elde edilebileceğini gösterir. Bkz: Jung, C.G. *a.g.e.* s.129.

¹⁷⁷ (Сны эти были довольно разнообразны, начинались кое-как, с первого попавшегося места, но кончались непременно появлением двух враждебных существ, всегда небольших и симметричных. Они приходили то в виде двух собак, то в виде двух карикатурных фашистов с автоматами, то в виде ползучего растения, разделявшегося надвое)

insanın ruhunda sakladığı değerlere verdiği önemi vurgulayan sözleri bir röportajında şu sözlerle aktarılır:

*“Birisiyle yirmi yıl dostluk kuruyorsam, damarlarında hangi kanı taşıdığı beni kaygılandırmaz. Evrensel bir insanın ortak özellikleri vardır. Kendi milletimden olup olmaması hiç önemli değildir”*¹⁷⁸ (Улицкая, 1995: 3).

Öykülerde baskın olan duygular her zaman iyimserlik, fedakârlık, çalışkanlık, sebatkârlık, sadakat ve en önemlisi sevgidir. İçinde bulunulan her zor koşulda dahi sevgiye, aşka ve iyiliğe kıymet veren kahramanlar “Bronka”, “Başkasının Çocukları”, “Soneçka” gibi öykülerde kendini gösterir. Aslında yazar kendisinin de ifade ettiği gibi ve daha önce belirttiğimiz üzere kahramanlarına ve genel itibarıyla tüm insanlara karşı iyimser bir tutum içindedir. Öte yandan Ulitskaya’nın kadın kahramanlarını hiçbir şekilde küçük düşürmeden ve deşifre etmeden ele alması dikkat çeker. Söz konusu kadın kahramanların sahip oldukları mülkleri kaybetmek, toplumda yüksek mevkilere sahip olmak gibi kısacası bir şeyleri kaybetmeye dair herhangi bir korkuları yoktur. Okuyucunun karşısına Ulitskaya, sözde eşit bir toplumsal cinsiyet sisteminin hâkim olduğu Sovyet dönemine ait kadınları çıkarır. Bu yüzden yazarın kadın kahramanları, Sovyet düzen anlayışının kendilerine ait olmadığının farkındalığıyla kendi öz kimlikleri için mücadele ederler.

Lyudmila Ulitskaya, kadın kahramanlarının hayatlarındaki en mahrem detaylara da değinir. Bu anlamda örnek gösterilebilecek en güzel öykülerden biri “Lyalya’nın Evi”dir. Lyalya’nın yatak sahnelerine dair verilen detaylar, kesinlikle aşağılayıcı nitelikte değildir. Bu öyküde olgun bir kadın olan Lyalya ile cinselliği kendi vücudunun bir yeteneği olarak gören genç ve vurdumduymaz delikanlı Kaziyeve arasındaki ilişkiden bahsedilir. İkiliğin ilk tesadüfi buluşmaları öyküde şöyle betimlenir:

“Kazi’nin düşük göz kapakları altındaki koyu renk gözleri parlıyordu.

-“Al!” dedi hırıltılı ve amirane bir ses tonuyla.

Zavallı Lyalya, tüm vücudunu adeta kalbinde hissediyordu, midesinin altında öylesine şiddetli bir kramp başladı ki istemsizce kürkünü, terliklerini çıkarıp attı ve birdenbire içinde anlamadığı bir şey yükseliverdi, kollarını geriye doğru attı ve tıpkı vahşi bir

¹⁷⁸ (И хотя я могу двадцать лет дружить с человеком и меня совершенно не будет волновать, какая в нём течёт кровь, всё-таки общего человека составляют его частные черты, и национальные тут не самые незаметные)

hayvanı ağına düşürmek için yorulmak nedir bilmeyen bir avcı gibi hayatında daha önce hiç hissetmediği şiddetli bir arzu uyandı içinde ...”¹⁷⁹ (Улицкая, 2016: 173).

Kazarina’ya göre (1996) Lyudmila Ulitskaya’nın sanatında yer verilen erotizmin ilkesel açıdan erotik olmaması ise ayrı bir gizem taşır. Ulitskaya’nın öykülerinde davetkâr ve işveli bir kadın kahraman yoktur. Tamamen çırlıçplaklık söz konusu dahi olsa, yazar kadın bedenini asla teşhir etmez.

Lyudmila Ulitskaya’nın özgün bir sanat anlayışına sahip olduğunu gösteren en güzel eserlerinden biri de “İlkler ve Sonuncular” adlı öykü derlemesinde yer alan “Kuzum” adlı öyküsüdür. Öyküde elli beş yaşlarında Antik çağ felsefe profesörü Nikolay Romanoviç ile Slavočka adlı küçük erkek çocuğu arasında yaşanan ilişki konu edilir. Yazar, erkek kahramanının cinsel yaşamına ilişkin içgüdüsel detayları ayrıntılı bir şekilde anlatır. Öykü, yalnızca yasak bir homoseksüel ilişki değil, aynı zamanda bir erkeğin iç dünyasındaki en mahrem yönlerin kadın gözüyle anlatılması bakımından önemlidir. Açık mavi gözleri, soluk benzi ve yumuşak tüylü kirpikleri olan Slavočka’ya karşı profesörün içinde huzursuz bir sevgi filizlenir. Bu, bir erkeğin dokunaklı aşk öyküsüne dönüşür. Yazar, felsefe profesörü Nikolay Romanoviç’i Vladimir Nabokov’un “Lolita” adlı romanının başkahramanı Fransız dili profesörü Humbert karakteri ile karşılaştırır. Profesör, tıpkı Humbert’in âşık olduğu Lolita’yı görmekten mahrum kalmamak için annesi Bayan Haze ile evlenmesi gibi, küçük çocuğun annesiyle evlenmeye karar verir. Evin sevecen oğlu Slavočka, zamanla yetişkin bir delikanlıya dönüşür. Bu çocuk önceleri iyi bir öğrenci ve arkadaşken sonrasında bir sevgili olur. Daha sonraki günlerde ise gelecekteki mutluluğu için kendi elleriyle yuvasını kurmaya çalışır.

Yazarın öykülerinde daha çok insan ve onun dünyası üzerinde durulduğu için doğa ya da iç mekân betimlemelerine çok nadir rastlanır. Bu bağlamda doğa betimlemelerinin yer aldığı “Ne Mutlu İnsanlardı!” öyküsüne bakılabilir:

“...Tramvaydan inip yürüdükleri mecburi yol, onları nihayetinde tuğladan bir duvara yaklaştırır, kemerli bir geçitten geçirir ve oradan temizce süpürülmüş, hüznü, dar

¹⁷⁹(Глаза Казы темно блестели из-под опущенных век.— Возьми! — сказал он хрипло и требовательно. Бедная Ляля почувствовала, как всю сердцевину ее тела, от желудка донизу, свело такой острой судорогой, что, не помня себя, сбросила шубу, шлепанцы, еще что-то лишнее и через мгновение взвилась, запрокинув в небо руки, в таком остром наслаждении, которого она, неугомонная охотница за этой подвижной дичью, во всю жизнь не изведала...)

bir sokağa götürür. Yeşilliklerin ya da karların arasında ya da rutubetli şefkatli sisin arasında onları eski tanıdıkları karşılar”¹⁸⁰ (Улицкая, 2016: 86).

Bilhassa yazarın yansız tutum sergilediği durumlarda portre betimlemeleri, bilgi paylaşımı ağırlıklıdır. Örneğin, yazar “Bronka” öyküsünde okuyucuya adeta bir rapor sunar gibidir:

“...Bronka bale dersi almışçasına seke seke yürüyüşü, gövdesini arkaya doğru yay gibi gerişi, başını arkaya atışıyla görülmeye değer olan farklı bir yaratılışa sahipti. Onda annesinin küstahlığının zerresini bulamazdınız. İnsanlarla göz göze gelmezdi, bakışları ya biraz üstten ya da yandandı. Dış görünüşünün ilk göze çarpan yönü, kızıl gür saçları ve hafif çıkıntılı, zarif alnydı. Eğer daha dikkatlice bakılırsa, küçük kusurlardan oluşan başka güzelliklere de sahip olduğu hemen fark edilirdi...”¹⁸¹ (Улицкая, 2016: 103).

Bir başka dikkat çeken portre betimlemesi ise “Zavallı Mutlu Kolıvanova” öyküsünde karşımıza şu şekilde çıkar:

“Kadın uzun boylu ve gösterişliydi. Tam kırk bir çift göz onu inceliyordu ve öğretmenin görünüşü adeta kusursuzdu. Saçları, dinleme salonlarındaki piyanoların vernikle kaplı parlak kapakları gibi pırıl pırıldı (...) Kırmızı ruju ince dudaklarından azıcık taşmıştı, siyah fiyonklu koyu yeşil ayakkabıları ve kolundaki yeşil çantası inanılmaz uyumluydu. Parmağında ise o dönemde genelde takılmayan sade bir alyans vardı...”¹⁸² (Улицкая, 2016: 345).

Ulitskaya’nın bazı öykülerinde ise öykü kahramanının iç dünyasının okura aktarılması amacıyla iç monolog tekniğinden yararlandığı görülür. Örneğin “Zü-ürich” adlı öyküsünde Lidiya’nın erkeğini avlama konusundaki ehli davranışını ön plana çıkarmak için yazar, dış

¹⁸⁰ (...Дорога, не оставляя места для сомнений, приводила их к кирпичной ограде, проводила под аркой и оставляла на опрятной грустной тропинке, по обе стороны которой, среди зелени, или снега или сырого нежного тумана, их встречали старые знакомые.)

¹⁸¹ (Бронька была и впрямь существом особенным, нездешним — с какой-то балетной летучей походкой, натянутым как тетива позвоночником и запрокинутой головой. Материнского нахальства не было в ней и следа. Взгляд ее был всегда вверх или мимо. Первыми бросались в глаза рыжеватые, растительно-пышные волосы да низкий, изысканной фигурной скобкой очерченный лоб, и лишь потом, при особо внимательном рассмотрении, видна была вся прочая ее красота, собранная из мелких неправильностей...)

¹⁸² (Она была высока ростом и дородна. Сорок одна пара остановившихся зрачков пронзили учительницу, ни одна деталь ее внешнего облика не была упущена. Волосы ее блестели лаком, как крышка рояля в актовом зале (...) красная помада немного вылезала за линию небольшого рта; темно-зеленые плоские туфли с черным бантиком и темно-зеленая же сумочка являли собой неправдоподобное совпадение, а на руке было плоское обручальное кольцо, каких в ту пору вообще не носили)

görünüşünü betimlerken yararlandığı sanatsal yöntem ile iç monoloğu birleştirerek öyküye daha güçlü bir görünüm kazandırır:

“-Ne kadar da güzel! diye adeta haykırdı Lidiya ve bu tepkisi şüphesiz ki oldukça içtendi. Sesinde, daha önce hiç olmadığı kadar samimiyet ve sadelik de dâhil olmak üzere büyük bir memnuniyet duygusu seziliyordu. Daha doğrusu bu sanki kurnazca bir düşüncenin belirtisiydi. Gerçekten de hem temiz kalpli, hem kurnaz... Ama eğer ki sıra hayat stratejisi hakkında konuşmaya gelirse, işte o zaman kandırma ve hatta aldatma yoluna başvuruyordu. Adamın kendisini sevmesinden başka hiçbir şey istemiyordu”

-Gevşemek yok, gevşemek asla yok! diye adeta kendine emirde bulundu Lidiya”¹⁸³ (Улицкая, 2009: 313).

Yazar, kimi zaman ise iç monoloğa benzeyen iç diyalog tekniğine yer verir. Öykü kahramanı kendi kendine diyaloglar kurarak konuşur. Bu kapsamda “Maça Kızı” öyküsündeki Anna Fedorovna’nın gördüğü rüya, sembolik açıdan önemlidir. Çünkü hayatının bir cehenneme benzediği, bu rüya üzerinden okuyucuya aktarılır: “*Anneciğim, burası benim için ne kadar da kötü...*”¹⁸⁴ Rüyasında gördüğü aslında kendi iç dünyasıdır. Yetişkin bir kadın olmasına rağmen, bir kutunun içindedir. Onu bu kutunun içine koyan öz annesidir. Ama sebebini bilmez. Böylelikle yazar, Anna’nın trajik kaderini okuyucu ile paylaşır. “Maça Kızı” öyküsünde Mur’un konuşma tarzından iç dünyası okunur. Uygunsuz sözcükler kullanır. Kimi zaman bu öyle boyutlara taşınır ki yazar sözcükleri sansürlemek durumunda kalır ve karşımıza başı sonu belirsiz kelimeler çıkar: “Вые..... ть”, “е...ся”, “п...головая курица”. Bu yüzden alıntılanan bu kelimelerin anlam bakımından karşılıkları tahmin edilememektedir.

Yazar, kimi zaman öykülerinde yaşanan olaylara karşı alaycı bir tutum sergiler. Bilhassa Sovyet döneminin tipik insanını anlatırken ve toplumsal, ahlaki, siyasi yozlaşmaları gözler önüne serer. Bu esnada eleştirel ve alaycı bir üsluptan yararlanır. Sovyet döneminde, II. Dünya Savaşı döneminde ya da sonrasında insanların sosyal statüsü, kültürel düzeyi, psikolojileri, hayat değerleri, ekonomik durumları gibi önemli yapı taşlarına değinirken kimi zaman eleştirilerin ve mizah kokan sözlerin dozajının biraz arttığı söylenebilir. Bu anlamda

¹⁸³(— Как красиво! — воскликнула она, и в искренности ее нельзя было усомниться. Хотя среди многих ее достоинств, включающих даже и простодушие, искренности как раз и не было. Скорее она была хитровата. Вот именно, простодушна и хитровата. Но если говорить о стратегии ее жизни, то именно в данном случае она собиралась хитрить, и охмурять, и даже обманывать. Ничего этого ей и не понадобилось — господин ей ужас как понравился. Не расслабляться, только не расслабляться, командовала себе Лидия)

¹⁸⁴ (Мамочка, как же мне здесь плохо...)

yazarın eleştirel ve alaycı yaklaşımının net bir şekilde okunduğu öyküler arasında “Sonečka”, “Zü-ürich”, “Zavallı Mutlu Kolıvanova” anılabilir. Bu durumu örneklendirmek için “Zü-ürich” adlı öyküsünde kahramanın monologu önemlidir:

“Lidiya mutfakta balık çorbasını tencereden çorba kâselerine boşaltırken Martin neler yapacağına karar verdi: Daha önce böylesine eşsiz bir yemek sofrasıyla karşılaşmamıştı. Hayatı boyunca hiç havyar da yememişti. Hiç aklına gelemeyecek şekilde, adeta krallar gibi ağırlandı fakat evinin her yerinde sefalet hissediliyordu. Esrarengiz bir kadındı... Peki ya ayakları? Nasıl olmuştu da onun ayaklarını yıkamıştı? Ondan daha fazlası beklenebilirdi (...) Bu esrarengiz Rus ruhuna boşuna böyle demiyorlardı”¹⁸⁵ (Улицкая, 2009: 320).

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere “esrarengiz” (*загадочная*) kelimesi, tekrar edilerek klişeleştirilir. Bununla birlikte öykünün başlığı, hayaller ve gerçekler çatışmasını yansıtmaları bakımından önemlidir. Çünkü Zürih, hayaller şehridir. Tatlı hayalleri ifade eden bu şehir, Lidiya için beklediğinin aksine ona acıyı tattırır.

Yazar öykülerinin bazılarında ise benzetme sanatından yararlanır. Benzetilen varlık olarak en çok hayvan motifini kullanır. Örneğin “Genele Teyze” adlı öyküsünde tavuk, gelinlik kıza benzetilir: “*Genele biricik oğluna gelinlik kız seçiyormuş gibi, alacağı tavuğu seçti*”¹⁸⁶ (Улицкая, 2016: 133). “Bronka” öyküsünde ise Bronka’nın her yıl doğum yapması açısından bir ineğe benzetilmesi, Bronka’nın üretken ve verimli oluşuna yönelik bir göndermedir. Bu duruma “Zavallı Mutlu Kolıvanova” adlı öyküdeki Tanya’nın ruh güzelliğini vurgulamak amacıyla “gökyüzü gibi” (*как по небу*), “göksel” (*небесный*), “ilahi” (*божественный*) gibi sıfat benzetmeleri de örnek gösterilebilir.

Kimi öykülerinde benzetmenin yanı sıra mizah ve absürtlük bir arada verilir. “Genele Teyze” öyküsünde bu duruma ilişkin güzel bir örnek şöyledir:

“Genele, antika çantasını sol koltuğunun altında dirseğiyle sıkıca tutarak, tavuk seçmeye koyuldu. Onun hayvancağızın orasını burasını yoklayarak sıkması, ciddi bir sağlık muayenesini akıllara getirdi. Tavuğun ölü gözlerine baktı, gagasını ayırdı,

¹⁸⁵ (Пока она на кухне уху из кастрюльки в супницу переливала, Мартин все решал задачу: ничего у него не сходилось — угощение невиданное, он икру и не пробовал никогда в жизни, и в голову не приходило, сервировка царская, музейная, можно сказать, а квартирка-то нищенская, убожество. Загадочная женщина... А ноги? Как она ему ноги помыла! От нее многого можно ожидать (...) Не зря говорят: загадочная русская душа)

¹⁸⁶ Она выбирала ее как невесту единственному сыну.

boğazını gözden geçirdi, göğsünü ve but kısmını mıncıkladı. Tavuğun iki kanadını açıp incelerken, ruhunun röntgenini inceliyor gibiydi...”¹⁸⁷ (Улицкая, 2016: 132).

Ulitskaya, öykülerinin çoğunda genellikle ya kendi döneminde yaşananları ya da başkasından duyduklarını konu ettiği için olayların öncesini ve akıbetini bilir. Bu bağlamda anlatıcı eserdeki olay örgüsünü kuşbakışı gözlemleyen, varlığını hissettiren, yorumlarda bulunan etkin bir eylemcidir. Örneğin “Seçilmiş Halk” (*Народ избранный*) adlı öyküde anlatıcı birtakım sorular sorarak öykünün gidişatına yön verir: “*Tanrım, neden böylesine mutsuz yarattın beni? Sanırım ona daha çok kızıyorum. Ne yapılır bu durumda? Bu adil mi?*”¹⁸⁸ (Улицкая, 2016: 212).

Kimi öykülerinde ise anlatıcı, olayları olduğu gibi aktarır ve bu anlamda yansız bir anlatım sergiler. Örneğin “Bronka” adlı öyküde anlatıcı, bahsettiğimiz gibi yansız konumdadır. Bu durum daha çok kahramanlar arasında geçen diyaloglar üzerinden okunur:

“Bronka derin bir iç çekti.

-Popov beni çok seviyordu İra. Eğer ilişkimiz ortaya çıksaydı, küçük bir kızın ırzına geçmekten hemen onu hapse atarlardı. Oysa beni içeri tıkmaları gerekirdi, onu ben baştan çıkardım. Başımıza böyle şeyler geleceğini bildiğim için ilişkimizden kimselere bahsetmedim. Kendimi asardım da gene söylemezdim. Onu koruyup kolladığım için kimse Popov’dan kuşkulandı. Oysa çocuklarla birlikte onun odasında çok zaman geçirdik”¹⁸⁹ (Улицкая, 2016: 123).

Ulitskaya, yaşanan olaylar karşısında kahramanlarını hiçbir zaman kınamaz. Yansız bir anlatımla öykü akışını sunar. Böyle durumlarda anlatıcı, tıpkı sahnede sergilenen olayları izleyen bir seyirci edasına bürünür ve yalnızca aktarımı okuyucuya olduğu gibi iletme çabasıdadır. Sonuç çıkarımını ise okuyucuya bırakır. Geçmiş ve şimdiki zaman arasında görülen karşıtlık, “Buharalı Kadın” adlı öykünün son kısımlarında kendini gösterir.

¹⁸⁷ (Генеле, прижимая покрепче локтем левой руки антикварную свою сумочку, принималась за курицу. Более всего ее манипуляции напоминали серьезный медицинский осмотр. Она заглядывала курице в остановившиеся глаза, раскрывала клюв, исследовала горло, ощупывала грудку и зад. Разведя ей крылья, она, казалось, просматривала своим рентгеновским взглядом ее птичью душу)

¹⁸⁸ (Что же ты, Господи, создал меня на свет такой несчастной? Думаю я так и все больше серчаю на него. Что же делаешь-то? Разве это по справедливости?)

¹⁸⁹ (Он меня очень любил, Ира, -вздыхнула Бронка. Очень. Если бы открылось, его бы посадили за растление. Хотя сажать надо было меня, то я его обставила. Ну я, конечно, скорей бы повесилась, чем кому нибудь рассказала. Я берегла его. Никто на него не думал. Хотя мы с детьми у него много времени проводили)

Buhara'nın daha önceden giydiği parlak ve renkli elbiselerin yerini koyu renkli kıyafetler alır:

“Buhara zaman içinde gözle görülür bir şekilde güzel olmaktan çıkmıştı. Ciddi bir şekilde zayıflamış, yüzü esmerleşmiş, bunun üzerine renkli giysilerini eski Alman markası bir valize koyup kaldırmış, koyu renkli giyecekler giymeye başlamıştı. Çenesini ve yanaklarını hiç hoş görünmeyen siyah tüyler kaplamış ve eskiden ıslıl ıslıl parlayan dişleri parlaklığını yitirmişti”¹⁹⁰ (Улицкая, 2016: 153).

Bu durum Buhara'nın kendisi için hiç ama hiç önemli değildir. Çünkü onun düşüncesine göre, önemli olan insanın içinin aydınlık olmasıdır. Buhara, Ulitskaya'nın hayat felsefesine uygun olarak yaratılan iyi niyetli, bilge, fedakâr, sevgi dolu kahramanlarından biridir. Latince “beyaz ışık” manasına gelen “Buhara” ismi de ruhunun temizliğini ifade eder (Сунь, 2006: 126). Aynı zamanda “Buhara” ismi, Orta Asya’da bulunan Özbekistan’ın eski bir şehrinin kişiselleştirilme örneğidir. Buhara kimseye hiçbir konuda şikâyetle bulunmaz, kimseye kötülük etmez. İçsel anlamda hiçbir dönüşüm yaşamaz. Yalnızca dış görünüşünde değişiklikler yaşar. Aynı zamanda Buhara'nın anne olduktan sonra hasta kızının kurtulması için yaptığı fedakârlıkları, tıpkı peri masallarına benzer bir şekilde güzelliğin yaşlılığa dönüşmesiyle timsalleştirilir.

Yazarın öykülerinde yararlandığı yöntemlerden biri de renkler üzerinden sembolleştirmeler yapmasıdır. Bu durum “Zavallı Mutlu Kolivanova” adlı öyküde öğretmen Yevgeniya Alekseyevna'nın renkli kıyafetlerle ortaya çıkışıyla kendini hissettirir. Hâkim olan gri rengin karşısında rengârenk canlı renklerin betimlenmesi, harika bir hayatın varlığına işaret etmek içindir:

“Sonrasında kış mevsimi gelmişti. Yevgeniya Alekseyevna parlak muton bir kürk ve altı beyaz kauçuk olan kahverengi bir bot giymeye başlamıştı. Sınıftaki kızlar sürekli Yevgeniya'nın kıyafetleri hakkında konuşuyorlar fakat Kolivanova bu konuşmalara bir türlü anlam veremiyordu: Yevgeniya Alekseyevna'nın parlak kürkler, çizmeler, yumuşak tüylü kazaklar ve bluzlar gibi güzel kıyafetler giymesi Tanya'ya göre onun

¹⁹⁰ (Бухара тем временем резко и окончательно перестала быть красавицей. Она сильно исхудала, потемнела лицом, убрала в старый немецкий чемодан свои цветные платья, оделась в темное. Лицо ее обросло по щекам и подбородку неприятным черным пухом, и ярко сверкающие зубы потеряли свой праздничный цвет)

uzun yıllar yurt dışında yaşamasının, zevk sahibi oluşunun ya da zenginliğinin değil, kişisel özelliğinin bir göstergesiydi...”¹⁹¹ (Улицкая, 2016: 350).

Yazar, bu kadın kahraman ile savaş sonrasındaki tipik Sovyet bir eğitimciyi dış görünüşünde dikkat çeken detaylarla ve renklerle ifade eder. Bu bağlamda kahramanın sosyal yüksek konumu ile kıyafetindeki sadeliğin keskin karşıtlığı en dikkat çekici durumlardan biridir. Okula yeni gelen öğretmen Yevgeniya Alekseyevna Lukina, Sovyet döneminin tipik öğretmen modeliyle tamamen karşıt özellikler gösterir:

“Fakat bu yeni Lukina, Sovyet döneminde çalışan bir öğretmenden çok yurt dışındaki aktrislerle benzemekteydi. Uzun yıllar boyunca asker kocası ile yaşadığı Almanya’dan yeni dönmüştü. Görünüşüyle tepeden tırnağa her şeye başkaldırıyor gibiydi. Özellikle de hem ayakları hem de o dönemde yeni moda bir lüks olarak kabul edilen renksiz, şeffaf ve üstelik dikişsiz çorap giydiği çıplak bacakları adeta meydan okur nitelikteydi”¹⁹² (Улицкая, 2016: 343).

Öykünün bütününe bakıldığında kırmızı/kızılımsı renk pek çok kez vurgulanır:

“...Kolıvanova’nın hatırladığından daha uzun boylu ve daha güzel görünüyordu. Bu kez üzerinde bir kürk değil, **kızılımsı** tonlarda tilki kürkünden bir ceket ve yeşil renkte alacalı bulacalı bir eşarp vardı...”¹⁹³ (Улицкая, 2016: 353).

“...Montunu görevliye verip ardından öğretmenlere ait soyunma odasına daldı ve gerçek deri kokusunun hissedildiği o **kızılımsı** ceket kokladı”¹⁹⁴ (Улицкая, 2016: 353).

“...Uzun sapları bükülerek bir sepet içine yerleştirilmiş ve pek de dolgun olmayan **kırmızı** ve beyaz ortancalar en ucuz olanlarıydı fakat bunlar bile elli dört ruble tutuyordu”¹⁹⁵ (Улицкая, 2016: 356).

¹⁹¹ (Потом началась зима. Евгения Алексеевна стала ходить в блестящей цигейковой шубе и коричневых ботинках на белом каучуке. Девочки в классе постоянно обсуждали Евгешины наряды, но Колыванова этих разговоров не понимала: красивая одежда Евгении Алексеевны была, по ее ощущению, не свидетельством хорошего вкуса, богатства, того факта, в конце концов, что Евгения Алексеевна долго жила за границей, а исключительно ее личным качеством, словно блестящие шубы и сапожки, пушистые свитера и кофты ...)

¹⁹² (Эта новая Лукина была больше похожа на заграничную артистку, чем на советскую учительницу. Она только что вернулась из Германии, где много лет прожила с мужем-военным, и с головы до ног представляла собой сплошной вызов, и особенно ноги были вызывающими, какими-то непристойно голыми, – чулки она носила бесцветные, прозрачные и к тому же без шва, что было новомодной роскошью)

¹⁹³ (...Еще более высокая, чем представлялась Колывановой, еще более красивая, и не в цигейковой шубе, а в рыжей лисьей жакетке и зеленом цветастом платке...)

¹⁹⁴ (...Отдав его дежурным, прошмыгнула в учительскую раздевалку и понюхала рыжий жакет, который пахнул наполовину зверем...)

¹⁹⁵ (А самые дешевые цветы в корзине, красные и белые, на длинных гнутых стеблях и не такие уж пышные, все равно стоили 54...)

Kırmızı, Rus kültüründe yaşamın, ateşin, verimliliğin ve sağlığın rengidir. Bununla birlikte yer yer kullanılan yeşil renk de tıpkı kırmızı gibi dinamikliğin, gençliğin ve gelişimin ifadesidir (Сунь, 2006: 98). Dolayısıyla öykünün birbirine karşıt renklerin betimlenişleriyle başlaması bu anlamda dikkat çeker:

*“Kırmızıya boyalı kız okulu adeta tüm dünyaya bu iki cinsiyetin eşitliğini duyurmak ve hatta bu iki ruhun anlamsız rekabetini bütün mahalleye göstermek için, griye boyalı ve kızlarınkinden beş yıl sonra yapılmış olan erkek okulunun tam karşısında duruyordu”*¹⁹⁶ (Улицкая, 2016: 342).

Böylelikle birbirine zıt bu iki rengin kullanımıyla öykünün gidişatına gerçek anlamda renk katıldığı söylenebilir.

“Zü-ürich” adlı öyküde renkler yine sembol açısından önemlidir. Bu öyküde de sönüklüğü ifade etmek için gri renkten sık sık yararlanılır:

*“Üzerinde yine gri bir ceket vardı ama bu kez ceketi parıltılı değildi”*¹⁹⁷ (Улицкая, 2009: 317).

*“Adamın gri botlarını ve ardından yine gri renkli çoraplarını çıkarır...”*¹⁹⁸ (Улицкая, 2009: 317).

*“Lidiya ona gri tüylü, küçük bir fino cinsi köpek almıştı ve ona Milok adını vermişti”*¹⁹⁹ (Улицкая, 2009: 335).

*“...Gri tuğlalı binadan çıktı...”*²⁰⁰ (Улицкая, 2009: 338).

Öğretmen Yevgeniya’nın ismi ve soyadı da sarsılmaz ve dayanıklı bir kişiliği olduğuna işaret eder. Aleksey ya da Alekseyevna Yunancada “koruyucu” manasına gelir. General olan eşinin soyadı Lukina ise Rusçadaki “лук” sözcüğünden türetilir. Bu sözcüğün savaşçıların kullandığı “yay” manasına geldiği göz önünde bulundurulduğunda ise savaşçı bir soya mensup olduğu yargısında bulunulabilir (Сунь, 2006: 99). Tanya ise güçlü bir

¹⁹⁶ (Красная женская школа стояла напротив серой, мужской, построенной пятью годами позже, как будто специально для того, чтобы оповещать о разумной парности мира, но также и для того, чтобы дух соревнования не разливался бессмысленно по всему району...)

¹⁹⁷ (Пиджак опять серый, но другой, без сияния)

¹⁹⁸ (И снимает с него серые ботиночки и носочки, тоже серые...)

¹⁹⁹ (Лидия купила ему породистую собачку, серого карликового пуделя, назвала его Милок)

²⁰⁰ (Вышла у серого кирпичного дома...)

kişiliğe sahip olan öğretmeni Yevgeniya Alekseyevna için koruyucu bir kalkan görevini üstlenmekten bir hayli memnundur:

“Bir keresinde, Eylül ayının sonunda Yevgeniya Alekseyevna’yı gideceği metro durağına kadar takip etmişti, sonrasında ise arkasından metro durağına inmeye karar verdi, “Belarus” durağında hızlı bir aktarma yaptı, ardından “Dinamo” durağında indi. Öğretmenini, açık renk montunun ardından, rahatsız etmeyecek bir mesafeden izliyordu. Eski Petro Parkı’nın köhne sayfiye evlerinin önünde ağaçların arasındaki patika yolda kıvrılarak süzülen kadın, açık renk montu sayesinde kolaylıkla fark edilebiliyordu. Tanya kırmızı ve sarı renkteki akçaağaç yaprakları üzerinde göklerde gibi yürüyordu, tüm hayatı boyunca arkası kırışmış bu montu ve ensede eski modelde örülmüş saçları görerek yürümeye hazırdı...”²⁰¹ (Улицкая, 2016: 348).

