

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SLAV DİLLERİ VE EDEBİYATLARI ANABİLİM DALI
RUS DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS

DANIİL HARMS'IN 'KOCAKARI' ADLI
ÖYKÜSÜNÜN METİNDİLBİLİMSEL
İNCELENMESİ

Polina TÜRKMEN

2501171313

TEZ DANIŞMANI

Dr. Öğretim Üyesi Korhan KORBİK

İSTANBUL – 2020

ÖZ

DANIİL HARMS'IN 'KOCAKARI' ADLI ÖYKÜSÜNÜN METİNDİLBİLİMSEL İNCELENMESİ POLİNA TÜRKMEN

Daniil Harms'ın eserleri pek çok mizah unsurunu, yan anlamı ve alt metni içeren eserler olarak bilinir. Alice Stone-Nakhimovsky, Jean-Phillipe Jaccard ve Valeriy Sazhin gibi birçok araştırmacı Harms'ın metinlerini, özellikle son düzyazılarını ve bunlar arasında da “Kocakarı” (Staruha) öyküsünü incelemekle uğraşmıştır. Bu çalışma da “Kocakarı” adlı öykünün metindilbilimsel incelemesini sunmaktadır. İncelemeye hazırlık olarak metindilbilimin kısa tarihi, Batı ve Rus metindilbilim yaklaşımlarının temel farkları incelenmiştir. Ayrıca Harms'ın hayatı ve sanatsal kişiliği göz önünde bulundurularak metinde karşılaşılabilecek izlekler belirlenmiştir. İnceleme için en uygun metin ulamları seçilmiştir: bağlaşıklık, bağdaşıklık ve sürem. Belirlenen bu ulamlara göre öykünün incelemesi gerçekleştirilmiştir.

Bu çalışmada, Harms'ın üslubunu oluşturan dil unsurlarının belirlenmesi, metinle anadili Rusça olan okur arasındaki ilişkinin anlaşılması ve metnin biçimsel özellikleriyle metnin izlekleri arasındaki bağının tespit edilmesi amaçlanmıştır.

Anahtar kelimeler: Metindilbilim, Metin incelemesi, Harms, Kocakarı, Bağlaşıklık, Bağdaşıklık, Sürem

ABSTRACT

**TEXTLINGUISTIC ANALYSIS OF DANIIL KHARMS'S 'THE OLD
WOMAN'**

POLINA TÜRKMEN

Daniil Kharms's creations have always been known as the ones with a lot of irony, double meaning and subtext. A lot of researchers such as Alice Stone-Nakhimovsky, Jean-Phillipe Jaccard and Valeriy Sazhin have tried to decode them, especially his latest works, such as "The Old Woman". This work has been concentrating on text linguistic analysis of "The Old Woman". In order to make that kind of analysis there was given the short history of Western and Russian Textlinguistics, the method of analysis was decided and the most relevant text categories such as cohesion, continuum and modality chosen. At the same time Kharms's life and art was shortly described to determine the basic topics to come out from the text. Three text categories have been chosen (cohesion, coherence and continuum) to sum up the international and Russian approach to the topic, and the analysis of the text has been held according to these categories.

It is mainly aimed to detect what language units combine to make Kharms's literary style, to understand the relationship between the text and the general native speaking reader, and to state the relationship between the structural parts of the text and topics within it.

Key words: Textlinguistics, Text analysis, Kharms, The Old Woman, Cohesion, Coherence, Continuum

ÖNSÖZ

Metindilbilimsel yaklaşım metinlerin nasıl kurulduğunu ve nasıl çalıştığını anlamayı kolaylaştıran bir yöntemdir. Bu çalışmada metindilbilimsel yöntemden yararlanılarak Rus avangart edebiyatındaki sıra dışı yazarlardan biri olan Daniil Harms'ın kullandığı dizgeler tespit edilmiştir. “Kocakarı” adlı öyküsü onun en uzun düzyazısı ve kendi yarattığı yöntemin zirvesi olarak kabul edildiği için bu çalışmanın konusu olarak seçilmiştir. İlk kez Harms'ın ölümünden sonra basılmış olan ve pek çok tartışmaya konu edilen bu öykünün özellikleri dilsel nitelikleri açısından değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Öncelikle bu çalışmanın ortaya çıkması sürecinde beni sürekli destekleyen ve yönlendiren danışman hocam Dr. Öğretim Üyesi Korhan Korbek'e; yüksek lisans aşamasında kendilerinden ders aldığım ve edebiyat alanında çalışma konusunda bende yeniden ilgi uyandıran ve ufkumu açan Rus Dili ve Edebiyatı ana bilim dalı hocalarım Prof. Dr. Emine İnanır'a, Prof. Dr. Türkan Olcay'a ve Prof. Dr. Gönül Uzelli'ye; beni cesaretlendiren ve yardımını hep yanımda hissettiğim Murat Türkmen'e teşekkür ederim.

Bu çalışmayı bana her koşulda inanan Elena'ya ve Sergey'e ithaf ediyorum.

POLİNA ANTONOVA TÜRKMEN

İSTANBUL, 2020

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
RESİM LİSTESİ.....	viii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM METİNDİBİLİM VE METİN

1.1. Dilbilim.....	7
1.2. Metindilbilimin Tarihsel Gelişimi	9
1.3. Metindilbilime Rusya'daki Yaklaşımlar (Lingvistika teksta).....	11
1.3.1. İlya Romanoviç Galperin (1905-1984).....	13
1.3.2. Olga İvanovna Moskalskaya (1914 -1982).....	16
1.3.3. Tatyana Mihaylovna Nikolayeva (1933 - 2015).....	17
1.3.4. Valeriya Yevgenyevna Çernyavskaya (1969 -).....	19
1.4. Metin Nedir.....	21
1.5. Metin Ulamları	22
1.5.1. Bağlıklık Ulamı (Kogeziya).....	23
1.5.2. Bağdaşıklık Ulamı (Kogerentnost).....	24
1.5.3. Sürem Ulamı (Kontinuum).....	26

İKİNCİ BÖLÜM DANIİL HARMS'IN YAŞAMI VE SANATI

2.1. Harms'ın Yaşamı.....	28
2.1.1. Çocukluk ve Gençlik Yılları.....	28
2.1.2. 1920'li Yıllar	30
2.1.3. 1930'lu Yıllar	34

2.2. Harms'ın Sanatı	36
2.2.1. OBERİU Topluluğu.....	36
2.2.2. Harms'ın Düzyazı Sanatı.....	40
2.2.3. Harms'ın Düzyazılarındaki Motifler.....	42
2.2.3.1. “Zaum” ve “Cisfinitum”	42
2.2.3.2. “Sıfır” (Nol', Nul') Motifi.....	44
2.2.3.3. “Akıcılık” (Tekuçest) Motifi.....	45
2