Lyudmila Ulitskaya, öykülerinin bazılarında sembollere de sıkça başvurur. Harikulade bir hayata geçişi ve dokunuşu sembolize etmek için çiçekleri sembol olarak kullanır. Tanya, çok sevdiği öğretmenine onu mutlu edecek bir hediye vermek ister:

*“Sonra birdenbire aklına parlak bir fikir geldi: Yevgeniya Alekseyevna’ya tıpkı artistlere verdikleri cinsten, gerçek bir çiçek sepeti alacak, onu gizlice hediye edecekti ama bunu sınıftakilerin değil yalnızca kendi adına, bireysel olarak yapacaktı”*²⁰² (Улицкая, 2016: 355).

Ancak bunun için Tanya’nın masumiyetini satması gerekecekti. Acıyla elde edilmiş bir mutluluğun ve feda edişin sembolüdür artık satın alınan bu çiçekler. Öykünün finali, bir peri masalı misali sonlanır. Mutluluk, acıyla satın alınır. Hayaller, gerçeğe dönüşür. Yevgeniya Alekseyevna gibi Tanya da yurt dışına gider ve eşiyle Almanca konuşarak iletişim kurar. İsviçre’de özendiği hayatı yaşamaya başlar.

Öğretmen Yevgeniya’nın ismi ise Yunancadan türetilir ve Rusçadaki “благородный” asil manasına gelir. Yedinci katta oturması ise içinde bulunduğu refah seviyesine bir göndermedir. Çünkü Rus kültüründe yedi rakamı, genelde masalsı, kutsal ve sihirli olarak kabul edilir. Kahramanların içinde bulundukları gri renkteki sönük yaşamdan kurtulmalarını sağlayan hayal; aşkın, güzelliğin ve ahengin hâkim olduğu yeni bir dünyanın kapısını aralar.

²⁰¹ (Однажды в конце сентября, проводив на филёрской дистанции Евгению Алексеевну до метро, она решила спуститься вслед за ней, сделав незамеченной пересадку на станции "Белорусская", вышла на "Динамо", следуя на приличном отдалении за её светлым плащом. Плащ мелькал между деревьями, петлял по тропинке мимо ветхих дач бывшего Петровского парка, Таня шла по красно-жёлтым кленовым листьям, как по небу, и готова была идти так всю жизнь, видя впереди себя этот складчатый плащ и блестящий аптичный узел, свитый на затылке)

²⁰² (А потом вдруг ее озарила великая идея: купить Евгении Алексеевне настоящую корзину цветов, как дарят артистам, и подарить тайным образом, но от себя лично, а не общественным способом)

En zor zamanlarda bile her zaman güzellik, aşk ve mutluluk kendini gösterir. Bu nedenle öykünün başlığı “Zavallı Mutlu Kolıvanova”dır.

Ulitskaya, kimi öykülerinde ise kahramanların eylemlerinin uzunluğunu ifade etmek için bitmemiş fiil gruplarına sıklıkla yer verir. Bunun en güzel örneğini “getirmek, götürmek” (*везти*), “yıkamak” (*умывать*), “döşemek, yerleştirmek, sermek” (*укладывать*), “kaldırmak, artırmak, yükseltmek” (*поднимать*) gibi bitmemiş fiil gruplarının fazlaca kullanıldığı “Başkasının Çocukları” öyküsünde gözlemlemek mümkündür.

Sonuç olarak Lyudmila Ulitskaya’nın öykülerinde yararlandığı biçimsel özellikler arasında geriye dönüş ve montaj tekniği, iç monolog, diyalog, benzetme, metafor, rüya, karşıtlık, doğa ve portre betimlemeleri, renkler üzerinden sembolleştirmeler, mizah ve absürt öğeler, yansız bir anlatım, klasik Rus edebiyatı geleneklerine bağlılık, alaycı ve eleştirel anlatım tutumu ve film sahnelerindeki geçişi andıran kurgu örneklerinin yer aldığı görülmektedir.

4.2. Lyudmila Petruşevskaya’nın Öykülerinde Dil Anlayışı ve Anlatım Tekniği

Lyudmila Petruşevskaya verdiği bir röportajda kendi üslubunu nasıl oluşturduğunu şu sözlerle paylaşır:

“...Yıllardır yazıyordum ve ortaya iyi bir şey çıkaramıyordum (...) Kendime özgü bir şey bulmam gerekiyordu. Ne de olsa bu tamamen bir tesadüf, sanatçı kendi üslubunu keşfettiğinde kısmeti açılır gibi olur. Bu tesadüfün özünde kendinden verme olduğunu düşünüyorum. İnsanın herhangi bir şeye tövbe etmiş olması gibidir (...) Artık olmuş olan her şeyi reddetmeye ve tamamen sade yazmaya karar verdim, herhangi bir süsleme yapmadan ve hatta diyalog bile oluşturmadan (...)”²⁰³ (Пыжова, 2016).

Bu, okuyucunun dikkatini çekmeyi reddedişti. Diyalogları bile tırnak içinde paragrafın içine gizliyordum. Hiçbir şekilde dikkat çekmiyordu! Her şeyi tam aksine yapma, hiçbir şeyle şaşırtmama, kendi tarafına çekmektense işe yaramayanları, ilgisi olmayanları, cahilleri, bu işten anlamayan yabancıları araya almama kararı aldım. Başkasının üslubundan haz duyma arayışı içinde olmayan, hayat ve ölüm, aşk ve yalnızlık gibi günlük hayatın içinde karşılaşılan en önemli sorunların çözümünü

²⁰³ (Да, я много лет писала, и у меня ничего не получалось (...)) Надо было найти своё. Ведь это чистая случайность, когда художник находит свой стиль, чистая случайность, вот как будто везёт. И, я думаю, в основе этой случайности лежит какое-то самоотречение. Как будто человек даёт зарок не делать так-то и так-то (...) Я решила ото всего отказаться, что уже было, и писать абсолютно просто, безо всяких украшений и даже без диалогов (...))

arayan bir okuyucu arıyordum. Aslolan, değişmeyen ve nihai sorunlar: Ne için yaşıyoruz? Yaşadıklarımızın anlamı nedir? Hakikat nerede saklıdır? (...) ²⁰⁴ (Пыжова, 2016).

Benim okuyucumun süslemelere gereksinimi olmadığını düşünüyordum, okuyucumun, ne olduğu hakkında doğrudan ve açık bir ifadeyle aksedilen öyküye ihtiyaç duyduğunu düşünüyordum. En önemli şeyin anlatılanlar olduğunu düşünüyordum. Fikrim bu yöndeydi. O zamanlar her türlü ifade yönteminin düşüncenin kendisiyle birlikte geldiğini ve söylenecek bir şeyler olduğunda hikâyenin enerjisinin, ifadeyi de yanında getirdiğini bilmiyordum. Böylece öykü yönteminin ne olduğunu anlıyorsunuz. Ve anlatılan konu seni içine çekiyorsa, işte o zaman yönteme dair bir şey düşünmüyorum. Yöntem, kendiliğinden geliyor (...) ²⁰⁵ (Пыжова, 2016).

Bu yüzden ara vermeden, bir kalemde yazıyordum. Hemen hemen uzun yıllardır hiçbir şeyin üstüne kalem çekmedim. Müsveddelerimde çok az üstüne kalem çektiklerim vardır. Şimdi bu evre geride kaldı, bazen kendimi özgür bırakıyor ve okuyucunun sevinmesini sağlıyorum. Artık diyaloglardan kaçmıyor, uzun şeyler yazıyorum. Daha önceleri öykülerimi serbest ölçüyle yazılan şiirle karşılaştırıyorlar ve “bunun bir şiir sanatı” olduğunu söylüyorlardı ²⁰⁶ (Пыжова, 2016).

1980 kuşağı yazarlarından biri olarak kabul edeceğimiz Lyudmila Petruşevskaya'nın yazın hayatında adını duyurmasında ilk dönem öykülerinin yanı sıra, çevirilerle ilgilenmesi ve piyesler yazması hazırlayıcı çalışmalar olur. XX. yüzyılın başlarında öykü derlemelerini yayımlamaya başlayan yazarın yararlandığı anlatım tekniklerinin ve üslup anlayışının özgünlüğünü bir önceki bölümde ele aldığımız ilgili öyküler ve farklı eserler üzerinden inceleyeceğiz. Bununla birlikte Petruşevskaya'nın öykülerinde ele alınan olaylar, bir satranç daması üzerindeymiş gibi kurgulandığı için yazarın yararlandığı anlatım tekniklerini ve eserlerindeki sanatsal özellikleri daha detaylı bir şekilde ele alacağız. Bu anlamda ilk olarak öykünün en önemli unsurlarından biri olan anlatıcı konumuna bakabiliriz. Petruşevskaya'nın eserlerinde anlatıcı konumunu saptayabilmek için öncelikle anlatının tanımını ve

²⁰⁴ (Это был отказ привлечь внимание читателя. Я даже диалоги прятала внутри абзаца в кавычках. Ничем не привлекать внимания! Я решила делать всё наоборот, ничем не удивлять и не брать, а отталкивать. Не пускать. Но не пускать ненужных, посторонних, незнающих. Чужих, которые не понимают. Я искала читателя, который не наслаждения ищет от способа чужого писания, а ищет разрешения самых важных вопросов бытия, жизни и смерти, любви и одиночества и т. д. Главные вопросы, незбылимые, последние вопросы: Зачем жить? Каков смысл того, что с нами происходит? Где истина? (...))

²⁰⁵ (И этот мой читатель, я думала, не нуждается в украшениях, он нуждается в прямом и чётком рассказе о том, что произошло (...)) Я думала, что история — это самое главное. Я так думала. Я тогда не знала, что каждый способ выражения приходит вместе с мыслью, и, когда есть что сказать, энергия этой истории тянет за собой способ. Понимаете, способ рассказа. И когда тебя эта история захватывает, то способ — я о нём не думаю. Он приходит сам собой (...))

²⁰⁶ (Всё поэтому писалось непрерывно, сразу. Я просто, практически, много лет ничего не зачёркивала. В моих черновиках очень мало зачёркнуто. Сейчас этот этап уже прошёл, я иногда даю себе волю и даю читателю порадоваться. Уже не отказываюсь от диалогов, пишу длинные вещи. Раньше мои рассказы сравнивали со стихами, написанными верлибром, говорили: “Это поэзия”)

bünyesindeki öğeleri anlamak yerinde olacaktır. Çünkü bir öyküde anlatıcı konumu²⁰⁷ ile anlatım tutumu öykünün oluşumunu sağlayan öğelerle yakından ilişkilidir. Öyküyü oluşturan öğeler öykü, öyküleme ve anlatıdır. İlk olarak bir öykü yaratılır. Soyut bir nitelik taşıyan bu öykü, öyküleme yoluyla somutlaştırılır. Bu noktada olay örgüsü, zaman ve mekân dünyasına yerleştirilen kişiler sözce olarak ortaya çıkar. Bu öyküleme sonucunda ortaya konulan metin anlatı olarak tanımlanır (Bozkurt, 2016: 69).

Petruşevskaya eserlerinde daha çok kadının aile içindeki yeri, anne ve çocuk, kadın ve erkek arasında yaşanan ilişkileri konu ederken yararlandığı anlatım konumlarından biri tanrısalıdır. Gürsel Aytaç (1999: 14) tanrısal anlatımı şöyle ifade eder:

“Tanrısal anlatım konumunda anlatıcının kendini ortaya çıkarma eğilimi sezilir, yani aradan çekilip kaybolmaz, açıklamalar, yorumlar yaparak, yargılarda bulunarak “ben buradayım” der (...) Tanrısal anlatımda anlatıcı anlattıklarının, yarattıklarının bir tanrı gibi her şeyiyle, öncesi, sonrası, nedeni, içinden geçenler vb. ile kendisi için hiçbir gizli yanı olmadığını belli eder”.

Yazar öykülerinin çoğunda genellikle ya kendi döneminde yaşananları ya da bir başkasından duyduklarını hikâye ettiği için olayların öncesini ve sonrasını bilir. Bu yüzden pek çok öyküsünde anlatıcı, eser içinde her şeyi kuşbakışı ile gözlemleyen, varlığını duyumsatan, kendi düşüncelerini dile getiren, araya giren, yorum yapan etkin bir kişidir. Örneğin “Tanrı Eros’un İzinde” adlı öyküde anlatıcı kişisel yorumunu yapar ve olay akışını bildiğini önceden belli eder: “*Ama bu dahi adamın iyi tarafı, daha sonra göreceğimiz üzere, kaybolmayacak...*”²⁰⁸ Öte yandan kimi öykülerinde ise yazar olayların dışında kalarak yansız anlatım konumundadır. Gördüğünü ve duyduğunu nesnel bir biçimde anlatarak betimler. Böylece yorum yapmaktan kaçınır. Kişiler de tamamen dışarıdan birinin gözlemlerine göre verilir. Tüm gizli yanları bilmeye çalışan taraf olmayı reddederek yalnızca bir gözlemci anlatıcı konumundadır. Bu anlatıcı olayları “ben” diye anlatır, yalnız öykünün başkahramanı değildir. Ne öykü ne de öykü kahramanları üzerinde herhangi bir etkiye sahip değildir. Örneğin “Gözlem Meydanı”, “Siyah Palto” (*Черное пальто*), “İki Kız Kardeş” ve “Ressamın Hikâyesi” (*История живописца*) gibi öykülerde okuyucu yaşananları anlatıcıdan dinler ve onun gözünden izler. Yazar, kahramanların duygularını yalnızca

²⁰⁷ Anlatıcı, anlatı sisteminde en fazla yer verilen ve esnek bir yapıya sahip olması nedeniyle yazarlar tarafından en fazla tutulan (popüler) bir anlatıcıdır. Gücü ve yeteneğiyle anlatıcı, anlatı evreninde adeta bir cazibe merkezi oluşturmakta ve dolayısıyla anlatının kaderini belirlemektedir. Bkz: Tekin, M. (2018). *Roman Sanatı I, Romanın Unsurları*. 16. Basım. İstanbul: Ötüken Yayınları. 31.

²⁰⁸ (Но этот гений добра не исчез, как мы увидим дальше...)

gerçekleştirdikleri eylemler ve yaptıkları konuşmalar üzerinden aktarır. Böylelikle okuyucu hiçbir duygusal yönlendirmeye maruz kalmaz. Yalnızca olaylar ön planda tutulur. Bu bağlamda biraz daha detaylı ele almak gerekirse “Gözlem Meydanı” adlı öyküye bakılabilir. Öyküde tüm yakınlaşmalar ve ayrılıklar, herkesin gözleri önünde gerçekleşir. Kahramanların her biri çevresindekinin hayata karşı tutumunu, beklentilerini, niyetlerini, yakın çevreleriyle olan ilişkilerini çözümlemeye çalışır. Yakınlık dereceleri ve buluşmaları hakkında hemen hemen neredeyse hiçbir bilgi okuyucuyla paylaşılmaz. Öyküde önemli olarak kabul edilecek olaylar silsilesi yaşanmaz. Örneğin yazar, Tanya’yı belli belirsiz bir görüntü şeklinde betimler. Bizim görüşümüze göre ise kadın kahramanın böyle belirsizliklerle verilmiş olmasının nedeni, daha karmaşıktır. Bilindiği üzere kadınlar kimi zaman konuşmadan dahi birbirlerinin ne demek istediklerini anlayabilir. Bu gibi durumlarda yazar, herhangi bir örneklendirme yapmaz. Böylelikle öyküde tüm genç kızların ve kadınların dayanışma içinde olduğu algısı yaratılır. Her birinin mahrem hayatı, hepsinin varlığı haline gelir. Belki de bu yüzden öykünün adı sembolik olarak “Gözlem Meydanı”dır. Eleştirmenler ise öykünün “Gözlem Meydanı” olarak adlandırılmasının tesadüfi olmadığını belirtir. Yazara göre bu adlandırma, modern dünyadaki erkeklerin yeridir. Her ne kadar kadınlar başkaldırıyor gibi dursalar da aslında ruhlarında derin acılar taşırlar. Öykünün finaline bakıldığında bu durum daha da netlik kazanır:

“Hiç evlenmemiş olan kütüphaneci bir kadının şakayla karışık söylediği gibi, yine de kalbi acıyor, içi sızlıyor, herkesten her şeyden intikam almak istiyor. Otların her daim yeşerip büyümesine bakarak hayatın da hiç bitmeyecekmiş gibi geldiği neden sorulur ki? Ama hayat bitecek, bitecek, işte meselenin özü”²⁰⁹ (Петрушевская, 2014: 559).

Yazarın kimi öykülerinde ise anlatıcı hiç kimsenin görmediği, yalnızca kendi kafasında beliren tabloyu betimler. Tamamen hayal ürünü olan bu tabloyu okuyucuya sunar. Anlatıcının sesinde yazarın sesi de duyulur. Örneğin “Ressamın Hikâyesi” (*История живописца*) adlı öyküde “burada küçücük bir ev” (*тут домишко*), “burada bir kilise” (*тут церковь*), “burada bir bulut” (*тут облако*) ifadeleri geçer. Bir taraftan yazar, görünmeyen tabloyu betimler ama diğer yandan duyulan ses, anlatıcıya aittir. Yetenekli bir anlatıcının esas görevi, görünmezi görünür kılmaktır. Petruşevskaya’nın öykülerinde anlatıcı, kimi zaman öykünün içine tamamen nüfuz eder (Ratilainen, 2005: 37). Kimi zaman

²⁰⁹ (Однако шуткой-смехом, шуткой-смехом, как говорит одна незамужняя библиотекарша, шуткой-смехом, а все-таки болит сердце, все ноет оно, все хочет отмщения. За что, спрашивается, ведь трава растет, и жизнь неистребима вроде бы. Но истребима, истребима, вот в чем дело)

da anlatıcı, yazarın maskesini takmış gibidir. Böyle durumlarda yazar ile anlatıcı birbirine karışabilir. “Tanrı Eros’un İzinde”, “Kelimeler” (*Слова*), “Tarlanın İçinden” adlı öykülerde bu durum gözlenir. Daha somut bir şekilde örneklendirmek için “Tanrı Eros’un İzinde” adlı öyküye bakılabilir: “*Komşusu Pulheriya’ya bakıp güldü. Anlaşılan o ki bu komşu aslında her zaman gülümserdi, böyle belirli mimikleri olan insanlar vardır*”²¹⁰ Burada “anlaşılan o ki” (*видимо*) ifadesini aktaran yazar mı anlatıcı mı kesin bir yargıda bulunmak güçtür. Kimi öykülerde ise yazar ile anlatıcı birbirinden net bir şekilde ayrılır. “Keman” (*Скрипка*), “Güçsüz Kemikler” (*Слабые кости*), “Hayat Şiiri” (*Поэзия в жизни*) adlı öykülerde yazar ile anlatıcı arasında hiçbir benzerlik yoktur. Olsa dahi okuyucunun bunu anlaması çok güçtür. Yazar ile anlatıcı, bu gibi öykülerde hiçbir zaman çakışmaz.

Yazar kimi öykülerinde ise üçüncü şahıs anlatımına başvurur. “Doğu Slavların Şarkıları” (*Песни восточных славян*) adlı öyküsü, bu duruma verilebilecek örneklerden biridir. Petruşevskaya, okuyucuya bir şeyleri öğretme çabasına girmez. Bu öyküde önemli olan kadının kim olduğu değil, yaşanan olaylardır. Bu yüzden tüm olaylar, neredeyse aynı şekilde başlar: “Genç bir adam” (*Один молодой человек*), “Bir adam” (*Один человек*), “Bir kadın” (*Одна женщина*). Kimi zaman ise yazar ve kahraman arasındaki uzaklık, minimum düzeydedir. Okuyucu, birinci şahıs anlatımı ile karşı karşıya bırakılır. Bu duruma örnek olarak “Kendi Çevresi” gösterilebilir: “Ben görüyordum...” (*Я видела...*), “Doğruyu söylüyordum” (*Я сказала правду...*), “Bu anda anlamaya başladım” (*Я тут начала понимать...*).” (Петрушевская, 2014: 520-522). Öyküde anlatıcının içten bakış açısıyla yeni ve gerçek dışı bir oluşuma odaklandığı görülür. İçten bakışta, duygu ve düşünceler doğrudan bir anlatımla aktarılır. Zaman ve mekân ilişkisi öznel bir bakış açısı vardır. Bu öykü aynı zamanda uzun bir monolog gibi kurgulanmış olup polifonik bir yapıya sahiptir.

Yazar, kimi öykülerinde ise masalsı bir anlatımdan yararlanır. Her şeyi anlatıcının gözünden öğreniriz. Metin, anlatıcının üslup özelliklerini taşır ve olaylar karşısında öznel bir tutum okunur. Anlatıcı ve yazar, birbirine çok yakın olduğu için “ben” zamiri “biz”e dönüşür. Bu gibi durumlarda yazar ile anlatıcının örtüştüğünden bahsedilebilir. Örneğin “Tepeden Aşağı” adlı öyküde “*Biz gözetliyorduk-onların devasa dinlenme evlerinin tam karşısında yaşayan biz (...)*”²¹¹ (Петрушевская, 1996a). Anlatıcı bazen de başkahramandan

²¹⁰ (Сосед глядел на Пульхерию, улыбался. Он, видимо, вообще улыбался всегда, есть такие люди с определенной мимикой...).

²¹¹ (Мы наблюдали-мы, живущие напротив их большого дома отдыха...)

uzaklaşarak diğer kahramanlardan birine dair farklı bir paylaşımda bulunur. Bunun sonrasında ise yeniden başkahramana dönerek geçişler yapar. Böylece okur, ana konuya geri çekilmiş olur. Örneğin Rus masallarında sıklıkla anılan Yelena Prekrasnaya'nın modern zamanda yeniden yorumlanmasıyla sunulduğu “Yelena Prekrasnaya'nın Yeni Maceraları” (*Новые приключения Елены Прекрасной*) öyküsünde anlatıcı, büyücünün hazırladığı büyüyü anlatırken özünde kötü bir insan olmadığını ancak artık insanlara çok fazla tahammülünün olmadığını belirtir. Sonrasında ise yeniden başkahraman Yelena'ya dönülür.

Lyudmila Petruşevskaya kimi öykülerinde ise yazarı, anlatıcıyı ve kahramanları birbirlerine yaklaştıran anlatım biçimi ya da diğer bir deyişle anlatıcının sesinin kahramanın konuşması ile karışmasından yararlanır. Böylelikle kahramanların isimleri verilmeden, yalnızca kadın ve erkek olarak cinsiyetleri belirtilir. “Kara Kader” bu anlamda güzel bir örnektir. Kahramanlar, yalnızca söz ve eylem aracılığıyla kendilerini ortaya koyarlar.

İki ya da daha fazla kişi arasında yaşanan konuşma anlamına gelen diyalog, sıkça kullanılan bir tekniktir. Diyalog, yazarın aradan çekilmesi ve okurun metin içindeki kişilerle karşı karşıya kalması ve olaya katılımı bakımından önemlidir. Ayrıca diyalog tekniği, anlatıcı aradan çekildiği için öykü ya da roman kahramanlarını kendi ağızlarından tanıma imkânı sunar. Petruşevskaya kimi öykülerinde okuyucuyu öykünün içine davet ederek diyalog tekniğine başvurur. Bu teknikte anlatıma canlılık katma ve okuyucuyu anlatının aktif bir parçası haline getirme söz konusudur (Moran, 2014: 242). Örneğin “Siyah Kelebek” adlı öyküde yazar, diyalog tekniğinden şu şekilde yararlanır:

“-Onun kaç yaş yaşında olduğunu biliyor musun?

-Yirmili yaşlarda olabilir, belki yirmi üç?

-Otuz dokuz yaşında. Kızları ise on beş yaşında.

-Aman Tanrım, ne kadar genç bir adam!

-Bunların hepsi annesinin marifeti” diye gülerek cevap verdi Yelena”²¹²

(Петрушевская, 2014: 309). Çevresindekilerin çok sevdiği, ailesinin iyi yetiştirdiği, iyi bir insan olarak bilinen Erik adlı kahraman hakkında buna benzer diyaloglar öykünün sonuna kadar devam eder. Yazar, kimi zaman da okuyucuyu kahramanla baş başa bırakan iç monolog yönteminden yararlanır. Mehmet Tekin'e (2018: 276) göre iç monolog okuyucuyu

²¹² (Ты знаешь, сколько ему лет? Двадцать сколько то, может, двадцать три? Ему тридцать девять. Дочери уже пятнадцать. Боже, какой юный! Это все проделки его матери, смеясь, отвечала Елена)

kahramanın iç dünyasıyla karşı karşıya getiren bir yöntemdir. Bu gibi sahnelerde okur, kişinin kendi kendine yaptığı içsel konuşmalara tanıklık eder. Bu tekniğin sıklıkla kullanıldığı metinlerde karakterler, genellikle içe dönük kahramanlardır (Çetişli, 2014: 128). Örneğin Petruşevskaya “Neredeydim” (*Где я была*) öyküsünde Yulya iç monoloğunda “Neredeydim?” (*Где я была?*) diye yüksek sesle kendi kendine konuşur ve ardından “Eyy! Ale! Babanya! A-aa! (*Эй! Але! Бабаля! А-аа!*) diyerek haykırır (Петрушевская, 2014: 267).

Yazar, kimi öykülerinde geriye dönüş tekniğinden yararlanır. Bu noktada birkaç kez tekrar edilen geriye dönüşler yaşanır. Bu teknik sağladığı yarara rağmen, akışı kısmen ya da kesin olarak engelleyen diğer bir deyişle bloke eden bir niteliğe sahiptir. Buna karşılık Petruşevskaya örneğin “Ölümsüz Aşk” derlemesinde yer alan “N” (*H*) adlı öyküde geriye dönüş tekniğine sıklıkla başvurur. Yazarın amacı, okuyucunun eseri daha iyi anlamasını sağlamaktır: “İlkinde...”; “İkincisinde...”; “Görüldüğü üzere...”; “Başka bir şey daha...”²¹³ bu bağlamda örnek olarak gösterilebilir.

Petruşevskaya’nın öykülerinde daha çok kadınlar, kaderleri ve çocukları ön plandadır. Bu durum neredeyse yazarın tüm eserleri için geçerlidir. Kadın kahramanlar, sık sık olay örgüsünde acı çeken konumundadır. Yazar tarafından her ne kadar erkek ve kaderi çok fazla önemsenmese de, kadın ile erkek kaderi birbirinden ayrı ele alınmaz. Eğer erkek kahraman olumlu ise, kural gereği güçsüz ve pasiftir. Buna karşılık olumsuz ise, zengin ve iş bilirdir. Ancak sevmeye beceresinden yoksundur. Çocuk imgesi de çok katmanlıdır. Bir taraftan çocuk mucizenin temsilcisi ve insanlığın kurtarıcısıyken, diğer taraftan Petruşevskaya’nın eserlerindeki çocuklar çok acımasız olabilirler. Genel anlamda ise eserlerin merkezinde halk vardır. Halk imgesi de farklı şekillerde değerlendirilir. Bir taraftan yalnızca ekmeğe susamış haldeyken, diğer yandan ülkedeki düzen hakkında hayaller kurması, yazarın alaycı bir anlatıma başvurmasına neden olur. Bu anlamda yazar sıklıkla absürt olayları konu eder. Örnek olarak “Yeni Robinsonlar” (*Новые Робинзоны*), “Yetişkinler İçin Masallar”, “Ağıt” (*Реквиемы*), “Doğu Slavların Şarkıları”, “Yalnız Ruhların Oğulları” (*Сны одиноких душ*), “Bir Numara ya da Başka Olasılıkların Olduğu Bahçelerde” (*Номер один, или в садах других возможностей*) adlı eserler gösterilebilir (Канкулова, 2014: 29). Ulitskaya’nın aksine, Petruşevskaya’nın öykülerinde ise gerçekleşmeyen hayaller karakteristiktir. Yazar

²¹³ (“Первый раз...”; “Во второй раз...”; “И видно было...”; “Другое дело...”)

için önemli olan hayallerin sürecini göstermektir. Eleştirmen Şeglova'ya göre, Petruşevskaya'nın erkeklerin dünyasını konu ettiği öykü sayısı çok fazla değildir ve onun kendine has bir tarzı vardır. Bu yüzden de Şeglova, yazarın yararlandığı postmodernist üslubun eleştirmenler tarafından çok farklı şekillerde değerlendirildiğine dikkat çeker:

*“Lyudmila Petruşevskaya, her durumu ele alabilen derin bir hayal dünyasına sahip ve bana göre adeta dipsiz bir kuyu olan insan psikolojisini etraflıca inceler. Her birimiz ya da tanıdıklarımızın tanıdıkları benzer örneklerle sahibizdir: Ailelerinden nefret eden ve evlerinden başka bir yerde yaşamak isteyen, hayatını yoksulluk içinde geçiren ya da evinden ayrı yaşayan ve uyuşturucuya alışan çocukların yanı sıra hasta çocuklarının başında umutsuz ve çaresiz bir şekilde bekleyen anneler, babalar var. Hayata dair tüm bu karanlık yanları, yazar inanılmaz bir şekilde işlemektedir”*²¹⁴ (Щеглова, 2001).

Bilindiği üzere klasik Rus edebiyatında erkek kahramanların güçsüzlüğüne karşı güçlü kadın kahramanlar kullanmak gelenekseldir. Petruşevskaya da eserlerinde bu geleneğe bağlı kalır. Ancak bu durum çağdaş dönemde daha nesnel bir ifadeyle kadının kendisi üzerinden ortaya konulur. En önemlisi, toplumda meydana gelen olayların evrenselliğine dikkat çeker. Petruşevskaya'nın öyküleri üzerinde değerlendirmelerde bulunan Frida Gints'e göre sorunlarımız herkesçe bilinen iradesiz adamlar ya da fazlasıyla kendi kendine yeten kadınlar, iyi niyetli ihtiyarlar ve aile skandallarına tanıklık ederek erkenden yetişkin olmak zorunda kalan çocuklardır (Гинтс, 1995). Yazar, kadını ve erkeği metafiziksel bir kavram olarak değerlendirir. Bu bağlamda incelemelerde bulunur. Akademisyen ve edebiyat bilimci Tatyana Aleksandrovna Kasatkina (1996) yazarın eserlerini gerçek dünyayı bir aynanın arkasından izlemekle özdeşleştirir:

*“Bu dünyaya ait her şey halen şaşırtıcıdır. Bizler daha çok kadını erkeğin dünyasının bir parçası olarak görmeye alışkın olduğumuz için erkeği kadının dünyasına ait bir parça olarak görmek şaşılabilir bir durumdur. Buna dair her şey, erkekler için nedense tuhaf, sıra dışı, hatta küçük düşürücü bile gelebilir”*²¹⁵

²¹⁴ (Чересчур большой простор для фантазии, предоставленный писательницей в каждом из этих случаев, оборачивается, по-моему, бездонной психологической ямой... У каждого из нас (или у знакомого наших знакомых) есть подобные примеры: Где-то дети ненавидят родителей и выжидают их дома, у кого-то нищета царит такая, что в счет идет каждая картофелина, где-то сын тащит из дому последние вещи на наркотики, а кто-то страдает у постели безнадежно больного ребенка. Все мрак, все ужас, и Л.Петрушевская концентрирует это на пространстве своей прозы в немыслимой степени)

²¹⁵ (Этот мир все еще удивителен. Удивителен уже потому, что видеть женщину частью универсума мужчины мы привыкли в гораздо большей степени, чем видеть мужчину частью универсума женщины, - это все еще представляется чем-то странным, необычным, как бы для него даже и унижительным)

Tatyana Kasatkina'nın ortaya koyduğu bu düşünce, şu sözlerle desteklenir:

“Петрушевская'nın erkek kahramanı, sözden anlamayan, sorumluluk alamayan, aşk uğrunda çekilecek acıların neden ve sonuçları konusunda herhangi bir değerlendirmede bulunamayan, hiç kimseye ihtiyacı olmadığını ve muhtaç olmayacağını düşünen ancak aslında tek başına hiçbir şey yapamayacak olan ‘tombul bir erkek çocuğu’dur ve hep böyle kalacaktır”²¹⁶

Yevgeniya Şeglova'ya (2001) göre Петрушевская öykülerinde sinir bozucu durumlar karşısında anlamsızca hayıflanan kahramanlar yerine, kendini içinde bulunduğu zor durumdan kurtarmaya çalışan ve daha çok motive eden kahramanlar kullanılır. Öte yandan Петрушевская'nın postmodernist tarzına ek olarak, kahramanları özellikle de toplumsal cinsiyet bakış açısıyla analiz etmek farklı bir değerlendirme penceresi açabilir. Hem yazar hem de kadın kahramanlar için yapılacak açıklamaların akla dayalı olması pek de önemli değildir. Петрушевская'nın eserlerinde her zaman yoğun koşturmacanın bazen kısacık bir ana sıkıştırıldığı sıradışı bir anlatım kullanılır. Tüm gücüyle duygularını dizginlese de yine de hayatın genel anlamdaki duygusal arka planını dokunaklı bir biçimde betimler. Bu, kadın ruhunun bir çığlığıdır.

Lyudmila Петрушевская'nın öykülerinde klasik Rus edebiyatı gelenekleri de kendini gösterir. Eleştirmen M. Vasilyeva, yazarın Doğalcı Okul geleneklerini devam ettirdiğini ve eleştirel gerçekçilik anlayışını geliştirdiğini iddia eder. Gogol ve Dostoyevski gelenekleri hissedilir. Yazarın kahramanları, ezilenler ve aşağılananlar dünyasına aittir. Yaşadıkları maddi sıkıntılar ve tekdüze günlük yaşamları ruh hallerine yansır (Kyan, 2008: 33). Küçük insan, yoksulluk ve güvensizlik içinde hayata karşı umutsuz bir bakış açısına sahip olan ve sosyal adaletsizliğin kurbanı olarak ortaya çıkan edebi bir karakterdir. Bu gibi karakterlerin hayatları, çevresi tarafından önemsiz görünür. Bu bağlamda yazarın “Mutlu Son” adlı öyküsünde küçük insan temasını ele aldığı görülür. Öyküdeki kahramanlar, içe kapanıklardır. En yakınlarıyla dahi ilişkileri kuvvetli değildir. Herkes birbirinden nefret eder. Yalnızlıktan ve anlaşılamamaktan dem vururlar: “*Polina çok uzun zamandır kocasından nefret ediyordu, kocası da Polina'ya aynı duygularla karşılık veriyordu. Oğulları evlendi, ama şirret bir kadına denk geldi (...) Çift çok uzun zamandır farklı odalarda kalıyorlardı ve*

²¹⁶ (Мужчина у Петрушевской так всегда и будет "толстеньким ребенком", ничего не понимающим и безответственным, - причиной, поводом для любви, для страдания, для самоотдачи - для отдачи того, что никому вроде бы и не нужно и за что никто не поблагодарит, но без чего, на самом деле, не будет стоять мир)

fazlalık olan yatağı yatak odasından çıkarmışlardı”²¹⁷ (Петрушевская, 1996b). Öykü kahramanları için hayat, dayanılmaz bir hal alır. Hiçbiri ne suçludur, ne de haklıdır. Huzuru istemenin dışında başka arzuları yoktur. Yaşadıkları ev sürekli skandalların, kırgınlıkların ve aşağılanmaların yaşandığı bir yere dönüşür. Dolayısıyla yazarın “Mutlu Son” olarak diye adlandırdığı öykünün içeriği ile başlık arasında karşıtlık oluşturduğu anlaşılır.

Lyudmila Petruşevskaya’yı klasik Rus edebiyatı ile yakınlaştıran bir başka durum ise insan hayatındaki en önemli değeri, sevebilme meziyeti olarak kabul etmesidir. Yazar, kahramanlarını olumlu ve olumsuz diye ayırmaz. Onun için olumsuz kahramanlar ve acıma uyandıranlar, yalnızca hayatlarında aşkı barındırmayanlardır. Bu duruma en güzel örneklerden biri “Ksena’nın Kızı” adlı öyküsüdür. Hayat kadını temasının ele alındığı bu öyküde Petruşevskaya, Dostoyevski geleneğini sürdürür ve basit davranışlara sahip kadınlara merhametle yaklaşır (Пушкаръ, 2007: 107). Yazar, kadın kahramanını betimlerken ayrıntılara özellikle yer verir. Bu durum genelleştirilmiş kurallardan bireyselliğe doğal bir geçiş sağlar. Fuhuş yapan anne Ksena üzerinden anlatılan genç kızın isminin öyküde verilmemesi, yazarın bu durumda olan insanlara karşı hem hassasiyetini hem genelleştirme yaptığını gösterir. Buna benzer bir durum 1970-1980’lerde sayı bakımından çoğunlukta olan yalnız anneleri konu ettiği “Ülke” adlı öyküde karşımıza çıkar. Endişeli anneler ve alkol alan kadınlar karşıtlığı sentezlenir. Kahramanın ismi, yine genelleştirme yapıldığı için paylaşılmaz. Eleştirmen Şeglova ise bazı kahramanların isimsiz verilmesini Petruşevskaya’nın sanatının bir eksikliği olarak görmez. Aslında dünyadaki herhangi bir kadını temsil eden kahramanların iç dünyasına ait detayları belirtme zorunluluğunun olmadığını belirtir. Dolayısıyla “Gece Vakti”ndeki Anna gibi annelerin ve benzer çocukların sayı bakımından fazla oldukları göz önünde bulundurulduğunda kahramanların isimsiz verilmesi ya da kimi öykü isimlerinde kelime oyunlarının yapılması (Peterler) bu durumun nedenlerini açıklar. Bu anlamda çok sayıda öyküsünde kahraman isminin gizli tutulması, Petruşevskaya’nın öykü sanatı için karakteristik olarak değerlendirilebilir. Petruşevskaya kahramanlarının isim seçimine de büyük önem verir. Bunun bir örneği “Yeni Hamletler” (*Новые Гамлеты*) adlı öyküsünde karşımıza çıkar. Buradaki başkahramanlardan “Petro” (*Петр*) Yunanca kökenli bir kelime olup “taş/kaya” anlamına gelir. Kahramanın sert mizacı

²¹⁷ (Своего собственного мужа Полина ненавидела давно, муж отвечал ей тем же. Сын женился, но жена попала в базарная (...)) Родители давно разошлись по разным комнатам и лишнюю койку выкинули)

ile adının anlam bakımından uyumlu olması yazar tarafından öyküde farklı şekillerde vurgulanır: “*Petro’nun çevirisi “taş/kaya” olarak anlamlandırılır. (...) işte böylesine taş gibi olmasının nedeni (...) Taş onları sevmiyor muydu? (...) Taş bizi sevmiyor muydu?*”²¹⁸ (Петрушевская, 1999: 29). Yazar öykünün sonunda ise retorik sentaks yönteminden yararlanır. Bu noktada yazar didaktik bir tonlama ile seslenişini sonlandırır:

“Kurtuluş dönemi o zamanlarda başladı; (...) Yeni Hamletler’in hiç affetmedikleri babalarının doğum gününde değil. Aile gerçekten de dört bir yana dağılmıştı, babaları kendilerinden çok uzakta, oğulları ise tamamen bambaşka bir uçta, kızları burada, bebekler babasız ve dedesiz, adeta tüm erkek soyunu yok eden bir savaş gibiydi...”²¹⁹ (Петрушевская, 1999: 29).

Bu noktada yazarın insanlığı derinden etkileyen trajik olayların acısına ve gerçekliğine dikkat çektiği söylenebilir. Petruşevskaya’nın öykülerine seçtiği başlıkların çok anlamlı oluşu da önemlidir. Nitekim yazarın öykü başlıklarına bakıldığında edinilen ilk izlenim ile okuduktan sonraki farklıdır. Örneğin “Evin Gizemi” (*Тайна дома*) ve “Ölümsüz Aşk” bu bağlamda ilk akla gelen öykülerdir. “Evin Gizemi”nde çok sayıda eşek arısının hızlı bir şekilde ortaya çıkarak anlamsız ve hoşla gitmeyen sesler çıkarmaları gizemin ne olduğunun verilmesi bu duruma örnektir. Dolayısıyla başlıkta geçen “gizem” kelimesi, gerçek manasını yitirir (Попова, Губанова, Любезная, 2008: 10). “Ölümsüz Aşk” öyküsünde de gerçek bir aşk ilişkisi yerine, iki insanın aşk macerası konu edildiği için benzer bir durum söz konusudur. Petruşevskaya çoğu zaman öykülerin okuma öncesi yorumlanabilmesi için başlıklar üzerinden bir ipucu sunar. “Yeni Robinsonlar”, “Yeni Guliver” (*Новый Гулливер*), “Yeni Faust” (*Новый Фауст*) adlı eserler bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Örneğin “Gece Vakti” adlı öyküsü, yazarın bir röportajında belirttiği üzere çocuklarını uyuttuktan sonra hep geceleri yazmasıyla ilişkilidir.

Petruşevskaya’nın öykülerinin pek çoğunda folklorik öğeler de dikkat çeker. Örneğin “Siyah Palto” adlı öykü, içerik bakımından peri masallarına benzer ve fantastik öğeleri içeren folklorik bir türü hatırlatır. Aynı zamanda masala yakın olan efsanelerden, kıssalardan, kısa halk hikâyelerinden yararlanarak folklor geleneğini genişletir. Siyah palto ile mutsuz kızları ve olası belaları kişiselleştirir. Yazar, kahramanına isim vermez. Buradaki

²¹⁸ (...) Этот Петр, что в переводе значит “камень (...) вот почему он был такой камень (...) Камень не любил их? Камень нас не любил!)

²¹⁹ (И тогда настал период исхода; (...) Но не в день рождения отца, которого они не простили, новые Гамлеты (...) семья действительно распалась по частям, отец далеко, сыновья совсем за линией горизонта, дочь здесь, младшие без отцов и дедов, словно была война, унесшая всех мужчин рода...)

amaç, folklorik eserlere özgü olarak anlatılan kişiyi genelleştirmektir. Bu öyküde görülen kelime dizimi şöyledir: “Yalnızlık” (*одиночество*), “yabancı” (*чужой*), “soğuk” (*холод*), “korku” (*страх*), “ölüm” (*смерть*), “gece” (*ночь*), “tarla” (*поле*), “kar” (*снег*), “toprak” (*земля*), “siyah” (*чёрный*), “boşluk” (*пустота*), “hafıza” (*память*), “hayat” (*жизнь*), “aşk” (*любовь*).” Hayatın karanlık yanlarını göstermeye yönelik seçilen kelimelerin fazla oluşu dikkat çekicidir. Öykülerinin karanlık ve boğucu bir atmosfere sahip olmasından dolayı Dostoyevski’nin etkisi hissedilir. Öykülerindeki anlatımın kimi zaman bir piyes sunumunu andırması ise yazarın 1960’lı yıllardan beri piyes yazmasıyla ilişkilendirilebilir.

Petruşevskaya özgün bir sanat anlayışına sahip olmasına rağmen, çok sayıda folklorik gelenekten beslenir. Yazarın eserleri, iyilik esasına dayanan halk hikâyelerine dayanır. Folklorik hikâyeleri de aşkın ve iyiliğin gerekliliği konusunda insanları düşünmeye sevk eder. Ancak Petruşevskaya’nın öykülerinde yarattığı konseptte göre iyiliğin zaferi gerçek hayatta folklorde olduğu gibi üst güçlerle gerçekleşmez. İnsanın kendi kişisel gücünün ve çalışmasının bir sonucu olarak ortaya çıkar. Petruşevskaya’nın incelenen eserlerinden pek çoğu, fantastik öğelerle süslü peri masallarına yakındır. Halk hikâyelerinde tek bir kahraman her yerde tek başınayken, yazarın öykülerinin odak noktasında yine tek bir kahraman vardır ama bu kahraman daha çok bir kadındır.

Petruşevskaya kimi öykülerinde ise İncilden ve antik öğelerden yararlanır. Yazarın öykülerinde bir yandan karanlığın sonsuz yanları verilirken, diğer yandan hayatın anlamını ifade eden birlik ve beraberlik vurgusu yapılır. Mutluluk için sembol imgeler “tepelere”, “1 Mayıs bayramı”, “Waterloo köprüsü”; kötü kader için ise “yabancılaşma”, “düşmanlık”, “ev bark sahibi olmamak” somutlaştırmak için kullanılır. Petruşevskaya pek çok öyküsünde çeşitli sembollerden de yararlanır. Bu anlamda örnek olarak “Tepeden Aşağı” adlı öyküde “tepe” imgeleri insan ruhunun yukarıya doğru yükselişini sembolize eder. “Waterloo Köprüsü” adlı öyküde ise köprü birleşmenin, sonsuz bir aşkın ve kurtuluşun bir işaretidir. “Küçük Erkek Kardeş”te dikkat çekici bir diğer sembol, sudur. Çünkü Diana’nın Vladik’in hastalanmasının ardından üç gün boyunca sadece su içmesi konusunda ısrarcı olması onun arınması ve yenilenmesi içindir. Yine aynı öyküde kadın kahramana özellikle Diana isminin verilmesi, sembolik açıdan önemlidir. Vahşi doğada yaşayan eski Romalı kadın avcılara “Diana” denirdi. Böylelikle kadın kahramanın dışı bir aslan oluşu daha fazla vurgulanmış olur (Кух, 2008: 57). Bu benzetme, öykü içinde pek çok kez tekrar edilir. Böylelikle leitmotiv tekniğinden yararlanıldığını gösteren örnekler “şişman yaşlı kadın” (*толстая*

баба), “dişi aslanın omuz başı” (*с загривком львицы*), “altın renginde uzun tüylü yeleleri olan” (*лохматая золотая грива*), “iri” (*крупная*), “özellikle de dişi aslaninki gibi kısa kesilmiş yeleleri olan” (*с коротко стриженной гривой вот именно как у львицы*), “sosyeteden renkli bir sima gibi görünüyordu” (*выглядела светской львицей*), “yaşlı dişi aslanın hastalığı” (*болезнь старых львиц*) şeklinde sıralanabilir. Örneklerden de anlaşılacağı üzere benzetmeler yavaş yavaş metaforlara ve metonimlere dönüşür. Böylelikle kadın kahramanın hem dış hem de iç özellikleri aktarılmaya çalışılır. Benzetmenin yapıldığı bir başka öykü “Kara Kader”dir. Erkek kahraman, beyaz kremalı bir tatlıya benzetilir. Bilindiği üzere çocuklar, genellikle tatlıyı çok severler. Zaten kırk iki yaşında tombul bir erkek çocuğu gibi betimlenen kahramanın olgun bir insan olmadığına bu şekilde vurgu yapıldığı söylenebilir. Öykünün sonunda aşk gemisi batar ve mutluluk erişilmez olarak kalır. Petruşevskaya “Aşka Dair Öyküler” (*Рассказы о любви*) adlı öykü derleme kitabında ise bilhassa erkek kahramanların çocukça davranışlarını ifade etmek için annesiyle birlikte gezen bir çocuk izlenimi yaratır. Petruşevskaya kimi öykülerinde ise hayatın içindeki zıtlıklara dikkat çekmek amacıyla karşıtlık yöntemine sıklıkla başvurur. Pospelov’a göre (2005: 403) heyecansal anlam taşıyan sözcüklerin etkileyici biçimde vurgulanışını açıklayıcı kılmak için yararlanılan yöntem, karşıtlıktır. Örneğin yazarın “Tepeden Aşağı” adlı öyküsünde “gerçek-hayal” (*настоящее- иллюзия*), “yükseliş-düşüş” (*полет-падение*), “buluşma-ayrılık” (*встреча-разлука*), “mutluluk-mutsuzluk” (*счастье-несчастье*) birbirine karşıtlık oluşturan imgelerdir. Bununla birlikte Petruşevskaya içinde yaşadığı toplumun durumunu sosyal açıdan yansıtan zengin ve yoksul kavramları arasındaki uçuruma değinirken insanların umursamaz ve duygusuz hallerine dikkat çeker. Bu duruma ilişkin ünlü eleştirmen D. Bıkov, Petruşevskaya’nın öykülerinde dikkat çeken acımasızlık halinin duygusal yanın ters yüzü olduğundan bahseder. En önemlisi ise kahramanın karakter özelliklerinin değişmesiyle yazarın kullandığı dilin de değiştiğine değinir (Монгуш, 2011: 283). Sentimental anlatım, yazarın okuyucuyla girdiği diyalogun özelliklerine bakıldığında anlaşılır. Örneğin “Üç Seyahat ya da Menippea Olasılığı” (*Три путешествия, или возможность мениппеи*) adlı öyküde okuyucuya ithafen yazılmış iki bölüm vardır. Yazar, burada kendisi için ideal okuyucuyu şu sözlerle tanımlar: “Henüz edebi faaliyetlerimin başlarındayken okuyucumun en zeki, en naif ve en duyarlı olacağını biliyordum”²²⁰ (Петрушевская, 2002b: 66). Yazarın bu ifadesindeki sentimental söyleme ilişkin olarak Rus edebiyat bilimci Valeriy İgoreviç Tupa, yazarın yarattığı duygusallığın okuyucuya

²²⁰ (Я еще в самом начале своей литературной деятельности знала, что он будет самым умным, самым тонким и чувствительным)

geçtiğinden bahseder (Прохорова, 2007: 76). Okuyucuyla böyle bir diyalogun kurulduğu öykülere “Kim Yanıtlar?” (*Кто ответит*), “Melek Gibi”, “Evlat”, “Tamara’nın Bebeği” (*Ребенок Тамары*), “Mutlu Son”, “Ağacın Dalları” (*Ветка дерева*) örnek olarak gösterilebilir. Merhamet ve acıma duygusu yazarı, anlatıcıyı ve okuyucuyu bir araya getirir. Gogol’ün “Palto” adlı öyküsünde geçen “ben senin erkek kardeşinim” (Я брат твой) cümlesi yazarın kahramanına olan yaklaşımının samimiyetidir. Petruşevskaya da benzer bir şekilde okuyucusuna “ben senin kız kardeşinim” (Я сестра твоя) diye seslenir. Bununla birlikte Petruşevskaya’nın sanat anlayışının bir geçiş ve kriz döneminin bir yansıması olduğu göz önünde bulundurulduğunda, ortaya konulan duygusal ve acımasız söylemlerin yarattığı ikilik tabii bir durum olarak düşünülebilir.

Lyudmila Petruşevskaya’nın eserlerinde sentimentalist söylemin daha ön plana çıktığı öykülerden biri “Pan’ın Zavallı Kalbi”dir (*Бедное сердце Пани*). Bu bağlamda zavallı (*бедное*) epiteti dikkat çekicidir. Rus edebiyatında en bilinen sentimentalist eserlerden biri olan Karamzin’in “Zavallı Liza” (*Бедная Лиза*) adlı eserine gönderme yapıldığı anlaşılır. Örneğin Petruşevskaya eserinin final kısmında, tıpkı Karamzin’in “Zavallı Liza”sının ölümle sonuçlanması gibi, zavallı Rufa göğsünden vurularak hayatını kaybeder. Dolayısıyla çağdaş kültürün yarattığı bir yöntem olarak metinlerarasılığın Petruşevskaya’nın eserlerindeki biçimi de belirlediği anlaşılır.

Yazarın sanatında belirgin bir şekilde ön plana çıkan bir diğer durum yazarın gerçekçi bir söylemle eserlerini kaleme almasıdır. Gerçekçi bir yazar olarak ise sürekli kendisine ve okuyucusuna “neden?” (почему/отчего) sorusunu yöneltir. Böylelikle kahramanlarının davranışlarını, sosyal çevrelerini, ailelerinden aldıkları eğitim düzeyini, kişilik özelliklerini derinlemesine sorgular. Geçmiş ve şimdi arasında bağlantılar kurmaya çalışır. Bu noktada postmodernist yazarın eserlerinde gerçekçi geleneklerin dönüşümlere uğratılarak yansıtıldığı görülür. Gerçekçi ve modernist söylemin bir arada kullanımına ilişkin verilebilecek en güzel örneklerden biri “Kadın Anlatıcı” adlı öyküdür. Bu öykünün başkahramanı, yirmi yaşlarında bir genç kız olan Galya’dır. Yazar, onu kadın anlatıcı olarak tanımlar. Çünkü öykü boyunca tüm gözlemleri aktaran kişidir. Öyküde kahramanın ne söylediği değil, onun duygusuzluğu üzerinde durulur. Galya’nın geçmişi, hatıraları üzerinden okunur. Kişiliğinde ön plana çıkan duygusuzluk, babasının agresif tutumuyla ilişkilendirilir. Babasından farklı olarak Galya, çevresindekilere bağırıp çağırmaz. Sadece çevresini gözlemler ve tıpkı bir çocuk gibi “her şeyi soruyordu” (*все спрашивала*) ama

“hiçbir şeyi tam olarak anlamıyordu” (*ничего не понимала*) ifadeleri Galya’nın kayıtsızlığını gösterir. Bu noktada yazarın insanların duygusuz ve umursamaz hallerine gönderme yaptığı söylenebilir.

Petruşevskaya kimi öykülerinde ise anlatımı daha güçlü kılmak için söz dizimi tekrarlarına başvurur. “Kara Kader” bu duruma güzel bir örnektir. Çünkü kader, Petruşevskaya’nın sanatında kilit bir kavramdır. Bu yüzden “kaderin adımları” (*шаги судьбы*), “kaderin darbeleri” (*удары судьбы*), “kaderin yıkımı” (*разруха судьбы*), “kara kader” (*темная судьба*) gibi söz dizimlerine sıklıkla rastlanır. Buna benzer bir başka örnek “Küçük Erkek Kardeş” öyküsünde anne ve oğul arasındaki ilişki boyutunun verildiği sahnelerde karşımıza çıkar. “Üç bölümlü savaş” (*три периода борьбы*) ve “mücadeleler” (*драка*) söz dizimleri bu duruma örnek olarak verilebilir. Öykünün sonunda ise “annenin kaçınılmaz zaferi” (*полная победа матери*) ifadesi geçer. Petruşevskaya kimi öykülerinde ise kahraman betimlemelerinde tekrarlara yer verir. Bu anlamda “Ksena’nın Kızı” adlı öyküde kadın kahramanın yüzünün beyaz bir ışığı çağrıştırdığı pek çok kez vurgulanır. Genç kızın böyle betimlenişi, onun sadeliği ve hiçbir gizem içermediği şeklinde yorumlanır. Hiçbir gizeme sahip olmayan bu kızın çevresindekiler ise onun ahlakına yönelik suçlayıcı ithamlarda bulunuyor gibidir. Hiçbir şekilde ne bir oynaşmaya ne de bir şakalaşmaya girer. Gerek hareketlerinde gerekse dış görünüşünde gözlenen sadeliği, cilveli ve gizemli olmayışı onun farklı yanlarıdır. Yazar, kahramanının dış görünüşündeki en önemli detay olan doğallığı ise şöyle betimler: “Çıplak bir kadının neşeli hali ve şakacı tavrını, samimiyetle, iyi niyetle yapılan şakalar ve oynaşmalar izler”²²¹ (Петрушевская, 1988). Bir hayat kadınına ait yüzün betimlenmesi İncil’de İsa tarafından affedilen Mecdelli Meryem (Magdalalı Meryem)²²² imgesini bize hatırlatır. Bu noktada İncil ve ayrıca inanç ve ruhun kurtuluşu imgelerine yer verilmesi yine klasik Rus edebiyatı geleneklerinden yararlanıldığını gösterir (Пушкаръ, 2007: 109). Yazarın öykülerinde doğa ile portre betimlemelerine pek yer verilmez. Kahramanlar, yalnızca yaşadıkları olaylar çerçevesinde betimlenir. Öykülerin üslubuna bakıldığında daha çok kısa ve yalın ifadelerin yanı sıra açıklayıcı bilgilerin okuyucuyla paylaşıldığı görülür.

²²¹ (Шутки и игры добродушной, без подвоха, прочно обоснованной всеми дальнейшими безобманными радостями, которые неуклонно последуют за шутками и весельем раздевающейся женщины)

²²² Yeni Ahit’e göre, İsa’nın takipçilerinden biridir. Markos ve Yuhanna İncillerine göre, öldükten ve gömüldükten sonra dirilen İsa’yı ilk gören kişidir. 22 Temmuz Hristiyanlıkta Aziz Mecdelli Meryem günüdür.

Kelime seçimi ve anlatım tekniklerine çok önem veren Lyudmila Petruşevskaya, kimi öykülerinde kahramanın sık kullandığı kelimeler üzerinden karakteristik özelliklerini ön plana çıkarır. Örneğin “Kara Kader” öyküsünde iki kahraman tarafından sıklıkla kullanılan kelimeler, “yalnızlık” ve “ruhunda duyumsadığı karanlık bir hayal kırıklığı” (*черное отчаяние в душе*) olarak karşımıza çıkar. Oysa her iki kahramanın gerçek hayatta istediği, büyük bir aşk yaşamak ve çok mutlu olmaktır. Ancak bu mutluluk hayali, olumsuzluklar silsilesinde düğümlenir kalır. Kadın kahraman, hayalinin gerçekleşmeyeceğini bilir. Bu durum karşısında ne için mücadele edeceğini düşünür.

Lyudmila Petruşevskaya kimi öykülerinde deyimlerden yararlanır. “Klarissa’nın Hikâyesi” (*История Клариссы*) adlı öykü buna güzel bir örnektir: “*Klarissa’nın hikâyesinin ilk başları Külkedisi ya da Çirkin Ördek hikâyesine tıpatıp benzer*”²²³ (Петрушевская, 2014: 15) cümlesinde yer alan deyim (*tıpatıp birbirine benzer / как две капли воды похожа*), anlatımın daha canlı bir şekilde aktarılmasını sağlar. Anlatımı renklendiren bir başka yöntem ise renkleri belirten sıfat kullanımlarıdır: “*Artık güneşin batışına yakın bir vakitte bu fındık rengini andıran kahverengi yüzükle bahçeye çıktı...*”²²⁴

Lyudmila Petruşevskaya’nın yararlandığı bir başka yöntem oksimorondur. Fransızca “oxymoron” kelimesinden gelen oksimoron iki zıt anlamlı kelimenin bir arada kullanılmasıdır. Etkilemeli bir seslendirme yaratan kelimelerin bağlantısı da karşıtlığın özel bir çeşidini oluşturur (Pospelov, 2005: 404). Yazar örneğin “Kara Kader” adlı öyküde kahramanın hayallerinde düşlediği aydınlık günlere gönderme yaparak (*светлое-черное*) aralarındaki karşıtlığa dikkat çeker. Aşk üzerine kurgulanan mutluluk hayali ile kahramanın hissettiği umutsuzluk halinin yarattığı çelişki böylelikle daha açık bir ifadeyle vurgulanır. Çünkü söz konusu kadın ve erkek kahraman, değer yargıları ve ilgi alanları birbirine taban tabana zıt kişiliklerdir. Kadın kahraman, sadece yalnızlığının son bulmasını istediği için kendisine uyumlu olmayan erkek kahraman ile buluşur. Yazar, kadın kahramanın aşka dair kurduğu mutlu hayallerin ulaşılmazlığını vurgulamak amacıyla oksimoron yöntemine başvurur. Benzer şekilde erkek kahramanın hoş olmayan dış görünüşü ile iç dünyası arasındaki karşıtlık da oksimoron yöntemi aracılığıyla okuyucuya aktarılır. Öncelikle kahramanın dış görünüşü “düğmeleri çözülmüş bir ceket” (*растегнутая куртка*), “solgun

²²³ (История Клариссы в своей начальной стадии как две капли воды похожа на историю Гадкого утенка или Золушки)

²²⁴ (И с этим орехово-коричневым кольцом она вышла на уже темнеющем закате в сад...)

görünen tüysüz bir göğüs” (*бледная безволосая грудь*), “omuzlarına dökülmüş kepekler, kel bir kafa. Kalın camlı gözlükler” (*перхоть на плечах, плешь. Очки с толстыми стеклами*) ile betimlenir. Ardından kadın kahramanın alaycı bir şekilde “işte böyle bir hazineye denk geldi” (*вот какое сокровище вела к себе*) ifadesini kullanması yazarın alaycı yaklaşımını hissettirir. Yazarın bu yaklaşımı, karşısındaki kadın kahramanla aralarında ne bir aşkın, ne de insani bir yakınlığın doğabileceği bilgisini verir. Bu noktada Petruşevskaya’nın eserlerinde postmodern anlatı tekniklerinden ironi kullanımına yer verildiği görülür. Peki, yazara göre ironinin tanımı nedir? Röportaj vermekten pek hoşlanmayan Lyudmila Petruşevskaya²²⁵, farklı zamanlarda kendisiyle yapılan röportajları “Birinci Şahıstan: Geçmiş ve Bugün Hakkında Sohbetler” (*От первого лица: разговоры о прошлом и теперешнем*) adlı kitap çalışmasında derler. Bu çerçevede çalışmamıza ışık tutacak bu sorunun yanıtını paylaşmanın yerinde olacağı görüşündeyiz. Yazar kendisine yöneltilen “*İroni, paradoks, reenkarnasyon... Eserlerinizin böylesine çok renkli türlerden oluşması okuyucularınız tarafından nasıl karşılanıyor?*” sorusunun her kelimesine ayrı ayrı cevap verir. Petruşevskaya’ya göre paradokslar, yeni keşfedilen bir türdür. Metaforlardan oluşan ironik bir şiirdir. Reenkarnasyon ise edebi bir tür değildir. Ruhun göç etme temasıdır. “Bir Numara ya da Başka Olasılıkların Olduğu Bahçelerde” adlı romanının konusudur. İroni de edebi bir tür değildir, batıcı bir öfkeli alaydır, kendisine ait değildir.

Sonuç olarak özgün bir karaktere sahip olan Lyudmila Petruşevskaya’nın sanatının bireysel tınılara sahip olduğu anlaşılır. Eserlerinde farklı sanatsal yöntemlerden yararlanması, yaratıcılığının özgün yanına derinlik kazandırır. Petruşevskaya’nın hem çocuklar hem de yetişkinler tarafından sevilen bir yazar olması tesadüfi değildir. Yazar masallarında ve öykülerinde tüm sanatsal yöntemlere özellikle başvurarak derin bir sanatsal etkiye ulaşmayı amaçlar. Petruşevskaya’nın gerek öykülerinde gerek masallarında modern anlatı tekniklerini sonuna kadar kullanan hatta zaman zaman bu sınırları zorlayan bir yazar olduğu anlaşılır. Kurgu, konu, dil ve anlatım tekniklerinde bir yandan klasik Rus edebiyatı geleneklerine bağlı kalırken, diğer yandan özgün bir yoldan ilerlemeyi tercih eden yazar kimliği ortaya koyar. Yararlandığı anlatım teknikleri ve üslubu okuyucuyu öykü

²²⁵ Petruşevskaya’nın hayatı ve anıları hakkında daha detaylı bilgi sahibi olmak için “Moskova’m” (*Моя Москва*), “Bir Sovyet Yazarının Serüveni” (*Путь советского писателя*), “Şarkı Söylemeye Başlamak Gibi” (*Как начать петь*), “Sayfiye Tiyatrosu” (*Дачный театр*), “Masallarımın Oluşum Süreci” (*История моих сказок*), “Çeşitli İnsanların Sorularına Verilen Yanıtlar” (*Ответы на вопросы разных людей*) adlı öykülerine bakabilirsiniz. Пыжова, М. (2016). “*От первого лица*” (*отзыв на книгу Людмилы Петрушевской*). <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://m0nolog.blogspot.com/2016/04/ot-pervogo-litsa.html>, adresinden 15 Nisan 2018’de alınmıştır.

dünyasına çekmekte başarılı olan yazar, çağdaş Rus edebiyatına katkı sağlayan en önemli kadın yazarlardan biri olduğunu gösterir.

4.3. Tatyana Tolstaya'nın Öykülerinde Dil Anlayışı ve Anlatım Tekniği

Tatyana Tolstaya'nın eserleri yayımlandığı ilk andan itibaren Ye. Nevzglyavov, M. Lipovetskiy, N. İvanova, A. Jolkovski, A. Genis, P. Vail gibi hem Rus hem de yabancı araştırmacı ve eleştirmenlerin dikkatini çeker. Yazarın sanatsal yaratıcılığının en önemli özelliği, özgün biçimsellik anlayışına sahip olması ve kahramanlarını oluşturmada yeni yöntemlerden yararlanmasıdır. Rus edebiyat eleştirmeni Mihail Zolotonosov'a (1987: 58-61) göre bir yazar olarak Tatyana Tolstaya, çok iyi bir başlangıca imza atar. 1983 yılından itibaren yayınlar yapar, onlarca öykü yayımlar. Günümüz edebiyatına ilgi duyan duyarlı insanlardan onun sanatını bunca kitap seli arasından fark etmeyen biri yoktur. Bir başka edebiyat eleştirmeni Tatyana Mihaylovna Kolyadiç'in (2005: 355) de belirttiği gibi Tolstaya bilhassa 1990'ların edebiyat çehresini büyük oranda şekillendirir ve öykünün geleneksel formuna yeni bir boyut kazandırır. Hakikaten de çağdaş Rus edebiyatında Tatyana Tolstaya ile birlikte bir fenomen ortaya çıkar. Üstelik de bu fenomen Rus edebiyatının sınırlarını aşalı çok uzun zaman olmuştur. Yelena Goşilo (2000:7) çağdaş Rus kadın yazarlarından hiç biri Batı kültürü sahnesine Tatyana Tolstaya gibi etkili bir çıkış yapmamıştır iddiasında bulunur.

Tatyana Tolstaya'nın kahramanlarıyla kurduğu ilişki, çeşitli eleştirmenler tarafından tartışılır ve yazarın eserdeki konumunu açıklamaya yönelik çalışmalar yapılır. Bu bağlamda Letonyalı yazar Pyotr Lvoviç Vail ve Rus yazar Aleksandr Aleksandroviç Genis, Tolstaya'nın sanatında yararlandığı metaforları derlemeye, Mihail Lipovetskiy ise mitolojik öğeleri incelemeye yönelik çalışmalarda bulunur. Ancak en dikkat çeken çalışma Yelena Goşilo'nun yazarın sanatına ithafen hazırladığı monografik çalışmadır. “Tatyana Tolstaya'nın Patlamaya Hazır Dünyası” (*Взрывоопасный мир Татьяны Толстой*) adlı bu çalışma, dokuz bölümden oluşur. Her bölümde ortak temalar ya da ortaya konulan sorunsal çerçevesinde birleştirilen iki ya da üç öykü hakkında değerlendirmelerde bulunulduğu görülür. Goşilo'ya göre, Tolstaya'nın sanatında ön plana çıkan ana temalar “çocukluk”, “maneviyat ve maddiyat karşıtlığı”, “toplumsal cinsiyet sorunları”, “gerçekler ve hayaller” olarak belirlenir. Çalışmanın bir başka bölümünde ise yazarın sanatında “zaman” kavramının önemi tartışılır ve öykülerin anlaşılmasında anahtar görevi gördüğüne dikkat çekilir. Aynı zamanda yararlandığı biçimsel yöntemler de (metonimler, metaforlar) incelenir. Yazarın

eserlerinde çok fazla sayıda metafora yer vermesi, sanatsal ve masalsı bir anlatım sunması, sanatının özgün yanını oluşturan en önemli bileşen olarak değerlendirilir (Гоццило, 2000: 7). Araştırmacı son olarak ise Tolstaya'nın öykülerini Avrupa feminizmi bakış açısıyla yorumlar. Bundan dolayı yazarın bazı öykülerinin feminist özellikler gösterdiği yargısında bulunur.

1980'li yılların ortalarında Tolstaya'nın öykülerindeki kahramanların tek tip olduğuna yönelik tartışmalar başlar. Yazarın kahramanları üzerine ilk değerlendirmede bulunan isimlerden biri Mihail Zolotonosov ilk olarak Tolstaya'nın kahramanlarının kimler olduğunu sorgular. Bu sorgulama neticesinde yazarın kahramanlarını başarılı, çevik, kafası karışık ve telaffuzundan dolayı dikkat çeken, kulağa hoş gelen, akılda kalan isimlere sahip kimseler olarak değerlendirir. Geriye kalanlar ise hantallar, korunmasız kimseler, seilmeyenler, yalnızlar, kutlama alanına alınmayan gereksizlerdir. Oleg Dark ise yazarın sanatını şu sözlerle değerlendirir: *“Öykülerinde çok sayıda itiraz, anlaşmazlık, endişe, nefret vardır (...) Yazar ve kahramanlar çevrelerinde cılız ve hasta çocuklar görürler; bitkin ve çirkin kadınlar; “kusurlu” erkekler, doyumsuz ihtiyar şarkıcılar; hoşla gitmeyecek şekilde neşelenen mühendisler; kıskanç modacılar; işgüzar vurguncular...”*²²⁶ (Дарк, 1991: 257-269). Eleştirmen Yevgeniy Bulin'in görüşüne göre ise Tolstaya'nın her öyküsü hastalıklı hayallerin yıkımı, felaketler sonrası ortaya çıkan gizli bir mahzendir (Булин, 1989: 237-248). Kısaca Tolstaya'nın başkahramanları “başarısızlar” (*неудачники*) ve “hayalperestler” (*мечтатели*) olarak tanımlanırlar. Yazar, yalnızca hayatın karanlık yönlerini gözler önüne serer gibidir. Peki, neden Tolstaya bilhassa mutsuz ve başarısız insanları seçer ve yalnızca hayatın karanlık yönlerini betimler? Yazarın ilk bakışta kahramanlarına olan soğuk ve acımasız tutumu nasıl açıklanabilir? Tüm bu soruların yanıtları, çeşitli eleştirmenler tarafından yorumlanarak çözümlenmeye çalışılacaktır. Eleştirmen Yevgeniya Şeglova, yazarın kahramanlarına karşı acımasız ve soğuk bir yaklaşım sergilediğini iddia eder. Şeglova'ya göre (1990: 19-26) Tolstaya dış etkenleri olduğu gibi vermeye çalışırken, ilk bakışta çok çeşitli görünen özgün mozaik tablolar ortaya koyar, işin özünde ise okuyucuyu bu çeşitlilikle şımartmaz, geriye nesnel bir yaklaşımla soğuk bir mizah kalır, soğuk bakış soğuk olarak, alay aynen alay olarak, öfke ise öfke olarak kalır.

²²⁶ (В рассказах многое вызывает протест, несогласие, беспокойство, отвращение даже (...) То же, что автор и его герой видят вокруг себя, -хилые, больные дети; изможденные, некрасивые женщины; “дефектные” мужчины; прожорливые старые певички, неприятно веселящиеся инженеры; завистливые модницы расчетливые спекулянты)

Tolstaya'nın öykülerindeki kahramanlar daha çok kadınlardır. Bu galeriyi oluşturan öyküleri ve kahramanları arasında “Aleksandra Ernestovna” (*Tatlı Şura*), “Sonya” (*Sonya*), “Jeneçka” (*En Çok Sevilen*), “Marya İvanna” (*Seviyorsun Sevmiyorsun*), “Svetka-Pipka” (*Ateş ve Toz*), “Zoya” (*Mamut Aві*), “Mamoçka” (*Gece*) ve “Nina” (*Şair ve İlham*) sayılabilir. Yevgeniya Şeglova'ya göre, yazarın bilhassa yalnız yaşayan kadın kahramanlarına alaycı bir yaklaşımı vardır. Yazarın “Tatlı Şura” adlı öyküsünde Aleksandra²²⁷ Ernestovna'nın betimlenmesi üzerinden bu durumun örneğini gözlemlemek mümkündür: “Tatlı Şura'nın kırılğan eczane benzeri çene kemiği (*хрупкие аптечнычелюсти*), devrim öncesine ait ayakları (*дореволюционные ноги*), kirlenmiş siyah eteğin altından sarkan korkunç bir çamaşır (*у нее из под черной замурзанной юбки*)” (Толстая, 2015: 103). Anlatıcı yazar, kadın kahramanının tuhaf görünümünü bu sözlerle betimlerken onun dikkat çeken özelliklerini vermeye çalışır. Bu yüzden yaşlı kadına “tatlı” (*милая*) sıfatını eklemesi dikkat çekicidir: “Sabaha gülümser, bana gülümser” (*Она улыбается утру, улыбается мне*), “Mutluluktan buğulanmış gözleriyle pek bir mutlu gülümserken” (*Блаженно улыбаясь затуманенными от счастья глазами*) (Толстая, 1987: 221). Öyküdeki doğa betimlemeleri de kahramanın ruh haline uygun bir şekilde verilir: “Tozpembe Moskova güneşi” (*розовое московское солнце*), “güneşli bir hava” (*солнечный воздух*), “zirve, güvercinler, melekler” (*шпиль, голуби, ангелы*). Anlatıcı yazar öyküdeki sanatsal düşünceyi daha anlaşılır kılmak için metaforik imgelerin karşıtlıklarından yararlanır: “Ölüm-yaşam” (*жизнь-смерть*), “akış-huzur” (*движение-покой*), “nehir-kıyı” (*река и берег*).

Rus edebiyat eleştirmeni Mihail Zolotonosov ise “Temiz Bir Sayfa” adlı öyküsünde kahramanın ahlaki yozlaşmışlığından dolayı yazarı suçlar. Bununla birlikte Tolstaya'nın kahramanlarına mantıklı bir çıkış yolu göstermemesinden ve bu anlamda acımasız bir tutum sergilediğinden bahseder. Yazarın öykülerinin sonlarında sık sık kahramanlarından şikâyetçi olduğu hissiyatı duyumsanır. Örneğin yazar “Sonya” adlı öyküsünde Sonya'nın aptallığından, “Tatlı Şura”da Aleksandra Ernestovna'nın pişman oluşundan, “Peterler” öyküsündeki Peters'in talihsizliğinden dem vurur. Ancak araştırmacı Yevgeniya Şeglova yazarın bu şikâyetçi gibi görünen yaklaşımına inanmaz, bunu yalnızca yazarın yararlandığı edebi bir yöntem olarak değerlendirir (Шеглова, 1990: 19-26). Örneğin anlatıcı yazar, “Sonya” adlı öyküsünün ilk cümlesinde Sonya'yı okuyucuya “Sonya aptaldı” (*Соня была дура*) şeklinde tanıtır. Yazar o kadar sıklıkla “aptal” (*дурак*) kelimesini kullanır ki artık

²²⁷ Aleksandra ismi “umut” (*надежда*) anlamına gelir. Aleksandra'nın Rusçada kısaltılmış hali Şura'dır.

Sonya'nın lakabı haline gelir: "İlk olarak, Sonya aptaldır" (*во-первых, Соня дура*); "Sonya, aptal, hemen inandı" (*Соня, дура, клюнула сразу*); "Sonya-koca bir aptal" (*Соня — старая дура*) (Толстая, 2015: 67). Sonya'nın antitezi olan Ada'nın (*Ада*) ismi ise fonetik açıdan "cehennem" (*ад*) kelimesini çağrıştırır. Öykü içinde "Ada'dan Mektuplar" (*почта от Ады*), "cehennem mektubu" (*адская почта*), "cehennem planı" (*адский планчик*) sözdizimlerinin kullanımı, kahramanın isminin yarattığı çağrışımı daha güçlü kılar.

Tolstaya'nın sanatında "yazar-anlatıcı-kahraman" üçgeni ile "içerik-biçim" ilişkisi sorununa dair farklı görüşler ortaya atılır. Eğer yazar gözlemci konumunda ise dışarıdan aktarım söz konusudur. Bu durumda ilgili eser "yazar-yazar imgesi-kahraman" üçgeni ya da "yazarın ölümü" konseptinin değiştirilmesi çerçevesinde incelenebilir. Tolstaya'nın eserlerinin pek çoğu içerik ve biçim bakımından uyumludur. Eleştirmen Anton Menşov "Edebi Gösteride Sayfiyeli Bir Kadın" (*Дачница из литературного шоу*) adlı makalesinde Tolstaya'nın "Sonya" adlı uzun öyküsü ile Aleksandr Blok'un manzum fantastik eseri "Harikulade Bir Hanımefendi"yi (*Прекрасная дама*) karşılaştırır. Tolstaya'nın "Sonya" adlı öyküsünde kahramanlarını dışarıdan gözlemleyen konumunda olduğunu iddia eder. Amacının ise kahramanlarının üzüntülerini ve sevinçlerini paylaşabilmesi olarak değerlendirir. Daha önce hiç görülmemiş ve duyulmamış kahramanları betimleme konusunda başarılı olduğunu da belirtir. Bununla birlikte, kahramanına ahlakdışı bir tutum sergilediği için Tolstaya'yı suçlar. Çünkü "Sonya", "İlahi Ateş" (*Пламень небесный*) ve "Sisin İçinden Bir Ay Çıktı" (*Вышел месяц из тумана*) adlı öyküleri Menşov'a içerik bakımından umudun verdiği uzun işkenceyi hatırlatır. Yazar, kahramanlarının umutsuzluğundan ve mutsuzluğundan zevk alır gibidir. Bu nedenle yazarın acımasızlığı konusunda haklı olup olmadığı sorununa değinir. Menşov'a göre, yaratıcı kişi olarak yazarın buna hakkı vardır. Her şeyi işine geldiği gibi yaratabilir ama okuyucuya acımasızlık etmesine gerek yoktur. Çünkü kitabın sınırları içerisindeki acımasızlıklar yeterli düzeydedir. Bunun yanı sıra yazarın öykülerinin ahlaki ve eğitici yönünü yadsıdığını gösteren şu sözleri sarf eder: "*Aristoteles'in ruhun temizlenmesi manasında kullandığı katharsis sanatı*"²²⁸

²²⁸ 'Katharsis' kavramının Türkçeye 'arınma' olarak çevrilmesi ve terimleşmesi aslına uygundur ve Grekçesinde olduğu gibi temizleme/temizlenme, paklaşma, saflaşma anlamlarını içermektedir. Günlük dilde bir iyileşme deyiimi olarak tıbbi içerikle stresten arınma, vücudun toksinlerden arınması gibi anlamlarla da karşılaşırız. Zihinsel ya da ruhsal arınma söz konusu olunca, haz veren her uğraş arınmaya yol açabilir. Terimin ilk kullanılışlarında, örneğin müzik, hem Platon'un hem Aristoteles'in önerdiği bir arınma yöntemidir. Sanat felsefesinin terimi olarak anlamı daraltırsak, ilk kullananın Aristoteles olduğunu söyleyebiliriz. Poetika sekizinci kitapta müziğin eğitim ve kathartik amaçlar için kullanılabileceğini söyler. Dinsel ayin de müziksel olduğundan, bir arınma biçimidir. Peters'in Antik Yunan Terimleri Sözlüğü'nde İamblikhos'un, kavramı felsefeye mal etmesi şöyle belirtiliyor: "müzik (mousike) aracılığıyla etki altına alınan ruhun bir arınışı, yani

Tolstaya'nın küçük, acımasız tragedyalarında var mıdır? Ben olmadığını düşünüyorum”²²⁹
(Меньшов, 2004: 11).

Çeşitli eleştirmenler Tatyana Tolstaya'nın kimi öykülerinde dışarıdan bir gözlemci konumunda olmasına dair bazı değerlendirmelerde bulunurlar. Bu bağlamda yazar, manevi bir vasi olarak yazar rolünü yapmaya çalışmaz. Yazarın amacı, kendi manevi gelişiminin yasal yollarını herkese açıklama, bir var olma ya da yaşama yöntemi olarak sanatını gerekçelendirmedir. Tolstaya ve onun gibi düşünen yazarların XX. yüzyıl geleneğine dayandığından bahsedilebilir. Bu geleneğe göre sanatçı, okuyucuyla konuşur gibi kendini ortaya koyar.

Antik Yunan felsefesinin en önemli düşünürlerinden Aristoteles'in (2010: 59-60) “Poetika” adlı eserinde belirttiği üzere metafor, bir sözcüğe kendi anlamının dışında başka bir anlam yüklenmesidir. Aristoteles'e göre en yüce sanatı icra etmek ise metafor ustası olmaktan geçer. Tolstaya'nın metafor kullanımı konusundaki yetkinliğini gözler önüne seren en önemli öykülerinden biri “Seviyorsun Sevmiyorsun”dur. Bu öykünün epizot kısmındaki metaforlar şu şekilde karşımıza çıkar:

“Kırk derece grip defalarca bağırmaya başlıyor, ağrısı kulaklarına vuruyor, kırmızı davullar çalmaya başlıyor, sekiz koldan çevreleyerek deliler gibi döndürürken, hezeyan filmini gösteriyor, her zaman olduğu gibi hep aynı şeyler: ahşaptan petekler üç anlama gelen şifrelerle doludur, daha fazla rakam, daha yüksek seste gümbürtü, davullar aceleci bir şekilde çalar – şimdi bütün kutular dolmuş olacak, çok az kaldı!”²³⁰
(Толстая, 2015: 76).

Bir başka örnek ise “Peterler” adlı öykünün epizot kısmında görülür:

“...Pazar günleri donmuş yün fareleri ve balinaların beyaz kemiklerini izlemeye zooloji müzesinin uğultulu ve narin salonlarına giderlerdi; hafta içinde ise ölü tel şehriye ve bayat kahverengi sabun almak için mağazalara gider, Arap çöllerindeki

ruhu ahenkli hale getirmek suretiyle arındırma; aslında bu arınma felsefedir”. Daha detaylı bilgi için bkz: Can, H. (2006). Aristoteles'te Katharsis Kavramı. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*. 63-72.; Aristoteles. (2010). *Poetika*. (Çev. İ. Tunalı) İstanbul: Remzi Kitabevi.

²²⁹ (Есть ли в маленьких, пусть жестоких, трагедиях Т. Толстой “очищающий душу катарсис искусство”, прославленный Аристотелем? Думаю, что нет?)

²³⁰ (Не раз и не два сорокоградусные грипп закричат, застучат в уши, забьют красные барабаны, обступит с восьми сторон и бешено крутя, покажет кинофильм бреда, всегда одун и тот же: деревянные соты заполняются трехзначными цифрами; числа больше, грохот громче, барабаны торопливей, - сейчас все ящики будут заполнены, вот осталось совсем немного!)

kumlar gibi sonsuz ve yapışkan, hüznün gibi yoğun, yavan ve ağır ayçiçeği yağının huninin dar ağzından nasıl akıp gittiğini seyrederlerdi”²³¹ (Толстая, 2015: 335).

Eleştirmen Lipovetskiy “Metin: Sanatın Mitolojisi” (*Контекст: Мифология творчества*) adlı makalesinde Tolstaya’nın öykülerinde yararlandığı metaforların her şeye can veren türden olduğunu iddia eder. Dış dünya, kahramanlara cansız ve düşmanca gelir. “Altın Sundurmada Oturuyorlardı” adlı öyküde bu duruma örnek olarak “*Sonbahar, Paşa Amca’ya sokuldu ve yüzüne bir tokat vurdu*”²³² gösterilebilir (Толстая, 2015: 99). Buna benzer bir başka örnek “Peterler” öyküsünde karşımıza çıkar: “*Hayat parmak uçlarında yükselerek ayağa kalktı, şaşkınlıkla pencereden bakmaya başladı: Peters neden uyuyor, neden hayatın acımasız oyunlarını birlikte oynamak için dışarıya çıkmıyor?*”²³³ (Толстая, 2015: 335).

Tatyana Tolstaya’nın öykü sanatındaki soyut kavramlar, gündelik eşyalar ve soluk şehir peyzajına dair detaylar kahramanların iç dünyasıyla öylesine uyumlu bir biçimde sentezlenmiştir ki ortaya konulan canlı tablolar her şeyi bilen yazardan daha çok kahramanı anlatır. P. Vail ve A. Genis’e göre (1990: 148) Tolstaya’nın sanatındaki metaforlar, tekdüze fabula sunumuna karşı kullandığı bir silah gibidir. Eleştirmenler yazarın insanlar doğdular, eğitim aldılar, evlendiler ve öldüler monotonluğuna karşı çıktığından bahsederler. İsyanını ise metaforlar üzerinden ifade ettiğini belirtirler. Eleştirmen M. Zolotonosov ise “Hayaller ve Yanılsamalar” (*Мечты и фантомы*) adlı çalışmasında metaforlardan daha çok öykülerde yaşanmışlık hissi veren kinayelere dikkat çeker. İnsanın hiçbir zaman sonuna kadar bilemeyeceği konuları çok yönlü olarak ve derinliğinde yatan gizemi aktarabilmesini Tolstaya’nın sanatının en önemli bileşenlerinden biri olarak değerlendirir (Золотоносов, 1987: 58-61). Bu bağlamda eleştirmenlerin görüşlerinden yola çıkarak yararlanılan metaforların, kahramanların içinde bulundukları çıkmazdan bir kurtuluş imkânı sağladığı söylenebilir.

Eleştirmen Yevgeniy Bulin “Gençlerin Kitaplarını Açınız” (*Откройте книги молодых*) adlı makalesinde Tolstaya’nın kahramanlarının “küçük insan” özellikleri

²³¹ (...По воскресеньям они отправлялись в зоологический музей, в гулкие, вежливые залы-смотреть остывших шерстяных мышей, белые кости кита; а будны они входили в магазины, покупая мертвую вермишель, старческое коричневое мыло и глядели, как льется через узкое жерло воронки постное тяжелое масло, густое, как тоска, бесконечное и вязкое, как пески аравийских пустынь)

²³² (Осень вошла к дяде Паше и ударила его по лицу)

²³³ (Жизнь вставала на цыпочки, удивленно заглядывала в окно: почему Петерс спит, почему не выходит играть с ней в ее жестокие игры)

taşıdığını belirtir. A. Genis ise Tolstaya'nın kahramanlarının içinde bulundukları zamanın dışında yaşayan daha çok yaşlılar ve çocuklar olduğundan, onların çocuklukta uygulanan kurallar çerçevesinde dönüp durduklarından, bir hayal âleminde yaşadıklarından ve hayal kurmayı gerçek hayatın yıkıcılığından kurtulmanın tek yolu olarak gördüklerinden bahseder. Bu bağlamda dikkat çeken öyküler arasında “Altın Sundurmada Oturuyorlardı”, “Kuşla Buluşma”, “Derviş” sayılabilir. Genis'e göre, Tolstaya'nın öykülerinde ele alınan konular harikulade metafor detaylarıyla bezendirilmiş günlük yaşamdan hayal alemine kaçış olarak tanımlanır (Bogdanova, 2015: 6). Örneğin “Derviş” adlı öyküde insanların kurtla özdeşleştirildiği, yalnızlık ve kötülüğün kişileştirilmesiyle metaforik bir karşılaştırma yapıldığı görülür:

“Yoğun soğuk havanın hâkim olduğu bir havada, ormanın “kabuğunda” üzerinde sert yünden bir paltocuğu olan mutsuz bir kurt yaşamak zorundadır; ardıç ve kan, vahşilik ve bela kokar ve kurt “somurtarak, nefretle” uzaklara bakar, üzüntü içinde dişlerini sıkarak ve donmuş gözyaşları yanağında asılı kalır, her şey ona düşmandır, her şey canidir”²³⁴ (Толстая, 2015: 298-299).

Yine adı geçen öyküde Yura ve Galya yılanlarla özdeşleştirilir: “Galya yılan gibi külötlü çoraba girerken” (*Галя, змеей влезая в колготки*), “kısa bir süre sonra Galya ve Yura kendi bölgelerine sürünerek giderler” (*скоро Галя с Юрой уйдут, уползут на свою окраину*). Tolstaya aynı zamanda kötü kalpli Galina'yı “sinsi yılan” (*змея подколотная*) diye tanımlayarak halk deyiminden de yararlanır (Толстая, 2015: 297).

Tolstaya'nın sanatındaki metaforlar, kahramanlarının hayatlarını süsleyen sihirli bir boya paleti gibidir. Metafor kullanımı, kahramanlarını gerçek hayatın olumsuzluklarından kurtarmak için Tolstaya'nın yarattığı bir yöntemdir. P. Vail ve A. Genis'in (1990: 149) düşüncelerine göre, yazarın gerçek dünyası, yalnızca metaforlardan ibarettir. Kahramanlarını sihirli bir esarete mahkûm eder ve ardından onları bu peri masalının kahramanına dönüştürür. Küçük çocuklar büyür, yaşlılar ölür. Böylelikle yazarın kahramanları renksiz fotoğraflar, sararmış mektuplar, durmuş saatlerin yarattığı hüznün ve yalnızlıkla baş başa kalır. Çok sayıda metaforun kullanımı, yazarın kendisinin merkez konumunda olduğuna dair bir izlenim yaratır. Bu yüzden önemli olan, ön plana çıkan yazar ve

²³⁴ (...Темно-белый холод, на “горбушке леса” вынужден жить несчастный волк, который “в своем жестком шерстяном пальтишке, пахнет можжевельником и кровью, дикостью, бедой” и смотрит вдаль “хмуро, с отвращением”, а зубы “стиснуты в печали” и “мерзлая слеза висит” на его щеке, и “всякий-то ему враг, и всякий-то убийца”)

ortaya koyduğu sanatın özellikleridir. Haliyle kahramanlar, yazarla mukayese edildiğinde ikinci planda kalır.

Çeşitli eleştirmenlerin görüşleri göz önünde bulundurulduğunda Tolstaya'nın öykülerinin sıradışı ve sarsıcı bir düşünsel derinliğe sahip olduğu söylenebilir. Genel bir değerlendirmeye özetlemek gerekirse Şeglova metaforların çok fazla sayıda kullanılmasının eserin içeriğini çok fazla değiştirdiğinden, P. Vail ve A. Genis metaforların işlenen konunun gücü üzerinde çok fazla hâkimiyete sahip olduğundan, Zolotonosov ise Tolstaya'nın öykülerinin içerik ve biçim açısından geleneksel kalıplara pek uymadığından bahseder. Bizim görüşümüz ise daha çok Zolotonosov'a yakın olup edebiyat yöntemleri içerisinde daha önce pek kullanılmamış tellere dokunmasından dolayı Tatyana Tolstaya'nın yenilikçi ve özgün yanı dikkat çeken bir sanat anlayışına sahip olduğu yönündedir.

Tatyana Tolstaya'nın öykülerinde görülen bir başka biçimsel özellik şiirselliktir. Araştırmacı Çenlun Pan “Çağdaş Dönem Eleştirisinde T. Tolstaya'nın Sanatı”nı (*Творчество Т. Толстой в современной критике*) incelediği tez çalışmasında yazarın şiirselliği üzerine çalışmaları bulunan Yelena Goşilo ile Olga Bogdanova'nın görüşlerine yer verir. Bu kapsamda Goşilo'ya göre, Tolstaya eserlerinde mevcut tüm retorik yöntemleri aktif bir şekilde kullanır. Her öyküsünde uyak, ünlü yinelemesi (asonans), aliterasyon gibi ses yöntemleri farklı kullanımlarda kendini gösterir (Пань: 2007: 35). Yalnızca Goşilo değil, çok sayıda araştırmacıya göre Tatyana Tolstaya'nın eserlerinde yararlandığı retorik sorunlar, iç monologlar, üçüncü şahıs anlatı değişimi, kahramanların iç konuşmaları sırasında yazarın konumu, cümle kurulumundaki tekrarlar ve paralellikler, aliterasyonlar, asonanslar ve imgesel karşılaştırmalar metnin kurgusuna ritmik bir anlam ve şiirsellik kazandırır (Богданова, 2015: 5). Bu bağlamda “Çevre”, “Ateş ve Toz”, “Peterler”, “Sisler İçinde Uyurgezerlik” (*Сомнамбула в тумане*), “Altın Sundurmada Oturuyorlardı”, “En Çok Sevilen” gibi çok sayıda öykü dikkat çeker. Tolstaya'nın öykülerindeki metaforların kullanımına örnek olarak retorik bir soru ve kişileştirme “*Sen nedin, hayat?*” (*Peterler*); oksimoron “*ve her şey küflenmek üzere unutulmuş*” (*En Çok Sevilen*), “*trajik sefih saçlarıyla güzel kadın, ölünün üzerinde tiksinti uyandıran parmaklarını büktü*” (*Şair ve İlham*), ses yinelemesi “*lastikler ve kontrplak kutularının yanından, kirlenmiş dergilerin ve telli keselerin yanından, sülüklerin yanından... Delikanlıların yanından... Yanından ve yanından*” (*Çevre*), sinestezi (duyum ikiliği) “*ilahi müziklerin ay ve leylak aroması*” (*Altın Sundurmada Oturuyorlardı*), yarım kafiyeli ünlü yinelemesi (asonans) “*güçten düşmüş*

güllerin olduğu masaya doğru görkemli bir geçiş yapıyorlar, nasıl bir ayaza maruz kaldıklarını ise bilmeyi bilmiyorlar” (Derviş) şeklinde örneklendirilebilir.

Tolstaya’nın yazma konusundaki meziyetine değinen Estonyalı yazar İrina Grekova ise sıfat, isim, fiil ya da zamirlerden gerçek ve tam değerli imgeler yarattığını belirtir (Богданова, 2015: 5). Tam da bu durumu destekler nitelikte yazarın öykü sanatında sıfat kullanımlarının bolluğu dikkat çeker. İsimler, alışılmış özelliklerini kaybederek farklı bir ifade kazanırlar. Örneğin insanın içine işleyen tiksintiyi belirtmek için kullanılan sıfatlar; “küçük, güçlü, kirli, hızlı, kıllı, duygusuz bir hayvan” (Mamut Avı). Aynı öyküdeki bir başka örnek: “...Ressam sallanan seramik bardakçıkları masanın alt bölmesine yerleştirdi, kirli alanı dirseğiyle temizledi. Tatsız şeyler içiyorlar, önceki günden kalan taş gibi lokmaları yiyorlardı”²³⁵ (Толстая, 2015: 279). “Okkervil Nehri”nde ise sıfat olarak mavi renk tekrar edilir: “**Mavi** uzaklık” (голубая даль), “**mavi** hayal” (голубая мечта), “**mavi** sis” (голубой туман) (Tolstaya, 2015: 430). Bir başka tekrar durumu ise yine aynı öyküde “rüzgâr sesi” (голос-ветер), “akış sesi” (голос-поток), “nehir sesi” (голос-река), “zaman sesi” (голос-время), “hayat sesi” (голос-жизнь), “gümüş ses” (серебряный голос) örneğinde görülür (Толстая, 2015: 436).

Tolstaya’nın sanatında sıklıkla yararlandığı bir diğer yöntem, metinlerarasılıktır. Sosyo-kültürel bir değeri olan bir metni, ifadeyi ilgili edebi metnin yapısını bozmadan belli bir hedef doğrultusunda alıntılarla kullanılan bir yöntemdir. Bu yöntemde dikkat edilmesi gereken husus, alıntının eserin genel yapısıyla uyuşmasıdır. Aksi takdirde hedefin tam aksine iğreti bir durum söz konusu olur (Tekin, 2018: 258). Tolstaya’nın öykü sanatı Rus ve yabancı klasik eserlerden yapılan alıntılar, yansıma sözcükler ve kinayelerle doludur. Hem mitolojik hem de folklorik öğelerle süslü bir anlatımı vardır. Bu bağlamda yazarın sanat anlayışında metinlerarasılık kavramı, kendini hissettirir. Dolayısıyla da Tolstaya’nın sanat anlayışı, eleştirmenlere daha çok postmodernist bir yaklaşım çerçevesinde inceleme imkânı sunar. Tatyana Tolstaya’nın metinlerarasılık konusundaki başarısının sırrı, çocukluğunda edindiği okuma aşkı ve alışkanlığıyla ilişkilendirilebilir. Nitekim yazarın kendisi “Dünya Edebiyatı:

²³⁵ (...Художник расставлял на низком столике шаткие керамические стаканчики расчищал локтем несвежее пространство. Пили невкусное, заедали твердокаменными кусочками чего то позавчерашнего)

Düşünce Çevresi” (*Мировая литература: Круг мнений*) adlı makalesinde ayrıntılı bir şekilde bu durumu şöyle açıklar:

“Üç yaşında okumaya başladım... Her şeyi belli bir düzen içinde okuyordum... Babam benimle özel olarak ilgileniyordu: günde bir saat, yazın ya da kışın fark etmeksizin onun refakatinde ya İngilizce ya da Fransızca bir kitabı okumasını dinlemek zorundaydım, Öyle ki Agatha Christie’nin (!) seksen romanını okudum, yemek başında, yataktayken, otobüsteyken her zaman okuyordum (...) Türkmen hikâyeleri, Oset mitolojileri, Japon hikâyeleri, Eski Yunan Mitolojileri (...) Beş yaşındayken tüm olimpik Tanrıların, tüm kahramanların ve tüm anılmaya değer hayatını kaybetmiş isimlerin soy ağacını biliyordum”²³⁶ (Толстая, 1998: 239).

Dolayısıyla yazarın yaratıcılık faaliyetlerinin oluşum ve gelişim sürecinde tüm bu geniş perspektifte yapılan okumaların etkisinin yadsınamaz ölçüde olduğu anlaşılır. Yazarın öykülerindeki metinlerarasılık hakkında çalışmalarda bulunan isimler arasında Olga Bogdanova, dilbilimci Aleksandr Konstantinoviç Jolkovskiy ve Yelena Goşilo sayılabilir. Adı geçen eleştirmenlerin her biri, yazarın yararlandığı anlatım tekniklerine dair farklı değerlendirmelerde bulunurlar. Bu bağlamda O. Bogdanova “Sonya” öyküsünde yazarın yararlandığı ödünçleme (заимствование) yöntemini inceler. “Sonya” kahramanın ismi ve ilahi aşk kavramını konu etmesi bakımından Lev Tolstoy’un “Savaş ve Barış” adlı eserini akıllara getirir. Tolstaya’nın düşüncesine göre ilahi bir aşk yalnızca yakınlarımıza değil, düşmanlarımıza da duyulabilir. Öyküde Sonya’nın bilhassa düşmanı Ada’yı sevmesi dikkat çekicidir. Tolstaya’nın anlayışına göre böyle bir aşk, ruhun yalnızca özünden doğar. Bu da aşkı duyan kişinin kutsal bir ruha sahip olduğunun kanıtıdır. Sonya, Kutsal Ruhun²³⁷ temsilcisi olarak belirir ve öyküde geçen “*beyaz mineli dişi bir güvercin*” (*белый малевый голубок*) İncil’den yapılan bir yansılamadır. Çünkü güvercin, Kutsal Ruhun sembolüdür. Matta İncil’inde Tanrı’nın ruhunun bir güvercin gibi İsa Peygamber’in üzerine geldiğinden bahsedilir. “*İşte sizi kurtların arasında koyunlar gibi gönderiyorum; imdi yılanlar gibi akıllı ve güvercinler gibi saf olun*” denilir (Yılmaz, O., Coşkun, F., Ertuğrul, M., 2014: 131-132). Böylelikle Sonya’nın öykü boyunca saf olarak addedilmesinin nedeni daha iyi anlaşılır. Öykünün sonunda geçen “*Ateş, güvercinleri tutamaz*” (*...голубков огонь не берет*)

²³⁶ (Я начала читать с трехлетнего возраста... Читала все подряд... Мой отец придумал заниматься со мной самостоятельно: час в день, летом ли, зимой ли, я должна была читать вслух под его руководством английскую либо французскую книжку. Так я прочитала 80 романов Агат Кристи (!), Я читала всегда-за едой, в постели, в автобусе) туркменские сказки, осетинские мифы, японские сказки, мифы древней Греции (...) В свои пять лет я знала генеалогию всех олимпийских богов, всех героев и всех достойных упоминания)

²³⁷ İncil’deki ayetlere göre Kutsal Ruh, Tanrı’nın Ruhudur.

(Толстая, 2015: 70) cümlesinde Tolstaya metafor kullanımından yararlanır. Bu ise Kutsal Ruhun sembolü olan güvercine hiçbir şeyin tesir edemeyeceğini ve yüceliğini ifade eder.

Öyküdeki beyaz güvercin imgesi, aynı zamanda hayal dünyasını vurgulamak amacıyla Âdem'in cennet bahçesi motifini çağırıştırır. Benzer bir durum “Altın Sundurmada Oturuyorlardı” adlı öyküsünde de görülür. Tolstaya'nın farklı öykülerinde yararlandığı motifler aracılığıyla ortak bir bağ kurduğu gözlemlenir. Tıpkı yazarın ilk öykülerinde olduğu gibi Sonya, çocuk ruhlu bir kahramandır. “Sonya” öyküsünün epizotunda kahramanların buluştukları vaktin gökyüzünde yıldızların olduğu vakte denk getirilmesi sembollerden yararlanıldığını gösterir. Burada “yıldızlı gökyüzü” imgesi bir ima niteliğindedir. Buna benzer yıldızlı gece sahnesi yine “Savaş ve Barış”ın kahramanlarından Nataşa'da kendini gösterir. Nataşa da tutkulu bir şekilde hayaller kurmayı çok sever. Hatta Sonya, “Savaş ve Barış”taki Nataşa ve prenses Marya'nın birleşiminden doğan bir kadın kahramandır. Bu bağlamda inceleyeceğimiz bir başka öykü “Peterler”dir. Bu öykünün başkahramanının ismi ve dış görünüşü yine “Savaş ve Barış”taki Piyer Bezuhov'u akıllara getirir. Görüldüğü üzere Piyer Fransız, Peters ise Alman usulü bir isimle anılır. Her iki kahraman karşılaştırıldığında dış görünüşleri, konuşma tarzları, kıyafetleri, aile yapıları, kendi kendilerine kaldıklarındaki halleri, öykü içinde ilk belirişleri, dans edememeleri, anne ve dadılarına olan bağımlılıkları, kadına bakış açıları bakımından benzer özellikler gösterir.

Tolstaya'nın öykülerindeki metinlerarasılık hakkında Yelena Goşilo Rus düzyazıları, şiirleri ve folklorundaki konulara yazarın kendi varyasyonlarını sunduğunu belirtir. Örneğin “Okkervil Nehri” ve “Seviyorsun Sevmiyorsun” gibi öyküler, okuyucuyu alt metni sorgulamaya sevk eder. Aynı zamanda da A. Puşkin, N. Gogol, M. Lermontov gibi deha isimler ve diğer edebiyat kültür gelenekleri olmasaydı, Tolstaya'nın öykülerinin tam anlamıyla anlaşılıp değerlendirilemeyeceği iddiasında bulunur. Goşilo'ya göre öykünün “Okkervil Nehri” olarak adlandırılması, Petersburg ile ilgili edebi mite dâhil edilir. Başkahraman Simeonov ise Gogol'ün “Palto” (*Шинель*) adlı eserindeki benzer bir meslek, yaşı belirsiz, zor tarif edilebilir bir dış görünüş bakımından Akakiy Akakiyeviç'i anımsatır. Ancak Goşilo'ya göre Puşkin'in “Bakır Atlı”sında mağaranın bir mite dönüşümünden bahsedilmesi, “Okkervil Nehri”ndeki bağımsızlığın anlaşılması için önemlidir. Çünkü Simeonov da Büyük Petro ve Yevgeniy'nin sentezinden oluşan karma bir kahramandır. Hatırlanacağı üzere Puşkin'in poemasında çekingen bir memurun mütevazı hayallerinin

karşıtlığı ile hayali bir başkent çarının kehanet dolu yönetimi konu edilir. Tolstaya ise çar ve memuru tek bir kahramanda birleştirir.

Tolstaya klasik Rus edebiyatının önde gelen motiflerine dayanarak “Okkervil Nehri” adlı öyküsünde Sankt-Petersburg şehrini metinlerarasılık bağlamında Puşkin’in “Bakır Atlı” eserinden yararlanarak konu eder: “*Bakır Atlı çınlayarak dörtünale giden dişi bir atın ardından çok hızlı gidiyordu*”²³⁸. Ancak Tolstaya’nın Petersburg’u²³⁹ artık Petrograd (Vera Vasilyevna’nın zamanındaki) ya da Leningrad (Simeonov’un yaşadığı dönemdeki çağdaş yer) değildir. Bu bağlamda öyküde zaman kurgusundaki yakınlık ve uzaklık şehir ismine göre Petersburg²⁴⁰, Petrograd²⁴¹, Leningrad²⁴² olarak verilir.

Petro’nun ihtişamlı Avrupalı kenti Petersburg’la ilgili hayalleri, öykünün kadın kahramanı Vera Vasilyevna’nın seslendirdiği şarkıda duyulur. Bu durum sihirli bir dünya olarak betimlenen “Okkervil Nehri”ni hayal dünyasında yaratmasına imkân sağlar. Petro’nun değişimi, Simeonov’un tahayyülünde etkin bir role sahiptir. Nehrin bir Rus ismi taşımaması ve Tolstaya’nın “fokur fokur eden suları” defalarca hatırlatması tıpkı Yevgenileştirilen Petro gibi Simeonov için yeni Neva’nın sahip olduğu rolün etkisini vurgular. Bununla birlikte Goşilo, Simeonov’da Puşkin’in poemasından görülen yansımaların özünü Lermontov’a yapılan gizli göndermelerle ilişkilendirir. Bu noktada Vera Vasilyevna’nın romanslarında geçen sözcükler, Lermontov’un “Şeytan”ını (Демон) hatırlatır. Bahsi geçen bu göndermeler, öykünün alaycı yönünü vurgular niteliktedir. Tolstaya’nın Lermontov’un 1841 yılında yazılmış şiirinin ilk satırından alıntılandığı ilgili yer şöyledir: “*Hayır, öyle tutkuyla sevdiğim sen değilsin...*”²⁴³ (Пань, 2007: 48). Simeonov’un kurduğu hayallerin esin kaynağı, Vera’nın ilahi sesinin uyandırdıklarıdır. Simeonov’un Vera’dan duyduğu bu ilk romans, Puşkin, Lermontov ve Gogol zamanı yani Altın Çağ Rus

²³⁸ (За ним несется Всадник Медный на звонко-скачущем коне...)

²³⁹ St. Petersburg, Rusya’nın kuzey başkenti olarak bilinir. St. Petersburg’un yeni bir başkent olarak inşa edilmesi yalnızca başkent değişimi değil, aynı zamanda Rusya’nın yeni yolunu da simgeler. Bkz: Özer, Z. B. (2018). Tarih-dilbilim Bağlamında Rusya Başkentleri. **Rus Edebiyatında Kent/Kasaba İmgesi**. 66. Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları. Petersburg, aynı zamanda Petrograd ve Leningrad olarak da bilinir. Şehrin I. Dünya Savaşı’nın meydana çıkmasıyla 1914 yılında “Petrograd” olarak adlandırılması, Büyük Petro’nun kurucusu olması nedeniyledir. Ancak yalnızca on yıl Petrograd olarak anılır. Çünkü 1917’de yaşanan Ekim Devrimi nedeniyle ülkedeki her şey değişir. Çarlık rejimi yıkılır. Yönetim Bolşeviklerin kontrolüne geçer. 1924 yılında Vladimir İlyiç Lenin’in ölümü üzerine Petrograd, Lenin’in onuruna “Leningrad” olarak adlandırılır. 1991 yılında Sovyetler Birliği’nin dağılması üzerine ülkedeki pek çok şehir yeni isimler alır ve Leningrad yeniden şehrin orijinal adıyla “Sankt-Petersburg” olarak anılmaya başlar.

²⁴⁰ Rus edebiyatında Altın Çağ simgeleri.

²⁴¹ Rus edebiyatında Gümüş Çağ simgeleri.

²⁴² Rus edebiyatında Bronz Çağ simgeleri.

²⁴³ (Нет не тебя так пылко я люблю...)

şiiirini; bir sonraki ise “*bahçedeki kasımpatılar çoktan solmuştu*” (*Омывели уже давно хризантемы в саду...1910*) Ahmatova, Gumilyev ve Blok zamanı yani Gümüş Çağ Rus şiiirini temsil eder.

Tolstaya’nın öyküleri metinlerarasılık bağlamında çok sesli olma özelliği gösterir. Bu bağlamda genellikle Tolstaya ve Petruşevskaya’nın sanat anlayışları birbiriyle karşılaştırılır. Ancak her iki yazarın sanat anlayışında gözlemlenen özelliklerin belli noktalarda benzerlik gösterdiğinden bahsedilebilir. Örneğin Rus sanatçı Nina Simonoviç Yefimova, Petruşevskaya ve Tolstaya’nın ortak konuları ele aldıklarına dikkat çeker. Bu ortak temalar sıradan insanların günlük yaşamları, kadın ve erkek ilişkileri, kadınların evlilik hevesi, çocukların aile hayatı ve yetiştirilmesi şeklinde sıralanabilir. Bunun yanı sıra grotesk, argo, bilinç akışı, beklenmedik son gibi aynı sanatsal yöntemlere başvurdıkları görülür. Her iki yazar da imgelerin açığa çıkmasını sağlayan bir keşif yöntemi olarak gösterme motifinden yararlanırlar. Eleştirmen Oleg Dark ise doğrudan Petruşevskaya’nın konularını ele almakla ve kendine özgü bir sanatsal yöntemle işleyerek çok güzel bir biçim ve üslupla sunmakla Tolstaya’yı suçlar. Olga Bogdanova’ya göre ise Tolstaya’nın metinlerarasılığı sanatındaki tutarlılığı ve geçmiş dönem edebiyatının geleneklerini yansıtır. Tolstaya yalnızca kendi çağdaşlarının yarattığı imgelere benzer kahramanlar yaratmakla kalmaz, aynı zamanda XIX. yüzyıl edebiyatı mirasından yararlanarak Rus edebiyatının sıklıkla ele alınan konularını, sorunlarını ve imgelerini yeniden gündeme getirerek “küçük insan” imgesini günceller (Богданова, 2001: 54). Bu noktada Tolstaya’nın sanatı hakkında iki eğilimden bahsedilebilir. Bir taraftan postmodernizmin edebi temsilcisi olarak alıntılar yapar, diğer taraftan ise metinlerarasılık yöntemini sıklıkla kullanır.

Eleştirmenlerden P. Vayl ve A. Genis’e (1990: 147-150) göre, Tatyana Tolstaya büyümeyle reddeden yazarlardan biridir. Bu yüzden de hakikate en fazla yaklaşabilme imkânı sunan çocuk dünyasını öykülerinde sıklıkla ele alır. Bu kapsamda yazarın öykülerindeki peyzajlar, çocukluk ve gençlik yıllarını geçirdiği yerlere dolaylı yapılan göndermelerin uyandırdığı çağrışımlarla okuyucuya aktarılır. Örneğin “*Petrograd sarayının kontrol noktası*” (*проходные дворы Петроградской стороны*) (*Altın Sundurmada Oturuyorlardı*), “*Karpov nehrinin rıhtımı*” (*набережная реки Карповки*) (*Seviyorsun Sevmiyorsun*), “*Leningrad’daki apartman dairesi*”, *çocukluğunun özü*” (*ленинградская квартира, сердцевина моего детства*), “*‘Yıldız’ şekerçi dükkânı*” (*кондитерская*

‘Норд’) (*En Çok Sevilen*), *“harap olmuş Pulkovo”* (*разбитое Пулково*) (*Sonya*), *“Okkervil nehri”* (*река Оккервиль*) (*Okkervil Nehri*).

Yazar kimi öykülerinde zaman zaman kendi hayat deneyimlerini paylaşır ve bu bağlamda otobiyografi tekniğinden yararlanır. Teknik sınırlılıkların olması, yazar için dezavantajlı bir durum oluşturur. Araştırmacı yazar Mehmet Tekin’e göre (2018: 260) otobiyografik yöntem, bir nevi biyografinin üretimidir. Roman yazarlarının biyografii anlatı düzeyinde kullanma düşüncesi otobiyografik yöntemi ortaya çıkarır. Bir anlatım biçimi olarak otobiyografik yöntem, biyografiyi esas alarak sunuşunu gerçekleştirir. Bu yöntemde anlatan ile anlatılan aynı kişi olup tekniğin özü, bu temel üzerine kurgulanır. Dolayısıyla okuyucuya yansıyanlar, anlatıcının bakış açısından aktarılanlardır. Bu durum ise anlatıcının konumu sebebiyle otobiyografik yöntemin hareket alanını sınırlandırır.

Tatyana Tolstaya bilhassa çocuk kahramanlarını konu ettiği öykülerinde otobiyografik yöntemden yararlanır. Hemen hemen yarattığı tüm çocuk kahramanlarında kendi hayatından yansımalar bulunabilir. Bu anlamda yazarın “Altın Sundurmada Oturuyorlardı” gibi ilk dönem öykülerinde çocuk kahramanlar yazarın özgün alter egosu olarak algılanır (Богданова, 2015: 25-26). Yazarın çocukları konu ettiği öykülerinde yalnızca kendisi değil, aynı zamanda ileriki yaşamında önemli rol oynayan insanların prototipleri de yer alır. Örneğin Gruşa’nın sevgili dadı imgesi, yazarın sanat anlayışının oluşumunda önemli bir yere sahip olup “Seviyorsun Sevmiyorsun” adlı öyküsündeki masalsı öğelerle kendini gösterir. Küçük kahraman büyük bir sevgiyle dadının *“Konuşan ayılar, geceleri veremli insanları tedavi eden mavi yılanlar, soba borusunun arasından süriinerek girerken, Puşkin ve Lermontov hakkında...”*²⁴⁴ anlattığı masalları hatırlar (Толстая, 2015: 80).

Klasik Rus edebiyatı geleneklerinin yansımasının yanı sıra Tatyana Tolstaya’nın öykülerinde konu ettiği sıradışı konular, hayaller ve gerçeklerin çatışması ve çocukluk temasına olan yaklaşım, yaratılan metnin ritmik-şiirsel biçimselleştirilmesi nedeniyle araştırmacı ve eleştirmenlerin yazarın sanatındaki çağrışımları mitolojik ve masalsı olarak yorumlamalarına neden olur. Bu konuyla ilgili değerlendirmelerde bulunan isimlerin başında Goşilo ve Lipovetskiy gelir.

²⁴⁴ (О “говорящих медведях, о синих змеях, которые по ночам лечат чахоточных людей, заползая через печную трубу, о Пушкине и Лермонтове” (...))

Tatyana Tolstaya öykülerinde aşk, aile, hayat-ölüm, iyilik-kötülük gibi evrensel konulara değinir. Yazarın kimi öykülerindeki kahramanlar, yalnızca aydınlık ya da karanlık bir başlangıcın taşıyıcısı olarak timsalleştirilirken, kimi öykülerinde ise durumlar biraz daha karışıktır. Kahramanların kişilikleri, çelişkili özelliklerle doludur. Tolstaya'nın öykülerindeki karşıtlıklar bilhassa çocuklar ve ihtiyarlar üzerinden hayaller-hayal kırıklığı, mit-mitlerin yıkılışı, masal-gerçeklik, aydınlık-karanlık, iyilik-kötülük, geçmiş-bugün, başarılı-başarısız bağlamında ele alınır. Yazar, öncüllerinden farklı olarak öykülerinde yararlandığı biçimsel yöntemlerin çeşitliliği bakımından farklılık gösterir. Masal, mitoloji, şiir, folklor gibi farklı edebi türlere yer verir. Yazarın kahramanlarına olan tutumunu acımasız ve soğukkanlı olarak değerlendirenler de, daha merhametli olduğunu düşünenler de vardır.

Tolstaya'nın sanatındaki masalsı ve folklorik öğeleri yorumlayan ve çok fazla oluşlarına dikkat çeken araştırmacılar arasında S. Piskunova ve L. Skakovskaya da yer alır. Yazarın kimi öykülerinde ele aldığı konular, geleneksel imgeler ve motiflerden oluşur. Örneğin bir eş bulma ya da elde etme konusu “Mamut Avı”, “Kuşla Buluşma”, “Derviş” gibi öykülerde karşımıza çıkar. M. Lipovetskiy “Rus Postmodernizmi” (*Русский постмодернизм*) adlı çalışmasında Tolstaya'nın postmodernist eserlerinde karnaval motiflerinin ve oyunlarının görüldüğünü belirtir (Липовецкий, 1997: 20). Eleştirmen Goşilo ise Tolstaya'nın sanat anlayışının harfi harfine İncil'deki günaha düşme ve cennet gibi mitolojik motiflerden oluştuğuna işaret eder. Günaha düşme (kovulma) ve cennet motifleri, çocukluk hakkında yazdığı öykülerinde (“Altın Sundurmada Oturuyorlardı” ve “Kuşla Buluşma”²⁴⁵) baskındır (Пань, 2007: 55). Bu bağlamda Tatyana Tolstaya'nın “Altın Sundurmada Oturuyorlardı” adlı öykü kahramanına Paşa (Pavel) ismini vermesi tesadüfi değildir. Latince Paulus (*паулюс*) “küçük, minik, bebe” (*маленький, малый, мальши*) manasına gelir (Суперанская, 2005: 467). “Küçük” epiteti Paşa Amca'nın²⁴⁶ karakterini vurgulamak amacıyla sürekli tekrar edilir. Kahramanın dış görünüşü, karakteri ve sosyal statüsü ismiyle modelleştirilir: “Küçük”, “çekingin” “yılgın” (*маленький*²⁴⁷, *робкий*,

²⁴⁵ “Kuşla Buluşma” adlı öyküde çocukluk ve bahçe dünyası her şeyin bir hayal ürününden ibaret olduğu yönündedir.

²⁴⁶ Paşa Amca Tolstaya'nın öyküsünde yan kahramanlardan biri olarak değerlendirilmesine rağmen, öykünün sanatsal düzleminde bir hayli önemli bir imgedir. Bilhassa da çocuk özellikleri taşıyan yetişkinler galerisinde yer alan kahramanlardan biridir. Sonya (*Сонья*), Jeneçka (*Самая Любимая*), Filin (*Факир*), Pipka (*Огонь и пыль*), Seryoja (*Спи спокойно, сынок*), Simeonov (*Река Оккервиль*), Vasiliy Mihayloviç (*Круг*), Peters (*Петерс*).

²⁴⁷ “Küçük” kahramanın dünyasının da küçük olarak verilmesi ve küçültme ön eklerinin kullanılması tesadüfi değildir. Örneğin “lokomotifçik” (*паровозик*), “ayakcık” (*ножки*).

затюканный). Leningrad’da çalışan muhasebeci Paşa Amca, kasabadan işe yetişmek için sabah beşte kalkar ve trene ulaşabilmek için yedi kilometre koşar. Paşa Amca muhasebeci-hayalperest, yaşlı-çocuk, duygulandırıcı-haşmetli, sıradan-karışık olması bakımından karşıtlıklarla dolu bir kahraman örneğidir. Tolstaya bir röportajında Paşa Amca adlı kahramanı hakkında şöyle der: “*Paşa Amca hem yılgın bir eş hem mutlu bir âşık hem de güçsüz bir ihtiyar (...) O bir çar, kral, kralın oğlu, ayakkabıcı, terzi (...) Onun kim olduğunun cevabı yok*”²⁴⁸ (Толстая, 1986: 7). Tolstaya’nın kahramanları için sıklıkla kullandığı bir diğer epitet örneği ise renklerde karşımıza çıkar: “*Lora’nın altın renginde çizmeleri ve siyah trençkotu*” (золотые сапожки и черный плащ Лоры), “*babasının kır saçları, kır sakalları*” (седые волосы, седая борода ее наны) (Sisler İçinde Uyurgezerlik) (Толстая, 2015: 409).

Masalsı bir dünyada yaşayanlar arasında yalnızca çocuklar değil, yetişkinler de vardır. “Seviyorsun Sevmiyorsun” öyküsünde kin dolu dadı Marivanna ile çocuk bu duruma örnektir. Lipovetskiy’in görüşüne göre, Tolstaya’nın tüm öykülerini bir masal olarak yorumlamak mümkündür. Bu duruma örnek olarak Marivanna’nın haricinde Simeonov, Sonya ve Peters gösterilebilir. Aynı zamanda Tolstaya’nın öykülerinin mitolojik yanının çok özel olduğundan bahsedilebilir. Masalsı ve mitolojik anlatımın bir arada görüldüğü “Derviş”²⁴⁹ adlı öykünün bu şekilde adlandırılması tesadüfi değildir. Başkahraman Filin, bir tiyatro oyuncusu gibi günlük hayatın dışında bir yaşam sürer. Kahramanın gerçek hayattaki mesleği ve kökeni bilinmez. Öykünün odak noktasını kahramanın hayali bir maske takması oluşturur. Bu anlamda Filin’in dış görünüşünün betimlenmesinde tiyatro ve maske imgeleri dikkat çeker: “*Katran bıyıklar, tıpkı is gibi harikulade Anadolu gözleri*”²⁵⁰ (Толстая, 1987: 147), “*gümüş renkli sakallar*”²⁵¹ (Толстая, 1987: 162). Kahramanın sıra dışı Doğu kılığında verilmesi, onun dervişlik özüne yönelik bir göndermedir. Filin’in üzerindeki kıyafetin detayları da bu anlamda dikkat çekicidir: “*Kadife pijama*”²⁵² (Толстая, 1987: 148), “*gümüş*

²⁴⁸ (Дядя Паша и забитый муж, и счастливый любовник, и бессильный старик (...)) Он царь, царевич, король королевич, сапожник, портной (...) Нет ответа “Кто он такой”)

²⁴⁹ “Dervişlik” kavramı, Doğuda ortaya çıkar ve çok eskiden beri Hindistan’daki göçebe hokkabazlarla ilişkilendirilir. Gümüş Çağ döneminde bireysel bilinç krizi ve içine girilen çıkmazdan kurtulma çabaları Doğu felsefesinin yani Hindistan’daki “dervişliğin” güncellenmesine neden olur. XIX. ve XX. yüzyılın eşiğinde Hindistan, Rus toplumu için Rus kültürünün düşünsel anlamdaki beklentilerini güçlü bir şekilde mıknaş gibi çeken bir ülke haline gelir. Bkz: Богданова, Е. А. (2015). *Мотивный комплекс прозы Татьяны Толстой*. Кандидат филологических наук. СПб: Санкт-Петербургский государственный университет. 95.

²⁵⁰ (Брови дегтярные, прекрасные анатолийские глаза — как сажа)

²⁵¹ (Серебряная борода)

²⁵² (Бархатный пиджак)

renkli burnu kıvrılmış yeniçeri terlikleri”²⁵³ (Толстая, 1987: 147- 148), “*püsküllü bordo sabahlık*”²⁵⁴ (Толстая, 1987: 147). Tolstaya’nın öykü sanatındaki yazar sesinin iki boyutlu oluşu, “Derviş” öyküsünün haricinde “Peterler”, “Okkervil Nehri”, “Çevre”, “Tatlı Şura”, “İlahi Ateş”, “Sisler İçinde Uyurgezerlik” gibi öykülerin finallerinde de gözlemlenir. Zolotonosov tarafından Tolstaya’nın öykülerinin final kısmında bu yöntemle bağlı kalması, hayatın çıkmaz durumlarını ortadan kaldırmaya çalıştığı şeklinde yorumlanabilir.

Bir düşünüş metaforu çerçevesinde sunulan Âdem-Havva hikâyesi, cennetten kovulma ile başlayıp cennete girme çabaları ile devam eder. Cennetten kovulma bir düşünüşse, cennete girme çabası bir yükseliştir. Bu durumun katlanırlılığını sağlayan ise şudur: “*Düşüş olmasaydı, kurtuluşa da gerek kalmayacaktı. Bu nedenle düşüş imgesi, Hristiyan miti için yaşamsaldır*” (Galata, 2015: 32). Tatyana Tolstaya “Kuşla Buluşma” adlı öyküsünde de cennet ve kovulma motifinin ayrımından bahseder. Tıpkı “Altın Sundurmada Oturuyorlardı”da olduğu gibi, küçük kahraman Petya’nın yetişkinliğe adım atışı ölüm motifi üzerinden gerçekleştirilir. Çocukların ölümü keşfetmesi, ilk olarak dedelerinin ölüm bedeniyle karşılaşmasında karşımıza çıkar. Petya, bu durum karşısında şoka girer. Tolstaya’nın öykülerinin anlaşılmasında zaman kavramı, son derece önemlidir. Zaman kavramı üzerinden kahramanın iç dünyasındaki gelişim, insanlığın üç evresi çocukluk, olgunluk, yaşlılık durumuna uygun olarak değişkenlik gösterir. Goşilo’ya göre, çocukluk dönemi mitolojik zamanla uyum içindedir.

Tatyana Tolstaya “Tatlı Şura” ve “En Çok Sevilen” gibi öykülerinde ise yaşlılık döneminden bahseder. Yazarın bu noktada hem çocukluk hem de yaşlılık dönemini anlatmaya meyilli olduğu anlaşılır. Alışılmışın dışında bir yöntemle başvuran Tolstaya, zaman sınırlarını alt üst ederek harmanlama yapar ve özgün bir anlatım ortaya koyar. Bu noktada yazar, geri dönüş tekniğine başvurarak okuyucuyu şimdiki zamandan alıp kahramanın geçmişine ya da olayın gerçekleştiği zaman dilimine gönderir. Açıklayıcı bilgiler paylaşır ve okuyucu tarafından kahramanın içinde bulunduğu durumun daha iyi anlaşılmasını sağlar. Aynı zamanda anlatıcı, öykünün başından itibaren büyük bir dikkatle yaşlı kadını izlemeye koyulur. Çevresindekiler tarafından nasıl değerlendirildiğine, sabahleyin sokakta karşılaştığı insanlara, kendisi hakkında çevrenin ne düşündüğüne dair gözlemlerini paylaşır. Bu gözlemleri neticesinde edindiği izlenimlerini okuyucuya aktarır.

²⁵³ (Серебряные янычарские тапки с загнутыми носами)

²⁵⁴ (Малиновый халат с кистями)

Böylelikle okuyucu, başkahraman Aleksandra Ernestovna'nın şimdilerde yaşlı ve zavallı olduğunu ancak bir zamanlar son derece şık giyimli, neşe dolu, tasasız olduğunu ve zengin bir hayat yaşadığını, üç evlilik yaptığını öğrenir. Gençliğinde yaşadığı aşklardan birinin yeri bambaşkadır. Ancak içine sinmeyen bir durum söz konusudur. Çünkü gönlünü kaptırdığı İvan Nikolayeviç'in hali vakti yerinde değildir. Güzel bir ilişki içinde olduklarına ve karşısındaki kadının aşkına inandığı için İvan Nikolayeviç, Aleksandra Ernestovna'ya eşinden sonsuza dek ayrılması konusunda ısrarcı olur. Aleksandra Ernestovna sürdüğü zengin hayatı, fakir bir hayata değişme konusunda kararsız kalır. Yıllar sonra ise İvan Nikolayeviç'i tercih etmeyen kadın, artık hayatının son evresinde gerçek mutluluğu kaçırdığı inancındadır. Bu noktada anlatıcının yaşlı kadına dair izleniminde alaycı ve acımasız yaklaşımı okunur. Ancak Aleksandra Ernestovna daha çok yardıma muhtaç ve yalnız bir kadın olarak betimlenir. Yaşına yapılan gönderme ise şöyledir: *“Doksan yaşlarında olduğunu düşünmüştüm, ama altı yaş fazla düşündüğüm için yanılmışım”*²⁵⁵ (Толстая, 2015: 102).

Zaman sınırlarının alt üst edildiği bir anlatımın görüldüğü bir başka öykü “En Çok Sevilen”dir. Öykünün başında anlatıcı, şimdiki zamandadır: *“Geceleri Leningrad bahar estirir... Orada bir yerlerde sayfiye evimiz eskimeye, bir yanı çökmeye başlıyor...”*²⁵⁶ (Толстая, 2015: 234). Sonra öyküde geçmiş zamana geçilerek öğretmen Jeneçka'nın anılarından bahsedilir: *“Çok zaman önceydi. Rüyaların öte yanında, yeryüzünde çocukluk vardı. Jeneçka dipdiriydi”*²⁵⁷. Bir başka anıda ise geçmiş zamanın haricinde şimdiki ve gelecek zaman sürekli bir arada verilir: *“Jeneçka eve girme konusunda acele eder”*²⁵⁸, *“tüm odalara girip çıkar”*²⁵⁹ *“Jeneçka gizlice yataklarımıza girmeye çalışır”*²⁶⁰, *“zaman geçti ve bizler birer yetişkin olduk”*²⁶¹. Böylelikle yazarın zaman dilimleri arasındaki sınırları kaldırmasıyla gerçekler ve hayaller arasındaki sınırları da kaldırmaya çalıştığı anlaşılır.

Tolstaya'nın öykülerinde yer verilen tekrar detayları (leitmotiv tekniği) önemli bir yere sahiptir. Bu bağlamda İncil'de de önemli kabul edilen “bahçe” (*сад*), “vişne reçeli”

²⁵⁵ (Эй девяносто лет, подумала я. Но на шесть лет ошибалась)

²⁵⁶ (По ночам Ленинград продувает весна... Где-то там стареет, заваливается набок наша дача)

²⁵⁷ (Давным-давно. По ту сторону снов, на земле стояло детство... Была живая Женечка)

²⁵⁸ (Она поспешит в дом)

²⁵⁹ (Она пройдет по всем комнатам)

²⁶⁰ (Женечка пробирается к нашим кроватям)

²⁶¹ (Время прошло, и мы стали взрослыми)

(вишневое варенье), “hint çayı” (индийский чай)²⁶², “elma ağaçlarının açması” (яблони в цвету), “leylak-lila rengi” (сиреневый, лиловые цвета), “leylak” (сирень)²⁶³, “ay” (луна), “ay sonatı” (лунная соната), “mehtaplı koku” (лунный аромат) gibi metafor örnekleri karşımıza çıkar. Bu karakteristik imgesel detayların haricinde sesler ve renkler, bilhassa çocukluk motifinin ele alındığı öykülerde canlandırma ve genelleştirme açısından ayrı ayrı önemlidir. Örneğin “cennet bahçesi” metaforu²⁶⁴ çocukluğun masum başlangıcını sembolize etmek için kullanılır. Çocuk kahraman, ilk insan imgesinin bir temsilcisi olarak görünür. Benzer bir tekrar örneği Paşa Amca’nın karısı Veronika ile kız kardeşi Margarita’nın dış görünüşlerinin betimlenmesinde de verilir: “Veronika Vikentyevna: bembeyaz devasa bir güzel, görkemli, altın, elma gibi bir güzellik” (Вероника Викентьевна: белая огромная красавица, пышная, золотая, яблочная красота), “küçük kız kardeş, Margarita da aynı şekilde bembeyaz ve devasa bir güzel” (младшая сестра, Маргарита, такая же белая, большая и красивая) “altın yüzlü” (с золотым лицом).

Tatyana Tolstaya kimi öykülerinde ise kişileştirme yönteminden yararlanır:

“Ev, gülümseyerek koşar adımlarla dışarı çıkar” (дом выбегает, смеясь), “yaz gülümseyerek ve gürültü yaparak koşuyordu” (лето бежало, смеясь и шумя), “sandıktan sarı renkli köpek “kürk” çıktı ve Paşa Amca’ya sarılıp akşamları kuzey rüzgârının uğultusunu dinledi” (вышел из сундука желтый пес “шуба” и, обняв дядю Пашу, слушал вечерами вой северного ветра), “leylak camdan dikkatle bakarken kıskanıyordu” (сирень завидует, вглядываясь через стекло), “müziğin mehtaplı leylak kokusu” (лунный сиреневый аромат музыки), “mandalinalarla alev alev yanan çam ağacı” (горящая мандаринами елка), “neşeli gök mavisi bir gün” (веселый голубой день), “salatalık yavruları” (огуречные детеныши), “ilklere işleyen temmuz verandası” (пронизанная июлем веранда), “uyuyan palto” (спящее пальто), “şefkatli kadehler” (нежные бокалы) (Богданова, 2015: 35).

²⁶² Reçel ve çay, Tolstaya’nın öykülerinde betimlenen alana huzur katmak ve geçmişe dair iyi anıları hatırlatmak için sıklıkla kullanılan detaylardır. Örneğin “Kuşlarla Sohbet” adlı öyküde “reçelli ekmek” (хлеб с вареньем); “Seviyorsun Sevmiyorsun” adlı öyküde “bahçede çay içiyoruz” (пьем чай в саду), “Derviş” adlı öyküde “İngiliz çayı buğusu” (дымок английского чая).

²⁶³ Leylak rengi baharın gelişini, gençliği ve mutluluğu sembolize etmek için sık sık kullanılır (Anna Ahmatova, Boris Pasternak, Fyodor Tyutchev, İvan Turgenyev, Anton Çehov gibi) Tolstaya’nın öykülerinde ise daha çok nostaljik duygularla ilişkilendirilir. Yazarın çocukluğuna dair hatıralarında leylak bahçesi imgesinden yararlanır.

²⁶⁴ Çocukluk-bahçe metaforu, edebiyatta çok yaygın bir şekilde kullanılır. Tolstaya’da bahçe ve sayfiye evi betimlemesinde özellikle İvan Turgenyev ve Anton Çehov gelenekleri hissedilir. Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bkz: Щукин, В. Г. (1997). *Миф дворянского гнезда: геокультурологическое исследование по русской классической литературе*. Краков: Jagellonian University Press; Щукин, В. Г. (2007). *Российский гений просвещения: исследования в области мифопоэтики и истории идей*. М: РОССПЭН.

Yazar Aleksandr Genis de Tolstaya'nın öykülerinde kişileştirilen eşyalara dikkat çeker. Bu bağlamda karşımıza mucizevi imgeler ve eşyalar çıkar: “*Gizemli ormanlarda yaşarlar ve Finist, Sirin, Alkonost isimli kuşlar şarkılar söyler, ejderha ateşli kanatlarının altında prensesi taşır, gümüş kara kurbağası büyücü kadını korur,*²⁶⁵ *billur gibi dağ ıslıl ıslıl parlar, efsane Atlantis suyun altından giderek uzaklaşır*²⁶⁶ (*Kuşla Buluşma*), *etrafta büyüülü eşyalar belirmeye başlar, mağara Alaaddin'i işaretle kendine çağırır*²⁶⁷ (*Altın Sundurmada Oturuyorlardı*)”. Buradan anlaşılacağı üzere yazarın bu anlatımı, bilindik masal ve mitolojik konularla ilgili çağrışımlara neden olur. Böylelikle anlatım, canlı ve çok anlamlı hale gelir. Tolstaya kimi öykülerinde ise fotoğraflar (*Altın Sundurmada Oturuyorlardı*, *Sonya*, *Tatlı Şura*), hayvan portreleri (*Peterler*, *Tatlı Şura*), mektuplar (*Sonya*, *Tatlı Şura*), kayıp eşyalar (*Sonya*'nın güvercinli broşu, *Tatlı Şura*'nın dört mevsimi sembolize eden şapkası vb.) aracılığıyla önemli detaylara dikkat çeker.

Yelena Goşilo'ya göre, Tolstaya'nın öykülerinde yararlandığı ikinci yöntem ise anlatıcının sesi ile kahramanın konuşmasının birbirine karışmasıdır. Bu durum daha çok çocuklarla ilgili öykülerde kendini gösterir. Kimi zaman öykünün kim tarafından anlatıldığını belirlemek çok güçtür. Örneğin “*Altın Sundurmada Oturuyorlardı*” adlı öyküsünde bahsettiğimiz durum söz konusudur: “*Karıncalar ve papatyalarla birlikte yeşil bir yaz, gülerек ve patırtı yaparak, rengârenk bayrağı sallayarak oralardan çok uzak diyarlara artık kaçıp gitmiştir*”²⁶⁸ (Толстая, 2015: 96). Burada “karıncalar ve papatyalarla” (*с муравьями и ромашками*) ile “rengârenk bayrağı sallayarak” (*размахивая пестрым флагом*) söyleminin bir arada verilmesi anlatıcının çocuk mu yetişkin mi olduğunu anlamayı zorlaştırır. Buna benzer bir başka örnek ise “Okkervil Nehri” öyküsünde kahramanın duygusal ve tutkulu konuşmasında karşımıza çıkar:

“Etrafta yaşayan diğer sakinler sisli Okkervil nehri kıyısını bir anda şenlendirdiler, çok eskiden beri sahip oldukları kokuşmuş ev eşyalarını taşıdılar - kuşaneler ve minderleri, kovaları, kızıl sarı renkli kedileri; granit rıhtıma sokulmak mümkün değildi. Burada artık kendi şarkılarını söylüyorlardı ve Simeonov'un kaldırım taşına attığı çöpleri

²⁶⁵ (В таинственных лесах живут и поют птицы Финист, Сирина и Алконоста, дракон уносит красавицу на своих огненных крыльях, серебряная жаба охраняет чародейку)

²⁶⁶ (Сверкает хрустальная гора, прекрасная Атлантида уходит под воду)

²⁶⁷ (А вокруг возникают волшебные предметы — манит пещера Аладдина)

²⁶⁸ (А оттуда, из-за далекого горизонта, уже бежало, смеясь и шумя, размахивая пестрым флагом, зеленое лето с муравьями и ромашками)

süpürmüşler, çocuk dünyaya getiriyorlar, çoğalıyorlar, birbirlerine misafirlığe gidip geliyorlardı”²⁶⁹ (Толстая, 2015: 439).

Anlatıcı, Simeonov’a cevap olarak “*Okkervil nehri kıyısındaki gri renkli yüksek evler eskimiş, kuleli köprüler tahrip edilmiş, zincirler fırlatılıp atılmış, açık gri renkli sular çöplerle doldurulmuş...*”²⁷⁰ (Толстая, 2015: 438) sözlerini sarf eder. Ancak anlatıcının sesinde herhangi bir tutku hissi duyumsanmaz. Lipovetskiy ise Tolstaya’nın öykülerinde özellikle “Seviyorsun Sevmiyorsun”, “Altın Sundurmada Oturuyorlardı” ve “Kuşla Buluşma” gibi çocukluğun konu edildiği öykülerde masalsı yanların ağır bastığından bahseder. Hayaller ve gerçekler arasında bir boşluk bulunmaz. Masalsı anlatım, çocukların izlenimlerinin daha etkin bir şekilde aktarılmasına imkân verir. Örneğin “Seviyorsun Sevmiyorsun” adlı öyküde “*Karabuğday kaşası gibi böbürlenirken yalnızlığın beyaz ekşimik yüzünü över*”²⁷¹ (Толстая, 1987: 12) gibi metafor ve karşılaştırmalardan yararlanıldığı görülür.

Sonuç olarak Tatyana Tolstaya’nın öykülerinde yararlandığı tüm bu sanatsal yöntemler göz önünde bulundurulduğunda XXI. yüzyılın en özgün yazarlarından biri olduğu görülmektedir. Çünkü yazar sanatsal yaratıcılığında özgün biçimsellik anlayışını yakalayabilmek için kahramanlarını oluşturmada ve anlatım tekniklerinde yeni yöntemlerden yararlanır. Tolstaya, tıpkı Ulitskaya ve Petruşevskaya gibi kurgu, konu, dil ve anlatım tekniklerinde bir yandan klasik Rus edebiyatı geleneklerine bağlı kalırken, diğer yandan özgün bir yoldan ilerlemeyi tercih eder. Ancak bu noktada çağdaş Rus edebiyatında Tolstaya’nın diğer yazarlardan farklı olarak Batı kültürü sahnesine etkili bir çıkış yaptığının ve bir fenomen olarak kabul edildiğinin altını bir kez daha çizmek gerektiği kanaatindeyiz.

²⁶⁹ (Чужие люди вмиг населили туманные оккервильские берега, тащили свой пахнувший давнишним жильем скарб — кастрюльки и матрасы, ведра и рыжих котов, на гранитной набережной было не протиснуться, тут и пели уже свое, выметали мусор на уложенную Симеоновым брусчатку, рожали, размножались, ходили друг к другу в гости (...))

²⁷⁰ (Топтал серые высокие дома на реке Оккervиль, крушил мосты с башенками и швырял цепи, засыпал мусором светлые серые воды...)

²⁷¹ (Зазнавшаяся гречневая каша, которая сама себя, хвалит белый творожистый лик одиночества)



SONUÇ

Kadın edebiyatının ilk tohumları Batı dünyasında atılmıştır. Toplumdaki kemikleşmiş ataerkil düşünce yapısına bir karşı çıkış olarak ortaya çıkmıştır. Sürekli bir gelişime sahip dinamik bir kavram olduğu görülmüştür. Bu süreçte Batı’da yaşanan siyasi, kültürel, sosyal ve ekonomik olaylar kadın hareketlerinin çehresini belirlemede önemli bir rol oynamakla kalmamış, aynı zamanda kadınların edebiyat dünyasına yeni bir soluk kazandırmalarını sağlamıştır. Tüm dünyayı etkileyen Batı’daki bu değişim, Rus edebiyatına da sirayet etmiştir. Kadın yazarlar ortaya koydukları eserleriyle kendilerinden daha fazla söz ettirmeye başlamışlardır. Bu anlamda çağdaş Rus edebiyatının önde gelen kadın yazarlarından L. Ulitskaya, L. Petruşevskaya ve T. Tolstaya’nın öykü sanatını incelediğimiz çalışmamızda her bölüm için şu sonuçlar elde edilmiştir:

- 1) Tezimizin birinci bölümünde Batı, Türk ve Rus edebiyatlarında kadın hareketlerinin tarihsel gelişim süreci incelenmiştir. Genel edebiyat bilimi çerçevesinde kadın edebiyatı ve kadın düzyazı sanatının bağımsız birer kavram olarak tanımlanma çabaları çeşitli eleştirmenlerin görüşleri paylaşılarak sunulmuştur. Bu kapsamda ortaya konulan tanımlamaların göreceli oldukları anlaşılmıştır. Ayrıca kadın edebiyatının daha çok tarihsel bir çerçevede değerlendirilmesi gerekliliğini açığa çıkarmıştır. Öyle ki XX. yüzyılın sonlarında yazınsal üretim sürecinde kadın edebiyatının kendine sağlam bir yer edindiği görülmüştür.
- 2) Yaptığımız incelemeler sonucunda çalışmamızda, pek çok kez belirttiğimiz gibi, edebiyatta biyolojik cinsiyete göre ayırım yapılmaması ve ilgili edebi eserin niteliğinin değerlendirilmesi gerektiği görüşü savunulmuştur.
- 3) Batı edebiyatındaki feministlerin, bir kadın edebiyatı geleneği oluşturmak istedikleri ortaya konulmuştur. Bu anlamda aynı amaç doğrultusunda bir araya gelen kadın yazarların birbirlerinden etkilenmeleri, önemli bir ölçüt olarak kabul edilmiştir. Kadın edebiyatının 1980’li yıllarda artık bilimsel bir disiplin olarak kabul gördüğü ve çok sayıda kadın yazarın etkinlik alanlarını genişletmeyi başardıkları anlaşılmıştır.

- 4) Batı'dakine benzer bir şekilde, Türkiye'deki kadın hareketlerinin tarihsel gelişim süreci incelenmiştir. Türkiye'deki kadın yazarların da uzun ve zorlu bir mücadelenin ardından, yalnızca okur olmakla yetinmeyip yazar kimliğiyle de edebiyat dünyasında kendilerine yer açtıkları görülmüştür.
- 5) Türk kadınlarının edebi çalışmalarını geniş bir alana taşıyabilmeleri konusunda, dönemin yayın organları ile kadınların sosyal yaşamda lehlerine gerçekleşen değişimlerin yadsınamaz etkileri örneklerle gözler önüne serilmiştir.
- 6) Batı ve Türk edebiyatındaki kadın hareketlerinin ardından Rus edebiyatında ise kadın hareketlerinin tarihsel gelişimi, “oluşum evresi” (1770-1880), “gelişim evresi” (1881-1917), “kırılma evresi” (1917-1991) ve “yükselme evresi” (1991 sonrası) olmak üzere dört evrede incelenmiştir. Bu bağlamda kadın edebiyatının zaman içinde büyük bir gelişim ivmesi gösterdiği neticesine varılmıştır.
- 7) Süreç boyunca Rusya'daki kadın çalışmalarının dönüm noktası niteliğindeki birtakım siyasi, sosyolojik ve kültürel olayların neden olduğu şartlara göre şekillendiği anlaşılmıştır.
- 8) Bilhassa 1917 Ekim Devrimi'nden sonra kadınların toplumsal alanda yeni kazanımlar elde etmeleri, seslerini daha iyi duyulabilir hale getirmiştir. Rus kadın yazarların kendi aralarında yarattıkları dayanışma sayesinde, tıpkı Batı ve Türk edebiyatında olduğu gibi, yayın organlarının desteğinden faydalandıkları, edebi çalışmalarına olan ilgiyi artırmayı başardıkları ve kitap piyasasında önemli bir paya sahip oldukları örneklerle gösterilmiştir.
- 9) Yaptığımız incelemeler sonucunda daha çok kadın ve dünyasını odak noktasında tutmaları nedeniyle kadın yazarların “kadın edebiyatı” ya da “kadın düzyazı sanatı” başlığı altında ayrı bir çerçevede incelendikleri görülmüştür. Batı, Türk ve Rus ekseninde incelediğimiz kadın edebiyatının tarihsel gelişim sürecinde feminist eleştirmenlerin ayrıldıkları hususlar şu şekilde özetlenebilir:
 - Batılı feminist eleştirmenler, kadın ve erkeği birbirinden tamamen ayrı tutmuşlardır. Erkek hiyerarşisini reddetmişlerdir.

- Türk feminist eleştirmenler, kadın ve erkeği bir bütün olarak değerlendirmişlerdir. Edebiyatta cinsiyet odaklı yaklaşıma karşı çıkmışlardır.
 - Rus feminist eleştirmenler ise erkeklere karşıt bir tavır almamışlardır. Aksine onların daha önceden ortaya koydukları eserlerden kendi hedefleri doğrultusunda belli ölçüde yararlanmışlardır. Edebiyatta yalnızca eserin niteliğinin kıstas alınmasını savunmuşlardır.
- 10) Birinci bölüm boyunca yapılan değerlendirmeler neticesinde çağdaş Rus kadın edebiyatının genel karakteristik özelliklerinin otobiyografik, duygusal, öznel, lirik ve daha çok kadın odaklı olduğu saptanmıştır.
- 11) Tezimizin ikinci bölümünde yazarların biyografileri ve sanat anlayışları irdelenmiştir. Bu kapsamda Lyudmila Ulitskaya'nın eski bir biyolog olmasına rağmen, edebi yaratıcılığa karşı ilgisinin ve yatkınlığının aile genetiğinden geldiği vurgulanmıştır. Gerçek anlamda edebiyat dünyasına girmeden önce yapmış olduğu şiir çevirilerinin, kaleme aldığı deneme ve piyeslerinin kendisini yazarlık yoluna hazırladığı görülmüştür. Bu sayede ilk kez elli beş yaşında eserlerini okuyucularla buluşturan yazarın, eski bir biyolog oluşunun özgün bir yazar olmasında etkili olduğu ve bu sayede saygın edebiyat ödüllerine layık görüldüğü anlaşılmıştır.
- 12) Ulitskaya'nın aksine, Lyudmila Petruşevskaya çok küçük yaşlarda edebi faaliyetlerle ilgilenmeye başlamıştır. Otuz yaşındayken ilk öyküsünü yayımlayan yazarın sanat anlayışının gerçekçi, natüralist, sentimentalist ve postmodernist öğeleri bir arada taşımamasından dolayı polifonik bir yapıda olduğu tespit edilmiştir. Bu anlamda Petruşevskaya'nın sanatı eski ve yeni edebi akımların sentezinden doğan özgün bir laboratuvar olarak tanımlanmıştır.
- 13) Ulitskaya ve Petruşevskaya'dan farklı olarak Aleksey Tolstoy'un torunu olan Tatyana Tolstaya'nın soy ağacında edebi yeteneklerle donatılmış ve tanınmış isimlere dikkat çekilmiştir. Buna karşılık nicelik bakımından karşılaştırma yapıldığında yazarın daha az sayıda öykü yayımladığı belirlenmiştir.

- 14) Yazarın sanat anlayışının daha çok postmodernizm çerçevesinde değerlendirildiği görülmüştür. Mitolojik, fantastik ve şiirsel öğeleri sentezleyen Tolstaya'nın sanat anlayışının da çok sesli bir yapıya sahip olduğu neticesine varılmıştır. Buna karşılık Tolstaya'nın kadınların dünyasını daha nesnel bir anlatımla ifade etmesi bakımından farklılık gösterdiği ve uzun yıllar Amerika'da yaşamasının sanat anlayışına yansıdığı ve bu yüzden Batı edebiyatında ayrı bir yere sahip olduğu anlaşılmıştır.
- 15) Tezimizin üçüncü bölümü, çalışmamızın asıl odak noktasını oluşturur. Bu bölümde yazarların ilgili öyküleri “kadınlar”, “erkekler”, “aşk”, “hayaller ve gerçekler” başlıkları altında incelenmiştir. Kadın, erkek ve çocuk ekseninden doğan ortak motifler “anne-çocuk”, “baba-çocuk”, “gerçek ve yasak aşk”, “hayaller ve gerçekler” olarak tespit edilmiştir.
- 16) Yazarların öykülerinde daha çok Sovyet dönemi ve sonrasında insanlığın evrensel sorunları olan aşk, aile, yalnızlık ve mutluluk arayışı gibi konulara ağırlık verdikleri sonucuna varılmıştır.
- 17) Otobiyografik okumaya uygun bulunan öykülerde yazarların kendi hayatlarından yansımaların olduğu saptanmıştır. Örneğin Ulitskaya'nın eski nesil kuşağa çok önem vermesi, dedesinin ve babaannesinin kendisini yetiştirmesiyle ilişkilendirilmiştir. Petruşevskaya'nın küçük yaştan itibaren öksüz kalmış ve tek başına çocuklarını büyütmek zorunda olması öykülerinin nispeten karamsar olmasının esas nedenleri olarak gösterilmiştir. Tolstaya'nın ise eserlerinde çocukluk temasına daha fazla yer verdiği ve bu durumun oluşmasında çocukluk yıllarının etkisi olduğu vurgulanmıştır. Aileleriyle birlikte II. Dünya Savaşı yıllarında ve sonrasında yoğun baskılara maruz kalan Ulitskaya ve Petruşevskaya, çocukluk yıllarında büyük kıtlıklara, hastalıklara tanıklık ettikleri ve en yakınlarını kaybettikleri için öykülerinde daha karamsar bir havanın hâkim olduğu sonucuna varılmıştır. Neticede yazarların çocukluk yıllarında yaşadıkları olayların eserlerinde ne kadar belirleyici rollere sahip olduğu anlaşılmıştır. Aynı zamanda Ulitskaya ve Petruşevskaya'nın öykülerinde kadın duyarlılığına biraz daha hassas yaklaşımları, yine yazarların yaşam tecrübelerinin sonucu olarak değerlendirilmiştir.

- 18) Gerçekleştirdiğimiz öykü çözümlemeleri, yalnızca yazar ve eser incelemesi olarak ele alınmamıştır. Çalışmamızın giriş bölümünde de vurguladığımız gibi, Sovyet dönemi öncesi ve sonrasında yaşananlar, perestroyka, Sovyetler Birliği'nin dağılması, geçiş Rusya'sı toplumu derinden etkilemiştir. Bunların yansımaları yazarların öykü kahramanlarında çeşitli şekillerde baş göstermiştir.
- 19) Kadın ve erkeğin toplumsal rollerinde yaşanan değişiklikler, ruh hallerinde gözlenen dalgalanmalar, hiç geçmeyen yalnızlık ve mutsuzluk hissiyatını duyumsamaları, ebeveynlerin çocuklarını gerçek dünyadan uzak tutma çabaları, daha çok hayali bir dünyada yaşama Sovyet döneminin neden olduğu tipik sorunlar olarak belirlenmiştir. Böylelikle tezimizdeki amaç doğrultusunda eserlerdeki kadın, erkek ve çocuk kahramanların ruhsal ve fikrîsel değişimlerinin temel nedenleri tespit edilmiştir. Bilhassa da öykülerin çözümlenmesiyle Sovyet dönemi kadınının aile içindeki misyonunu ve hayat felsefesini etkileyen durumlar belirlenmiştir. Sovyet döneminde uygulanan aile politikasının kadın ve erkeğe yüklediği rollerin bir sonucu olarak kadınların androjenik özellikler gösterdikleri anlaşılmıştır.
- 20) Aile içinde kadın ve erkeğin rol değişimlerinin değerlendirilmesi, çalışmamızın üçüncü bölümünde “anne-çocuk” ve “baba-çocuk” alt başlıklarında incelenmiştir. Annelik, yazarların her biri için çok önemli kabul edilir. Ancak yazarların eserlerinde ortaya koydukları “anne-çocuk ilişkisi” bakımından kadın kahramanların birbirlerinden ayrıldıkları saptanmıştır. Bu noktada bilhassa annelerin hasta olan çocuklarına yaklaşımları üzerinden değerlendirmeler sunulmuştur. Neticede çocukların yetişkin birey olabilmeleri yolunda annelerinin ayrı bir öneme sahip olduğunun altı çizilmiştir.
- 21) Ulitskaya'nın öykülerindeki kadınların daha çok çalışkan, fedakâr, sebatkâr, iyi niyetli, yardımsever ve merhametli oldukları anlaşılmıştır. Kimi kadın kahramanların ise anne olmadan önceki ve sonraki halleri verilerek anneliğin kadının ruh hali üzerindeki etkileri gözler önüne serilmiştir. Yazarın pek çok eserinde kadın, annelik göreviyle ön planda tutulmuştur. Sevdikleri için büyük fedakârlıklar yapan kadın kahramanlar, hayatlarını bilhassa çocuklarına adanmışlardır. Zor koşullar altında olmalarına rağmen insani değerlerini

kaybetmeyen, çocuklarının güçlü bireyler olmalarını isteyen kadın kahramanların özgün yanları ve ayrıca aile kurmanın ve soy geleneğini sürdürmenin önemi vurgulanmıştır.

- 22) Petruşevskaya'nın öykülerinde iki tip anne modeli belirlenmiştir. Birincisi yapıcı, ikincisi yıkıcı annedir. Ancak annenin yıkıcılığının evladına duyduğu sevgiden olduğu anlaşılmıştır. Anneler, yavrularını koruma mücadelesinde sevgi, merhamet, zalimlik ve acımasızlığı aynı anda bünyelerinde taşırlar. Yazarın kahramanlarına haklı ya da suçlu diye ithamlarda bulunmadığı görülmüştür. Ayrıca dış dünyaya kapalı büyütülen çocukların yetişkin bireyler olamayacakları vurgulanmıştır. İçinde bulunduğu şartların kurbanı olan mutsuz anne motifinin ön planda tutulduğu öykülerde annelik, mucizevi olarak kabul edilmiş ve ideal bir aile tipinin olmadığı gözlenmiştir. Ailesi tarafından kuşatılmış bir dünyada yaşayan çocuğun savunmasız birey olarak kaldığı, kendini mutsuz ve yalnız hissettiği, sınırlı bir çevrede büyüdüğü için gerçek hayatı öğrenemediği, annenin çocuğuna duyduğu sonsuz ve aşırı korumacı sevgisinin yıkıcı olduğu tespit edilmiştir.
- 23) Tolstaya'nın öykülerinde ise Petruşevskaya'da olduğu gibi, hem yapıcı hem de yıkıcı anne modeli gözlenmiştir. Çocuğunun hayatına pek müdahalede bulunmayan ile müdahaleci annelerin yarattığı etkiler karşılaştırmalı olarak gözler önüne serilmiştir.
- 24) “Baba-çocuk” alt başlığında her üç yazara göre de Sovyet dönemi aile politikasının erkeğe yüklediği görev, yalnızca geleneksel baba rolünü yerine getirmek olarak belirlenmiştir. Aile birliği anne ve babanın çocuklarıyla bir arada olması demekken, Sovyet döneminde gerçek bir aile bulmak çok nadirdir. Öykülerde, yaşanan ayrılıkların çocuklar üzerindeki etkileri yansıtılmıştır. Ancak Sovyet dönemindeki baba motifinin kendisinden beklenenleri karşılayabilecek yetide olmadığı örneklerle gösterilmiştir.
- 25) Çalışan anne motifi ile kıyasladığında erkek, daha esnek bir konumdadır. Kadına yüklenen sorumluluklar daha fazladır. Bu durum Sovyet kadınlarını çocuklarına hem annelik hem babalık yapmaya, hem evde hem dışarda çalışmaya zorlamıştır.

Yaptığımız incelemeler neticesinde L. Petruşevskaya'nın öykülerindeki erkek kahramanların iyi bir eş ve iyi bir baba olamadıkları, sorumluluk almaktan korkan, manevi değerlerden yoksun oldukları anlaşılmıştır. Buna karşılık Ulitskaya'nın erkek kahramanları arasında sorumluluklarını yerine getiren, insani değerleri yüksek, sevgi dolu, merhametli baba örneklerine rastlanmıştır. Tolstaya'nın erkek kahramanlarının ise daha belirgin bir şekilde iradesiz, güçsüz, yetersiz ve sorumsuz oldukları belirlenmiştir.

- 26) Aşkın da annelik gibi, Ulitskaya için kutsal kabul edildiği, bu uğurda her türlü fedakârlığın hem kadın hem erkek kahramanlarca yapıldığı gözlenmiştir. Yazar için önemli olan, aşkın insanın duygu dünyasında yaşattığı dalgalanmadır. Öykülerinde duygusallığın hâkim olduğu ve seçimlerinden dolayı kahramanlarını yadırgamadığı anlaşılmıştır. Petruşevskaya ve Tolstaya'nın öykülerinde ise aşk ya tatlı bir hayal, ya da hayal kırıklığıdır. Çizilen aşk tablolarında herhangi bir duygusallık hissedilmemiştir. Daha çok platonik ya da menfaatler doğrultusunda peşinden gidilen aşklar yaşandığı görülmüştür.
- 27) “Hayaller ve gerçekler motifi” bağlamında Ulitskaya'nın öykülerinde ataerkil sistemin ve Sovyet dönemi aile politikasının gerçekliği daha belirgin bir şekilde hissedilmiştir. Yalnızca kadın kahramanların ön planda tutulması en önemli fark olarak belirlenmiştir.
- 28) Eşleri, aşkları ve çocukları için büyük fedakârlıklar yapan kadın kahramanların birleştikleri ortak nokta, kurdukları hayallerin yıkıcılığıdır. Bu anlamda yazarın gerçekler ve hayaller dünyasını yorumlamasındaki farklılık, esasen mutlu olmayan öykü sonlarıyla vurgulanmıştır.
- 29) Petruşevskaya'nın öykülerinde kahramanlar hayal kurarak, rol yaparak ya da büyük bir değişim yaşayarak yalnızlık ve mutsuzluktan kurtulmaya çalışsalar da mutlu son neredeyse görülmemiştir. Daha çok hayatın olumsuz yönleri ön planda tutulmuş ve gerçek hayatın, kurulan hayaller gibi tozpembe olmadığı tespit edilmiştir.

30) Tolstaya'nın öykülerindeki kadın ve erkek kahramanların ortak özellikleri ise özgüvensiz, pişman, yalnız, mutsuz ve duygusal boşlukta olma olarak belirlenmiştir. Kahramanların mutlu olmak uğrunda hastalıklı hayaller kurmalarının bedellerini ağır şekillerde ödedikleri gözlenmiştir. Hayallerinin kurbanı olanlar, daha çok erkek kahramanlardır. Güçlü kadın ve iradesiz erkek karşıtlığı söz konusu olduğu için klasik Rus edebiyatı geleneklerinin izinden gidildiği anlaşılmıştır.

31) Tezimizin dördüncü ve son bölümünde yazarların öykülerinde yararlandıkları anlatım teknikleri incelenmiştir. İlgili öykülerin daha iyi anlaşılması için yapılan son sınırlandırmayla beraber ağırlıklı olarak bir önceki bölümde çözümlediğimiz öykülere bağlı kalınmıştır. Yazarların aynı paydada buluştukları hususlar şu şekilde özetlenebilir:

- Klasik Rus edebiyatı geleneklerine bağlı kalmışlar ve eserlerini postmodern özelliklerle donatmışlardır. Bu durum çok yönlü sanat anlayışına sahip olan yazarların öykülerinin değerlendirilmesini zorlaştıran en önemli husus olarak saptanmıştır.
- Yazarlar kahramanlarına tarafsız yaklaşmışlar ve herhangi bir yargılamada bulunmamışlardır.
- Yazarların eserleri, metinlerarasılık bağlamında incelemeye uygundur.
- Öykülerde konu edilen Sovyet döneminin kadın ve erkek tiplerinde gözlenen toplumsal ve ahlaki yozlaşmalar, yazarlar tarafından eleştirel ve alaycı bir üslupla verilmiştir.
- İnsanların günlük yaşamları, kadınlar ve erkekler arasında geçen duygusal bağlar, çocukların ebeveynleri ile ilişkileri ve yetiştirilmeleri öykülerde ele alınan ortak konular olarak belirlenmiştir.
- Öykülerde klasik Rus edebiyatında sıklıkla gözlenen “güçlü kadın-zayıf erkek” karşıtlığı yaratılmıştır.

32) Yazarların birbirlerinden ayrıldıkları noktalar ise şu şekilde tespit edilmiştir:

- Ulitskaya'nın öykülerinin kadın kahramanların isimleriyle adlandırılması, işlenen konunun merkezine yönelik bir gönderme olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda “Bronka”, “Soneçka”, “Genele Teyze”, “Buhara'nın Kızı”, “Buharalı Kadın” ilk akla gelen örneklerdir.
- Petruşevskaya'nın öykülerinde kimi zaman kahramanlarının isimlerini gizli tutması, yalnızca cinsiyetlerini paylaşması, kahraman üzerinden genelleştirme yaptığı düşüncesini uyandırmıştır.
- Petruşevskaya ve Ulitskaya öykülerinde daha çok hayatın olumsuz taraflarını yansıtmayı ön planda tutmuşlardır. Tolstaya ise çok sayıda metafordan yararlanarak gerçek hayatı bambaşka göstermesiyle sanatının özgün yanı gözler önüne sermiştir.
- Şairane ve masalsi anlatımıyla Tolstaya, Ulitskaya ve Petruşevskaya'dan ayrılır. Yarattığı masalsi dünyada hem çocukların hem de yetişkinlerin başrolde olduğu ve eserlerindeki sanatsal özelliklerin kahramanlarından çok daha önemli olduğu görülmüştür.
- Metinlerarasılık yazarların sanat anlayışlarının ortak yönlerinden biri olarak değerlendirilse de, Tolstaya'nın çocukluğunda yaptığı geniş perspektifteki okumaların kendisini bu alanda daha başarılı kıldığı sonucunu doğrulamıştır.

Sonuç olarak tezimiz sırasında L. Ulitskaya, L. Petruşevskaya ve T. Tolstaya'nın öykülerinde Sovyet dönemi ve sonrasında yaşananların toplum üzerinde yarattığı etkiler sosyo-kültürel bağlamda ele alınmış ve yazarların sanatsal özgünlükleri gözler önüne serilmiştir. Çalışmamızın başında birtakım sınırlandırmalar yapmış olmamıza rağmen, çok yönlü sanat anlayışına sahip olan yazarların çeşitli motifleri konu etmeleri bakımından değinemediğimiz ya da gözden kaçırdığımız hususların olabileceğini belirtmeliyiz. Bu bağlamda çağdaş Rus edebiyatında daha pek çok kadın yazarın eserleri, konuya ilgi duyan araştırmacılar tarafından incelenmeyi ve Türkçeye kazandırılmayı beklemektedir.



KAYNAKLAR

- Aktaş, Ş. (1986). *Edebiyatta Üslup ve Problemleri*. Ankara: Akçağ.
- Andaç, F. (2004). *Edebiyatımızın Kadınları*. İstanbul: Dünya Kitapları.
- Argunşah, H. (1999a). “Kadın ve Edebiyat -I-”. *Kaşgar*, Mayıs, (9), 34-40.
- Argunşah, H. (1999b). “Kadın ve Edebiyat -III-”. *Kaşgar*, Mayıs, (11), 100-105.
- Aristoteles. (2010). *Poetika*. (Çev. İ. Tunalı) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Atasü, E. (1998). *Edebiyattaki Kadın İmgelerinde Cumhuriyet’in İzdüşümleri*. 75. Yılda Kadınlar ve Erkekler İçinde. (Ed. Ayşe Berktaş Hacımiraçoğlu). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Aytaç, G. (1999). *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Bozkurt, C. (2016). “Yeni Hayat” Romanı Bağlamında Anlatıcı, Anlatıcı Konumu ve Anlatım Tutumu”. *Journal of Turkish Language and Literature*, 2(1), 67-80.
- Can, H. (2006). Aristoteles’te Katharsis Kavramı. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(2), 63-72.
- Çaha, Ö. (2001). “Türkiye’de Kadın Hareketi Tarihi: Değişen Bir Şey Var mı? [The History of Women Movement in Turkey]”, *Kadın Bienali Ekinlikleri Çerçevesinde Türkiye’de Kadın ve Sivil Toplum*. İstanbul/Turkey.
- Çakır, S. (1995). *Türkiye’de Kadın Tarihi Yazmak? Kadın Araştırmalarında Yöntem*. (Yayına Hazırlayanlar: Serpil Çakır-Necila Algökçe). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Çelikel, Z. (2013). *İki Ülke, İki Kadın Yazar: Juana Manso, Emine Semiye*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çetişli, İ. (2014). *Metin Tahlillerine Giriş/2, Hikâye-Roman-Tiyatro*. 4. Basım. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Debreli, Z. G. (2016). “Kutadgu Bilig’de Kadın”. *Studies Of The Ottoman Doman*, 6(11), 38-60.
- Demir, S. A. (2013). Türkçede Anaforik Zaman İfadeleri. *Turkish Studies*, 8(9), 1099-1109.
- Dizier, A. (2002). *Fransa’da Kadın Araştırmaları. Kadınların Belleği*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Eliuz, Ü. (2008). “Meşrutiyete Giden Süreçte Yeni Kadın İmgesi: Fatma Makbule Leman”. *Bilig*, 47, 177-192.
- Enginün, İ. (2004). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

- Ercan, C. A. (2014). *Cinsiyetin Toplumsal Roldeki Yeri. Elfriede Jelinek'in Seçilmiş Romanlarında Kadınlık*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Erkman-Akerson, F. (2015). *Edebiyat ve Kuramlar*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Fordham, F. (1994). *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*. (Çev. A. Yalçın). İstanbul: Soy Yayınları.
- Freud, S. (1999). *Sanat ve Edebiyat*. (Çev. E. Kapkın - E. T. Kapkın). İstanbul: Payel Yayınları.
- Galata, M. (2015). *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Mitolojik Unsurlar*. Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gönenç, A. Y. (2006). "Fransa'da ve Türkiye'de Kadın Hareketleri". *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 27, 63-84.
- Graber, Gustav H. (1996). *Kadın Psikolojisi*. (Çev. K. Şipal). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Gürsoy, Y. (2017). *Sovyet Hükümeti'nin İlk Kadın Bakanı Aleksandra Kollontay'ın Kadın Sorunu Üzerine Devrimci Fikirleri*. Mülkiye Uluslararası İlişkiler Kongresi. Ankara. 309-313.
- Güzel, Ş. (1985). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Toplumsal Değişim ve Kadın*. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*. 3. Cilt, İstanbul: İletişim Yayınları. 858-864.
- Güzelyüz, A. (2016). *Doğu Edebiyatında Kadın*. İstanbul: Demavend Yayınları.
- Hasdemir, T. A. (1991). "Sovyetler Birliği'nde Kadının Durumu". *Amme İdaresi Dergisi*, 24(3), 81-98.
- Humm, M. (2002). *Feminist Edebiyat Eleştirisi*. (Çev. Ö. Altay). İstanbul: Say Yayınları.
- İnanır, E. (2008). *XVIII. Yüzyıl Rus Edebiyatı - I. Petro ve II. Katerina'nın Kanatları Altında*. İstanbul: İskenderiye Yayınları.
- İnternet : Краснящих, А. (2016). *Путин не навсегда, все люди смертны, — Людмила Улицкая*. <https://focus.ua/ukraine/351373/> adresinden 12 Mart 2018'de alınmıştır.
- İnternet : Петрушевская, Л. (1993b). *Еврейка Верочка*. https://www.e-reading.club/chapter.php/44585/11/Petrushevskaya_-_Rekviemy_%28rasskazy%29.html adresinden 19 Nisan 2018'de alınmıştır.
- İnternet : Петрушевская, Л. (1993a). *Дуня*. http://rulibs.com/ru_zar/prose_contemporary/petrushevskaya/y/j43.html, adresinden 15 Nisan 2018'de alınmıştır.
- İnternet : Толстая, Т. *Татьяна Толстая*. <https://www.bor-biblioteka.com/tolstajatat> adresinden 15 Nisan 2018'de alınmıştır.

- İnternet : Ratilainen, S. (2005). *Признание другого в сказках Людмилы Петрушевской*. <https://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/92561/gradu00472.pdf?sequence=1> , adresinden 10 Mart 2018'de alınmıştır.
- İnternet : Türkeş. A. Ömer. (2005). *Sayılarla Kadın Romanları*. Birikim Yayınları. <http://alsahbloklariindeksi.blogcu.com/sayilarla-kadin-romanlari-a-omer-turkes/1819786> adresinden 16 Şubat 2018'de alınmıştır.
- İnternet : Велехов, Л. (2015). *Людмила Улицкая: “В основе действий власти лежит страх”*. <http://www.svoboda.org/a/27212024.html> adresinden 26 Mart 2018'de alınmıştır.
- İnternet : Гинтс, Ф. (1995). *При попытке к сопротивлению (эпоха в духе Л. Петрушевской)*. http://zhurnal.lib.ru/f/frida_1_g/petrushewskaja.shtml adresinden 1 Ağustos 2017'de alınmıştır.
- İnternet : Гостева, А. (2006). (Записала Е. Шевченко) *Людмила Улицкая: что о ней говорят*. <http://www.psychologies.ru/articles/lyudmila-ulitskaya-chto-o-ney-govoryat/> adresinden 10 Şubat 2018'de alınmıştır.
- İnternet : Денисова, А. А. (Под ред.). (2002). *Словарь тендерных терминов*. <http://www.owl.ru/gender/> adresinden 17 Şubat 2017'de alınmıştır.
- İnternet : Казакова, И. И. (2013). *А. А. Вербицкая: биобиблиографическая справка*. http://az.lib.ru/w/werbickaja_a_n/text_0010.shtml adresinden 30 Mart 2018'de alınmıştır.
- İnternet : Козенко, А. (2015). *“Чувства усталости я не боюсь” Интервью писательницы Людмилы Улицкой*. <https://meduza.io/feature/2015/08/07/chuvstva-ustalosti-ya-ne-boyus> , adresinden 26 Mart 2018'de alınmıştır.
- İnternet : Панюшкин, В. (2011). *Правила жизни Людмилы Улицкой*. <https://esquire.ru/wil/lyudmila-ulickaya> , adresinden 29 Şubat 2018'de alınmıştır.
- İnternet : Петрушевская, Л. (1988). *Дочь Ксении*. <https://www.litmir.me/br/?b=21817&p=1> adresinden 15 Nisan 2018'de alınmıştır.
- İnternet : Петрушевская, Л. (1996a). *Непогибшая жизнь. Рассказы. С Горы*. <http://magazines.russ.ru/october/1996/9/petr19.html> adresinden 16 Nisan 2018'de alınmıştır.
- İnternet : Петрушевская, Л. (1996b). *Мост Ватерлоо (сборник) Хэппи-энд*. http://velib.com/read_book/petrushevskaja_ljudmila_stefanovna/rassказы_i_povest/khehppi_ehnd/ adresinden 13 Nisan 2018'de alınmıştır.
- İnternet : Пыжова, М. (2016). *“От первого лица” (отзыв на книгу Людмилы Петрушевской)*.

<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://m0nolog.blogspot.com/2016/04/ot-pervogo-litsa.html> adresinden 15 Nisan 2018'de alınmıştır.

İnternet : Толстая, Т. (2002). *Интервью для проекта 'Настоящая литература: Женский род'*. (Записала Е. Пикунова). <https://soyuz-pisatelei.ru/forum/57-1024-1> adresinden 16 Nisan 2018'de alınmıştır.

İnternet : Трофимова, Е. (2002). *Женская литература и книгоиздание в современной России*. <http://www.a-z.ru/women/texts/trofimovar.htm> adresinden 1 Ağustos 2017'de alınmıştır.

İnternet : Уварова, И. (2006). (Записала Е. Шевченко) *Людмила Улицкая: что о ней говорят*. <http://www.psychologies.ru/articles/lyudmila-ulitskaya-chto-o-ney-govoryat/> adresinden 10 Şubat 2018'de alınmıştır.

İnternet : Улицкая, Л. (2008a). *Жизнь, перед лицом смерти*. <http://www.ulickaya.ru/content/view/1279/> adresinden 6 Mart 2018'de alınmıştır.

İnternet : Улицкая, Л. (2008b). *Стала писателем, когда меня выгнали с работы*. <http://www.ulickaya.ru/content/view/1282/> adresinden 29 Ocak 2018'de alınmıştır.

İnternet : Улицкая, Л. (2008c). *Роман меня напишет, - интервью РГ*. <http://www.ulickaya.ru/content/view/1280/> adresinden 7 Ocak 2018'de alınmıştır.

İnternet : Улицкая, Л. (2008d). *Моими учителями были генетики*. <http://www.ulickaya.ru/content/view/1283/> adresinden 5 Nisan 2018'de alınmıştır.

İnternet : Улицкая, Л. (2008f). *Какое время жизни нам досталось*. <http://www.ulickaya.ru/content/view/1285/> adresinden 29 Ocak 2018'de alınmıştır.

İnternet : Улицкая, Л. (2014). *Европа, прощай!*. <http://www.svoboda.org/a/26541088.html> dipnot 70 adresinden 27 Mart 2018'de alınmıştır.

İnternet : Улицкая, Л. (2017). *Людмила Улицкая: Мне чужда "борба с жизнью"*. (Записала О. Глебова). <http://www.bigbook.ru/win/ulitskaya-interview.php> adresinden 5 Ocak 2018'de alınmıştır.

İnternet : Улицкая, Л. (2018). *Улицкая Людмила Евгеньевна*. <http://persona.rin.ru/view/f/0/35196/ulickaja-ljudmila-evgen'evna> adresinden 4 Ocak 2018'de alınmıştır.

İnternet : Широкова, Е. В. *Поиск другого в прозе Людмилы Улицкой (на примере рассказа "Цю-юрихь")*. http://www.pspu.ru/sci_liter2005_shiro.shtml adresinden 5 Nisan 2018'de alınmıştır.

İnternet : Щеглова, Е. (2008). *Великий мастер нюансов Людмила Улицкая*. <http://old.superstyle.ru/19feb2008/ulitskaya> adresinden 15 Nisan 2018’de alınmıştır.

İnternet: Shankbone, D. (2016). *Мемория. Людмила Петрушевская*. <https://polit.ru/news/2016/05/26/petrushevskaya/> adresinden 2 Mart 2017’de alınmıştır.

İnternet: *Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük*. http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c6d79c0157e45.08528143 adresinden 10 Eylül 2015’te alınmıştır.

İnternet: *Биография Людмилы Евгеньевны Улицкой*. <ftp://ftp.slav.su.se/pub/slav/kursmaterial/ry2/sakprosa/FH05text0.pdf> adresinden 10 Nisan 2018’de alınmıştır.

İnternet: Улицкая, Л. (2003). *Персона недели: Людмила Улицкая*. (Записал М. Георгадзе). <http://archive.li/StzuD#selection-697.0-697.1241> adresinden 30 Mart 2018’de alınmıştır.

İnternet: Улицкая, Л. (2008e). *Моя задача-вопросы ставить а не решать*. <http://www.ulickaya.ru/content/view/1284/> adresinden 13 Mart 2017’de alınmıştır.

İnternet: Мелников, В. (2004). *Биография Людмилы Улицкой*. <https://ria.ru/spravka/20130906/961088752.html> adresinden 15 Ocak 2018’de alınmıştır.

İnternet: Фомичев, М. (2013). *Биография Людмилы Петрушевской*. <https://ria.ru/spravka/20130526/939335895.html> adresinden 21 Mart 2018’de alınmıştır.

İşgören, T. (2016). “Modern Azerbaijan Edebiyatında Kadın Sorunu Ve Samed Vurgun”. *Türk Dünyasında Kadın Algısı*. C. II. Celal Bayar Üniversitesi Yayınları. No: 0017, 707-719.

Jung, C. G. (2015). *Feminen Dişillik’in Farklı Yüzleri*. (Çev. T. V. Soylu). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Karabulut, M. (2013). “Tanzimat Dönemi Türk Romanında Kadın Üzerine Tematik Bir İnceleme”. *Erdem Dergisi*, 64, 49-69.

Karaca, Ş. (2010). *Emine Semiye, Hayatı, Fikir Dünyası, Sanatı, Eserleri*. Doktora Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.

Karataş, E. (2009). “Türkiye’de Kadın Hareketleri Ve Edebiyatımızda Kadın Sesleri”. *Turkish Studies, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 4(8), 1652-1673.

- Kaşoğlu, A. (2004). “1960’ların Rus Edebiyatı Üzerine Bir İnceleme”. *Folklor/Edebiyat*, 5(38), 159-164.
- Kaşoğlu, A. (Editör). (2017). “Gücü Elinde Tutamayan Lider: Georgiy Maksimilianoviç Malenkov”. *Liderlerin Sovyeti: Devrimden Perestroykaya*. İstanbul: Çeviribilim Yayınları.
- Kırkpınar, L. (1998). *Türkiye’de Toplumsal Değişme Sürecinde Kadın. 75. Yılda Kadınlar ve Erkekler*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Kolcu, A. İ. (2008). *Edebiyat Kuramları*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınevi.
- Kozanoğlu, M. T. (1992). *Yunan Mitolojisi*. İstanbul: Mitologya Yayınları.
- Kurt, A. O. (2010). Yahudi Aydınlanma Hareketi: Haskala. *MİLEL VE NİHAL İnanç, Kültür Ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi*, 7(1), 33-59.
- Kusaeva, N. (2012). *Lyudmila Ulitskaya’nın Kısa Öykülerinde Kadınlar*. Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- Lenin, V. İ. (1975). *Kadınların Kurtuluşu*. (Çev. Abdurrahman Kılıç). İstanbul: Günce Yayınları.
- Moran, B. (2014). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nutku, Ö. (2010). “Kadın ve Sanat”, *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi (Yedi)*, 4, 137-142.
- Öksüz, G. (2009). *Teffi’nin (N. A. Buçinskaya) Öykü Sanatı*. Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Özer, Z. B. (2018). Tarih-dilbilim Bağlamında Rusya Başkentleri. *Rus Edebiyatında Kent / Kasaba İmgesi*. Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları.
- Page, R. I. (2009). *İskandinav Mitleri*. (Çev. İ. Yılmaz). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Parla, J. , İrzık, S. (2014). *Kadınlar Dile Düşünce. Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Popova, N. (1999). *Sosyalizm Diyarında Kadın*. (Çev. M. Güneşdoğdu - İ. Yarkın). İstanbul: İnter Yayınları.
- Pospelov, G. (2005). *Edebiyat Bilimi*. (Çev. Y. Onay). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Rosenberg, C. (1990). *Kadınlar ve Perestroyka*. (Çev. O. Akınhay). İstanbul: Pencere Yayınları.
- Rowbotham, S. (2013). *Yeni Bir Çağ Hayali. Yirminci Yüzyılı Yaratın Kadınlar*. (Çev. S. Öncü). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Şen, C. (2012). *Edebiyat İncelemelerinde Psikanaliz Kullanımı*. İstanbul: Divan Kitap.

- Şengül, M. B. (2016). “Kadın Edebiyatı: Bir Varoluş Mücadelesi”. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 2(44), 203-211.
- Tekeli, Ş. (1992). *Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi. Kadınların Belleği*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Tekin, M. (2018). *Roman Sanatı I, Romanın Unsurları*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Vogel, L. (2015). *Marksist Teoride Kadın*. (Çev. M. Öngören). İstanbul: Pencere Yayınları.
- Wisniewska, T. S. (1999). Tat’iana Tolstaia. *Russian Women Writers*. (Vol 2). New York: Garland Publishing.
- Yaraman, A. (2001). *Resmi Tarihten Kadın Tarihine*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Yılmaz, A. (2004). “Türk Kültüründe Kadın”. *Millî Folklor*, Yıl 16(61), 111-123.
- Yılmaz, O. , Coşkun, F. , Ertuğrul, M. , (2014). “Kutsal Bir Fenomen Olarak Yahudilik, Hristiyanlık ve İslamiyet’te Güvercin”. *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3(2), 7-10.
- Абашева, М. П. (1992). “Чистенькая жизнь не помнящих зла”. *Литературное обозрение*, № 5-6.
- Алгунова, Ю. В. (2006). *Малая проза Т. Толстой (Проблематика и поэтика)*. Кандидат филологических наук. Тверь: Тверской государственный университет.
- Алехин, А. (1998). “Литература последнего десятилетия тенденции и перспективы”. *Вопросы литературы*, № 3-4, 3-82.
- Арбатова, М. И. (1995). “Женская литература как факт состоятельности отечественного феминизма”. *Преображение*. № 3, 26-28.
- Арбитман, Р. (1999). “Современная проза: Ноев ковчег?”. *Знамя*, № 1, 191-214.
- Афанасьева, Ю. Ю. (2009). “ ‘Вечера на карповке’ М. Жуковой как женский цикл повестей”. *Вестник ТГП*, Выпуск 9(87), 156-161.
- Бак, Д. П. (1995). Современная проза: “пейзаж после битвы”. *Вопросы литературы*, № 4, 3-36.
- Барбакадзе, М. Ш. (Составитель). (2007). *Шестидесятники*. М: Фонд “Либеральная Миссия”.
- Басинский, П. (1991). “Позабывшие добро. Заметки на полях ‘новой женской прозы’”. *Литературная газета*, № 7, 7-9.
- Бахтин, М. (1986). *Заметки. Литературно критические статьи*. М.: Художественная литература.
- Блок, А. А. (1962). *Собрание сочинений в 8 томах*. Том 5. М., Л.: Государственное издательство художественной литературы.

- Богданова, О. (2001). *Современный литературный процесс*. СПб.
- Богданова, Е. А. (2015). *Мотивный комплекс прозы Татьяны Толстой*. Кандидат филологических наук. СПб: Санкт-Петербургский государственный университет.
- Булгаков, С. А. (1994). *Свет не вечерний: Созерцания и умозрения*. М.: Республика.
- Булин, Е. (1989). “Откройте книги молодых”. *Молодая гвардия*, № 3, 237–248.
- Вайль, П., Генис, А. (1990). “Городок в табакерке”. *Звезда*, № 8, 147-150.
- Ванеева, Л. Л. (1990). *Не помнящая зла: Новая женская проза*. М.: Моск. рабочий.
- Веревкин, Н. В. (1837). “Женщина-писательница”. *Библиотека для чтения*, Т. 25, 17-131.
- Воркачев, С. Г. (2004). *Счастье как лингвокультурологический концепт*. М.: ИТДГК «Гнозис».
- Воробева, Н. В. (2006). *Женская проза 1980-2000-х годов: динамика, проблематика, поэтика*. Кандидат филологических наук. Пермь: Пермский государственный педагогический университет.
- Воронцова, Л. И. (2014). “Архетипические оппозиции ‘мать и ребенок’ в прозе Л. Петрушевской”. *Известия Самарского научного центра Российской академии наук*, Т. 16, № 2 (2).
- Данилова, Н. К. (2014). “Проза Л. Петрушевской и массовая литература”. *Наука 21 века: вопросы, гипотезы, ответы*, Т.1. 22-27.
- Дарк, О. (1991). “Женские антиномии”. *Дружба народов*, № 4, 257-269.
- Габриэлян, Н. (1993). “Взгляд на женскую прозу”. *Преображение*, № 1, 102-108.
- Габриэлян, Н. (1996). “Ева то значит ‘жизнь’ (Проблема пространства в современной русской женской прозе)”. *Вопросы литературы*, № 4, 31-71.
- Гаврилина, О. В. (2009). “Чувство природы как один из способов создания образа героини в женской прозе”. *Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина*, № 2 (26), 105-114.
- Генис, А. (1997). “Беседа восьмая: рисунок на полях. Татьяна Толстая”. *Звезда*, № 9, 228-230.
- Гессен, Е. (1991). “В порядке сожаления: Продолжаем разговор о ‘новой женской прозе’”. *Лит. газ.* 17 июля, № 28, 11-12.
- Гордович, К. Д. (2000). *История отечественной литературы XX века. Пособие для гуманитарных вузов*. СПб: СпецЛит.
- Гоцило, Е. (1991). “Страдающий мир Л. Петрушевской”. *Общественные науки и современность*, № 4, 140-142.

- Гоцило, Е. (2000). *Взрывоопасный мир Татьяны Толстой*. Екатеринбург: УрГУ.
- Елькинова, Г. А. (2004). *Духовные и социокультурные основания российского феминизма*. Доктора социологических наук. Белгород: Белгородский университет.
- Ермошина, Г. (2000). “Форма борьбы со временем – печальная попытка его уничтожения”. *Знамя*, № 12.
- Ермошина, Г. (2004). “Биологический эксперимент”. *Дружба народов*, № 4, 209-212.
- Ерофеев, В. (1999). *Мужчины*. М.: Подкова.
- Желобцова, С. Ф., Барашкова, С. Н., Желобцов, Ф. Ф. (2014). *Современная женская проза*. Якутск: СВФУ.
- Здравомыслова, О. М. (2003). *Семья и общество: Гендерное измерение российской трансформации*. М.: УРПС.
- Золотоносов, М. (1987). “Мечты и фантом”. *Литературное обозрение*, № 4, 58-61.
- Зумбулидзе, И. Г. (2012). “Творчество Людмилы Петрушевской в контексте русского постмодернизма”. *Молодой ученый*, № 6, 250-252.
- Иванова, Н. (2003). “Каждый охотник желает знать, где сидит фазан: 1995” // Она же. Скрытый сюжет: Русская литература на переходе через век. СПб. 365-377.
- Казарина, Т. (1996). “Рецензия на сборник Л. Улицкой”. *Преображение. Русский феминистский журнал*, № 4, 169-172.
- Канкулова, Ф. А. (2014). *Особенности использования фольклорно-мифологических элементов в рассказах Л. С. Петрушевской*. Бакалаврская работа. Железноводск: Ставропольский государственный педагогический институт.
- Касаткина, Т. (1996). “Но страшно мне: изменишь облик ты...”. *Новый мир*, № 4, 212-219.
- Касаткина, Т. (2000). “Литература после конца времен”. *Новый мир*, № 6, 187-202.
- Клишова, О. Г. (2014). “Русская литература на рубеже XX-XXI веков: Поэтика прозы Л. С. Петрушевской. Цикл Реквиемы”. *Вопросы развития филологии и литературы в России и мире. Современная литература и культурные традиции*. СПб. 34-38.
- Клименкова, Т. А. (1996). *Женищина как феномен культуры. Взгляд из России*. М.: Преображение.
- Коваленко, А. А. (2013). Творчество Улицкой в контексте современной критики. *Наука. Техника. Технологии (Политехнический Вестник)*, № 4, 93-97.
- Колядич, Т. М. (2005). *Русская проза конца XX века*. М.: Академия.
- Колядич, Т. М. (2011). *Русская проза рубежа XX-XXI веков*. М.: Флинта.

- Коробейникова, А. А. (2008). “Женская литература как явление отечественной культуры”. *Вестник Огу*, № 11, 27-30.
- Кошелева, А. Л., Монгуш, Е. Д. (2013). “Проза Л. Петрушевской: Содержательно-эстетический дискурс, типология”. *Мир науки, культуры, образования*, № 3, (40), 249-252.
- Краснобаева, О. Д. (2017). Художественно аксиологическая парадигма сборника рассказов Людмилы Улицкой “Люди Нашего Царя”. *Гуманітарні науки*, № 4 (51), 7-13.
- Кристева, Ю. (2005). *Время женщин. Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000*. М.: РОССПЭН.
- Крот, Т. О. (2013). Критика конца XX – начала XXI столетий о современной женской прозе. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер. : Літературознавство*. Вип. 2 (1), 64-69.
- Куан, Х. Н. (2008). *Проблема счастья несчастья в произведениях Людмилы Петрушевской и Чи Ли*. Кандидат филологических наук. М.: Московский государственный педагогический университет.
- Куклин, Л. (2003). “Казус Улицкой”. *Нева*. № 7.
- Kubíniová, J. (2011). “Осмысление критикой феномена современной русской женской прозы конца XX века”. *Новая русистика / Nová rusistika*, № 4 (1), 37-49.
- Лазарева, Е. В. (2009). *Иерархия ценностей в современной женской прозе (на материале произведений Т. Толстой, М. Арбатовой, Т. Москвиной)*. Кандидат филологических наук. Краснодар: Кубанский государственный университет.
- Лихачева, Е. О. (1890). *Материалы для истории женского образования в России (1086-1796)*. СПб.: Типография М. М. Стасюлевича.
- Лихачева, Е. О. (1899). *Материалы для истории женского образования в России (1086-1856)*. СПб.: Типография М. М. Стасюлевича.
- Липовецкий, М. Н. (1997). *Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики*. Екатеринбург: Монография. Урал. гос. пед. ун-т.
- Лейдерман, Н. Л., Липовецкий, М. Н. (2013). *Русская литература XX века (1950-1990-е годы), том I*. М.: Академия.
- Лотман, М. Ю. (1996). *Внутри мыслящих миров. Человек-текст-семиосфера-история*. М.: Языки русской культуры.
- Любезная, Е. В. (2006). *Авторские жанры в художественной публицистике и прозе Татьяны Толстой*. Кандидат филологических наук. Тамбов: Тамбовский государственный технический университет.

- Люй, Ц. (2005). *Поэтико философское своеобразие рассказов Т. Толстой (на материале сборника "Ночь")*. Кандидат филологических наук. Тамбов: Тамбовский государственный технический университет.
- Маркова, Е. И. (1995). *Нитки рвутся – я вяжу...*, Русская душа: Сб. поэзии и прозы соврем. писательниц рус. провинции. (Ред.-сост. Г.Г. Скворцова-Акбулатова). Вильгельмсхорст: ФРГ.
- Маркова, Т. Н. (2013). "Физиология и метафизика семейной жизни в рассказах Л. Петрушевской". *Уральский филологический вестник*, № 2, 88-98.
- Марченко, А., Лазарев, Л., Бак, Д., Немзер, и другие (1995). "Современная проза: пейзаж после битвы". *Вопросы литературы*, № 4, 3-36.
- Меньшов, А. (2004). "Дачница из литературного шоу". *Литературная газета*, № 19, 8-12.
- Михайлова, М. В. (1996). "Внутренний мир женщины и его изображение в русской женской прозе серебряного века". *Преображение*, № 4, 150-158.
- Михайлова, М. В. (2009). *Женская драматургия Серебряного века*. СПб.: Гиперион.
- Монгуш, Е. Д. (2011). "Гендерная проблематика и ее художественная реализация в малой прозе Л. Петрушевской". *Мир науки культуры образования*. № 6, (31), 306-308.
- Нестеренко, М. А. (2015). "Анна Петровна Бунина и женская поэзия XIX века". *Пушкинские чтения*, № XX, 59-64.
- Нефагина, Г. (2003). *Русская проза конца XX века*. М.: Флинта.
- Павлова, Н. И. (2005). *Беллетристика Е.П. Летковой как явление женской прозы конца XIX - начала XX века*. Кандидат филологических наук. Тверь: Тверской государственный университет.
- Павлова, Ю. В. (2006). *Проблемы поэтики сказок Л. С. Петрушевской*. Кандидат филологических наук. Тверь: Тверской государственный университет.
- Пань, Ч. (2007). *Творчество Т. Толстой в современной критике*. Кандидат филологических наук. М.: Московский государственный педагогический университет.
- Пахомова, С. И. (2006). *Константы художественного мира Людмилы Петрушевской*. Кандидат филологических наук. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет.
- Петрушевская, Л. (1983). "Бессмертная любовь. (Интервью с письмом в руках)". *Литературная газета*, № 47, 171-181.
- Петрушевская, Л. (1999). *Дом девишек. Рассказы и повести*. М.: Вагриус.
- Петрушевская, Л. С. (2002а). *Девятый том*. М.: Эксмо.

- Петрушевская, Л. (2002b). *Где я была*. М.: Вагриус.
- Петрушевская, Л. (2005). *Измененное время: рассказы и пьесы*. СПб. : Амфора, ТИД Амфора.
- Петрушевская, Л. (2007). *Богиня парка: повести и рассказы*. М.: Эксмо.
- Петрушевская, Л. (2011). *Детский праздник: Истории из жизни детей и их родителей*. М.: АСТ.
- Петрушевская, Л. (2014). *Как много знают женщины: Повести рассказы сказки пьесы*. М.: АСТ.
- Побивайло, О. В. (2009). *Мифопоэтика прозы Людмилы Улицкой*. Кандидат филологических наук. Красноярск: Сибирский федеральный университет.
- Попова, И. М., Губанова, Т. В., Любезная, Т.М. (2008). *Современная русская литература*. Тамбов: Издательство ТГТУ.
- Прохорова, Т. Г. (1998). “Пушкинские реминисценции в творчестве Т. Толстой”. *Ученые записки. Казанского ун-та*, Т. 136, 89-99.
- Прохорова, Т. Г. (2007). “К вопросу о своеобразии художественного мира прозы Л. Петрушевской”. *Гуманитарные науки в Сибири*, № 4, 74-78.
- Прохорова, Т. Г. (2008). *Проза Л. Петрушевской Как Система Дискурсов*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. Казань: Казанский государственный университет.
- Пушкарь, Г. А. (2007). *Типология поэтика женской прозы. Гендерный аспект (на материале рассказов Т. Толстой Л. Петрушевской Л. Улицкой)*. Кандидат филологических наук. Ставрополь: Ставропольский государственный университет.
- Ровенская, Т. А. (2001). *Женская проза конца 1980-х- начала 1990-х годов (проблематика, ментальность, идентификация)*. Кандидат филологических наук. Москва: Московский государственный университет.
- Савкина, И. Л. (1993). *Да женская душа должна в тени светиться ... // Жена, которая умела летать: Проза русских и финских писательниц*. Петрозаводск: Писатель.
- Савкина, И. Л. (1995). “Мария Жукова: эпизоды из жизни женщин // Мария”. *Литературный альманах*. Петрозаводск. 211-225.
- Савкина, И. Л. (1998). *Провинциалки русской литературы (женская проза 30–40-х годов XIX века. (серия Frauen Literatur Geschichte: Texte und Materialien zur russischen Frauenliteratur)*. Wilhelmshorst: Verlag F. K. Göpfert.
- Сатклифф, Б. (2000). “Критика о современной женской прозе”. *Филологические науки*, № 3, 117-132.

- Сизых, О. В. (2015). *Поэтика русского рассказа конца XX начала XXI века*. М.: Флинта.
- Скокова, Т. А. (2010). *Проза Людмилы Улицкой в контексте русского постмодернизма*. Кандидат филологических наук. М.: Оренбургский государственный педагогический университет.
- Сунь, Ч. (2006). *Средства создания характера в рассказах Л. Улицкой*. Кандидат филологических наук. М.: Московский государственный педагогический университет.
- Суперанская, А. В. (2005). *Современный словарь русских имен*. М.: Айрис пресс.
- Сушилина, И. К. (2001). *Современный литературный процесс в России. Учебное пособие*. М.: Изд-во МГУП.
- Тарланов, Е. З. (1999). “Женская литература в России рубежа веков (XIX-XX) (социальный аспект)”. *Русская литература*, № 1, 134-144.
- Тимина, С. И. (2002). *Современный литературный процесс (1990-е годы) // Русская литература XX века: Школы, направления, методы творческой работы. Учебник для студентов высших учебных заведений*. СПб: Logos; М.: Высшая школа.
- Титарева, Л. Д. (2015). *Женская проза как феномен современной российской культуры (на примере забайкальского края)*. Кандидат культурологи. Чита: Забайкальский государственный университет.
- Токарева В. (1997). *Из жизни миллионеров. Телохраниль: Рассказы*. М.: АСТ-ЛТД.
- Толстая Т. (1986). “Тень на закате”. *Литературная газета*. № 30, 10.
- Толстая, Т. (1987). *На золотом крыльце сидели*. М.: Молодая Гвардия.
- Толстая, Т. (1991). “Кого спасать - кошку или Рембрандта?”. *Московские новости*, 28 июля, № 30, 5-6.
- Толстая, Т. (1998). “Мировая литература: круг мнений”. *Иностранная литература*, № 8, 238-247.
- Толстая, Т. (2015). *Невидимая дева*. М.: АСТ.
- Трофимова, Е. И. (1998). “Женская литература и книгоиздание в современной России.” *Общественные науки и современность*, № 5, 147-156.
- Трофимова, Е. И. (1997). *Феминизм и женская литература в России / Материалы Первой Российской летней школы по женским и гендерным исследованиям “Валдай-96”*. М.: МЦГИ.
- Улицкая, Л. (1995). “Мне интересна жизнь ‘серых людей’ ”: (Беседа с писательницей Л. Улицкой / Записала М. Рюрикова)”. *Литературная газета*, № 38, 3.

- Улицкая, Л. (2009). *Рассказы*. М.: Эскмо.
- Улицкая, Л. (2000). “ ‘Принимаю всё, что даётся’ : (Беседа с писательницей Л. Улицкой / Записала А. Гостева)”. *Вопросы литературы*, № 1, 224.
- Улицкая, Л. (2002). “Младшая шестидесятница и ценности моей жизни: (Интервью подготовила Мария Седых)”. *Общая газета*, № 20, 8.
- Улицкая, Л. (1995). “ ‘Мне интересна жизнь людей: Беседа с писательницей Л. Улицкой. / Записала Маргарита Рюрикова)”. *Литературная газета*, № 38, 3.
- Улицкая, Л. (2004). “ ‘Для меня самое интересное – человек’. (Записал А. Мирошкин)”. *Книжное обозрение*, № 22-23, 3.
- Улицкая, Л. (2016). *Дар нерукотворный (Рассказы, повести, пьесы)*. М.: АСТ.
- Хубицка, И. Я. (2010). “Городские топосы в сказках Л. Петрушевской”. *Актуальні проблеми слов'янської філології*, Випуск XXIII. – Частина 2, 311-321.
- Черкашина, С. П. (2011). *Творчество Л. С. Петрушевской в мифопоэтическом контексте матриархальность художественного мира*. Кандидат филологических наук. Ставрополь: Ставропольский государственный университет.
- Чернова, Ж. (2008). *Семейная политика в Европе и России: Гендерный Анализ*. СПб: Норма.
- Шавкута, А. Д. (Составитель). (1990). *Чистенькая жизнь: Повести и рассказы*. Молодая гвардия. Москва.
- Шакирьяновна, А. А., Эдуардовна, Л. Е. (2016). “Мир детства в малой прозе Л. Улицкой”. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. Тамбов: Грамота. № 8 (62), 9-12.
- Щукина, К. А. (2004). *Речевые особенности проявления повествователя, персонажа и автора в современном рассказе: (на материале произведений Т. Толстой, Л. Петрушевской, Л. Улицкой)». Кандидат филологических наук*. СПб: Санкт-Петербургский государственный университет.
- Щукин, В. Г. (1997). *Миф дворянского гнезда: геокультурологическое исследование по русской классической литературе*. Краков: Jagellonian University Press.
- Щукин В. Г. (2007). *Российский гений просвещения: исследования в области мифопоэтики и истории идей*. М: РОССПЭН.
- Щеглова, Е. (1990). “В своем кругу: полемические заметки о “женской прозе”. *Литературное обозрение*. № 3. 19-26.
- Щеглова, Е. (2001). “Человек страдающий (Категория человечности в современной прозе)”. *Вопросы литературы*, № 6, 42-66.



ЕК-1. Lyudmila Ulitskaya ile Gerçekleştirdiğimiz Röportaj (10 Aralık 2018)

Вопрос: Ваши герои – это, как правило, те, кого называют «другие». Те, кому в этой жизни, в этом обществе приходится труднее, чем остальным. Женщины, дети, больные, бедные, одинокие и т.д. Можно ли сказать, что Вы в каком-то смысле избрали для себя такой путь – быть их голосом? Делать их более «видимыми», рассказывать их истории?

Soru: Kahramanlarınız genel olarak “ötekiler” diye tanımlanabilir. Bu kişiler diğerlerine göre toplum içinde yaşamakta daha fazla zorlanmaktadırlar. Bu kişilere içinde yaşadıkları toplumda varlıklarını sürdürmek diğerlerinden daha zor gelmektedir. Kadınlar, çocuklar, hastalar, yoksullar, yalnızlar ve benzer durumdaki kimseler. Sizin bu insanların seslerini duyurabilmek için onları seçtiğinizi söyleyebilir miyiz? Amacınız hayat hikâyelerini anlatarak onları daha görünür kılmak mıdır?

Ответ : Вы совершенно правы, но я сама поняла это, если так можно выразиться, на середине пути. Это не был сознательный выбор - скорее, подсознательный. Мне кажется, что в зоне маргинальной, среди "маленьких людей", не стремящихся ни к власти, ни к богатству, живут и мои герои, и мои друзья. Я их люблю, этих "невидимых миру" людей.

Cevap : Kesinlikle haklısınız, tabiri caizse ben bunu ancak yolu yarıladığımda anladım. Aslında bilinçli bir tercihten daha çok bilinçaltından doğduğunu söyleyebilirim. Bana kalırsa gerek kahramanlarım gerek arkadaşlarım “küçük insanların”; iktidara, zenginliğe hevesli olmayanların aralarında bulunduğu marjinal bir alanda yaşıyorlar. “Görünmeyen dünyanın” insanlarını seviyorum.

Вопрос: Наблюдая за современным российским обществом, замечаете ли вы какие-то изменения в жизни женщин, их места в обществе, отношения государства к женщине, в характере самих женщин? Или некий общий фон, фундамент остался таким же, каким был во время СССР?

Soru: Çağdaş Rus toplumuna baktığınızda kadınların yaşamında, toplum içindeki yerleri, devletin kadına yaklaşımları, kadınların karakterlerinde birtakım değişiklikler olduğunu söyleyebilir misiniz? Ya da bütün bu saydıklarımız genel olarak aynı Sovyetler Birliği zamanında olduğu şekliyle mi devam ediyor?

Ответ : Думаю, что начинать надо с характера. Молодое поколение женщин мне очень нравится. Среди них много профессионалов, много молодых женщин, которые в состоянии самостоятельно, без помощи мужа, вырастить и воспитать ребенка. Они более независимые, с чувством собственного достоинства. Часто они одиноки, как минимум, не замужем. Таких молодых женщин я знаю немало. Говорить, что они более счастливы, чем те, жизнь которых протекает в семейном кругу, я не стала бы. Но их независимость вызывает уважение. Что же касается отношения государства к женщине, я не вижу, чтобы оно кардинально менялось. На первых ролях традиционно стоят мужчины. С другой стороны, в стране последние годы возникло большое благотворительное и волонтерское движение, и в нем как раз первые роли играют женщины. Социальные процессы идут довольно медленно, но общая тенденция все же такова, что женщины занимают все более сильные позиции.

EK-1. (devam) Lyudmila Ulitskaya ile Gerçekleştirdiğimiz Röportaj (10 Aralık 2018)

Cevap : Kişinin karakterinden başlamak gerektiğini düşünüyorum. Genç nesil kadınlarını çok beğeniyorum. Aralarında eşlerinden destek görmeyen, çocuğunu tek başına yetiştirmek ve eğitmek durumunda olan mesleğinde uzman birçok genç kadın vardır. Bu genç kadınlar kendi yeterliliklerinin farkındalığıyla daha özgürdürler. Çoğu zaman yalnızlardır, en azından, evli değillerdir. Bu özelliklerde çok sayıda genç kadın tanıyorum. Söylemek istediğim aile çatısı altında bir yaşam süren kadınlardan daha mutlu oldukları değil. Ancak bu kadınların tek başlarına hayatlarını idame ettirmeleri saygı uyandırmaktadır. Devletin kadına olan yaklaşımına gelirsek köklü bir değişiklik yaşandığını görmüyorum. Geleneksel olarak yine erkekler başrollerde yer almaktadır. Diğer yandan son yıllarda ülkemizde kadınların başını çektiği birçok hayırsever ve gönüllü hareket gerçekleşmektedir. Toplumsal süreçler oldukça yavaş ilerlemektedir ancak kadınların daha güçlü pozisyonlarda yer almasına yönelik genel eğilimler söz konusudur.

Вопрос: Что вы думаете о разделении писателей по половому признаку? Действительно ли все писатели-женщины или все писатели-мужчины обладают какими-то общими признаками, которые позволяют собрать их в один подкласс?

Soru: Yazarların cinsiyetlerine göre ayrılması konusunda ne düşünüyorsunuz? Tüm kadın yazarları ya da tüm erkek yazarları aynı çatı altında bir araya getirmeye imkân sağlayan birtakım ortak işaretlere sahip oldukları gerçekten söylenebilir mi?

Ответ : Мне представляется, что гораздо продуктивнее оценивать литературу не по половому признаку авторов, а по качеству работы. Разумеется, глубокие различия в психологии мужчин и женщин существуют, и они отражаются в первую очередь на тематике. Последние годы появляются новые женские имена, может быть, наиболее яркое имя - Гузель Яхина, которая издала два романа, в центре которых женские персонажи, и романы эти очень удачные, пользуются большим успехом. Как мне кажется, важно то, что женщины по природе своей более сострадательны, более милосердны, и уж безусловно менее воинственны и агрессивны. Это заложено в природе вещей, и ничего плохого в этом я не вижу.

Cevap: Yazarları cinsiyetlerine göre değil, çalışmalarının niteliklerine bakarak değerlendirmenin daha etkili olduğu kanaatindeyim. Elbette psikolojik açıdan erkek ve kadınlar arasında derin farklılıklar vardır; söz konusu farklılıklar ilk olarak ele alınan konulara yansımaktadır. Son yıllarda yeni kadın isimleri duyulmaya başladı. Bunlar arasında en dikkat çekenlerden biri kadın kahramanların odak noktasında yer aldığı iki romanını yayımlayan ve bu romanlarıyla büyük bir başarı elde eden Guzel Yahina'dır. Bana öyle geliyor ki kadınlar mizaçları gereği daha merhametli ve hiç şüphesiz daha az savaşçı ve agresiftirler. Bu doğası gereği böyledir ve ben bunda herhangi bir kötü taraf görmüyorum.

Вопрос: У Ваших героинь, как правило, есть некая основная причина, в которой они черпают энергию для жизни, видят ее смысл. А что является такой причиной для Вас? Семья? Дружба? Творчество?

Soru: Kahramanlarınızın genel olarak hayatın manasını ilişkilendirdikleri ya da hayat enerjilerini aldıkları herhangi bir ana kaynak var mı? Aileniz, arkadaşlarınız, sanatınız, bunlardan hangisi ya da hangileri sizin için böyle bir kaynaktır?

EK-1. (devam) Lyudmila Ulitskaya ile Gerçekleştirdiğimiz Röportaj (10 Aralık 2018)

Ответ : И то, и другое, и третье. Есть одна особенность, которая отличает женщин - очень часто их творчество реализуется именно в сфере семьи, детей. Последние годы все отмечают, что мужчины стали больше заниматься с детьми, и особенно заметно это в Европе. Но и в России, как мне кажется, общая схема, что мужчина обеспечивает семью, а женщина занимается семьей, меняется. Все больше я вижу женщин, которые прилично зарабатывают, и все больше мужчин, которые занимаются детьми. Мне кажется, что это хороший признак. Мир, что ни говори, движется к равноправию.

Cevap : Bu saydıklarınızın her biri. Kadınları farklı kılan bir özellik var. Sanatları bilhassa aile ve çocuk çerçevesinde gerçekleşir. Son yıllarda erkeklerin daha çok çocuklarla ilgilendiklerine, özellikle de Avrupa’da bu durumun daha gözle görülür biçimde olduğuna, herkes dikkat çekmektedir. Ama bana öyle geliyor ki erkeğin aileyi geçindirdiği kadının ise ev işleriyle ilgilendiği genel tablo Rusya’da da değişmektedir. Oldukça iyi kazanan kadınları ve çocuklarla ilgilenen daha çok erkekleri görüyorum. Bana kalırsa bu iyiye işaretir. Ne dersen de, dünya eşitliğe doğru hareket ediyor.

Вопрос: В некоторых Ваших произведениях заметно влияние Вашей предыдущей профессии генетика. И это, наверное, естественно. Но мне хотелось бы узнать, как это практически проявляется в процессе творчества. Тема лаборатории, генетики кажется ближе/роднее/интереснее?

Soru: Kimi eserlerinizde eski bir genetikçi oluşunuzun etkisi belirgin bir şekilde hissedilmektedir. Sanırım bu tabii bir durumdur. Ancak sanatsal yaratıcılık sürecinde eserlerinizde bunun nasıl tezahür ettiğini öğrenmek isterim. Laboratuvar ve genetik temaları size daha mı yakın acaba?

Ответ : Конечно, мое биологическое образование имеет большое значение в моей писательской работе. Скажем так, я немного больше знаю о биологическом и психическом составе человека, чем человек, который этого образования не имеет. Кроме того, наука меня очень занимает, и если бы мне снова пришлось выбирать профессию, я бы снова сделала выбор в пользу генетики .

Cevap: Elbette, almış olduğum biyoloji eğitimi yazarlık çalışmamda büyük bir öneme sahiptir. Bu konuda eğitim almamış bir insana göre insan biyolojisi ve psikolojisi hakkında biraz daha fazla bildiğimi söyleyebiliriz. Ayrıca bilime karşı çok ilgiliyimdir ve eğer yeniden bir meslek seçmek durumunda kalsam, yine genetik yönünde bir tercihte bulunurdum.

Вопрос: Видите ли вы себя частью какого-либо литературного течения? Реализм, постмодернизм и т.п.? И в целом построение сюжета, мотив, приемы повествования – они создаются спонтанно в ходе творческого процесса или же имеют под собой какую-то сознательную «литературоведческую» базу?

Soru: Kendinizi herhangi bir edebi akıma dâhil edebilir misiniz? Gerçekçilik, postmodernizm ya da başka bir akım? Konunun, motifin, anlatım yöntemlerinin bir bütün olarak sanatsal yaratım sürecinde kendiliğinden ortaya çıktığını ya da bilinçli bir “yazın bilimsel” temele sahip olduklarını söyleyebilir miyiz?

ЕК-1. (devam) Lyudmila Ulitskaya ile Gerçekleştirdiğimiz Röportaj (10 Aralık 2018)

Ответ : Ну, это вопрос не ко мне. У меня нет никаких теоретических построений. Это дело критиков, куда они меня отнесут, в какую графу поставят. Есть разного типа писатели, и соответственно, существует литература идей и литература людей. Меня интересует человек - и когда я была биологом, и теперь, когда я стала писателем. Признаюсь, что писать мне нравится, это захватывающий процесс, хотя временами очень трудный.

Cevap: Yalnız bu sorunun muhatabının ben olduğunu düşünmüyorum. Ben kuramlarla ilgilenmiyorum. Bu eleştirmenlerin işidir, onlar beni hangi çerçeveye dâhil ederler ya da hangi kapsamda kabul ederler. Farklı tür yazarlar vardır ve buna bağlı olarak fikir edebiyatı ve insan edebiyatı bulunmaktadır. Ben bir biyolog da olsam, şimdiki gibi yazar da olsam beni ilgilendiren insandır. Zaman zaman çok zor olmasına rağmen, kapılıp gittiğim bir eylem olan yazmaktan çok keyif aldığımı itiraf ediyorum.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : Sütçü, Güneş
 Uyruğu : T.C.
 Doğum tarihi ve yeri : 15.03.1986 / İstanbul
 Medeni hali : Bekâr
 E-mail : gunessutcu@anadolu.edu.tr

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet Tarihi
Doktora	Gazi Üniversitesi	Devam Ediyor.
Yüksek Lisans	İstanbul Üniversitesi	2014
Lisans	Gazi Üniversitesi	2009
Lise	75. Yıl Cumhuriyet (YDA) Lisesi	2004

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2015	Anadolu Üniversitesi	Öğretim Görevlisi
2012	Anadolu Üniversitesi	Uzman

Yabancı Dil

İngilizce, Rusça

Yayınlar

1.Uluslararası hakemli dergilerde yayımlanan makaleler:

- Sütçü, G. (2015). Nikolay Gumilyov’un Zürafa Jiraf Adlı Şiirinde Afrika Teması. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 5(19), 41 – 47.
- Sütçü, G. (2016). İvan Gonçarov “Oblomov” ve Oğuz Atay “Tutunamayanlar” Eserlerinde “Yabancılaşma” Teması. *Karadeniz Dergisi*, 29, 188 – 198.
- Sütçü, G. (2017). Lyudmila Ulitskaya’nın Öykülerinin Toplumsal Cinsiyet Bağlamında İncelenmesi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 6(36), 2139 – 2153.
- Sütçü, G. (2017). Çağdaş Rus Edebiyatı Ekollerinden Lyudmila Ulitskaya. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 6(38), 2657 – 2671.

2. Uluslararası bilimsel toplantılarda sunulan ve bildiri kitaplarında (proceedings) basılan bildiriler:

Sütcü, G. (2017). *Çağdaş Rus Edebiyatı Bağlamında Lyudmila Ulitskaya Ve Yaşam Öyküsü*. II. Uluslararası Akademik Araştırma Kongresi. (Tam Metin Bildiri / Sözlü Sunum).

Sütcü, G. (2017). *Aleksandr Blok ve Apokalipsi: "On İki" (Dvenadtsat) Adlı Poemi*. Uluslararası Sosyal Ve Beşeri Bilimler Berlin Konferansı. (Özet Bildiri / Sözlü Sunum).

Sütcü, G. (2016). *Nikolay Vasilyeviç Gogol'ün "Müfettiş" (Revizor) ve Aziz Nesin'in "Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz" Adlı Eserlerinde Bürokrasi ve İnsan Manzaraları Teması*. IMUCO 2016 Konferansı.

Sütcü, G. (2016). *Kültürdilbilim Bağlamında Rus ve Türk Dilindeki Evrensel Kültür Konseptleri Su ve İnsan*. AGP 2016 Konferansı.

Sütcü, G. (2015). *Verbalizatsiya lingvokulturnogo kontsepta "VODA" v russkom i turetskom yazıkah*. Dil ve Edebiyat "İnsan" Başlıklı Uluslararası Bilimsel Konferans. (Tam Metin Bildiri / Sözlü Sunum).

3. Yazılan ulusal/uluslararası kitaplardaki bölümler:

Sütcü, G. (2018). Osip Mandelştam'ın Şiirlerinde Petersburg İmgesi. *Rus Edebiyatında Kent / Kasaba İmgesi*. Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları. 194-216.



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR..

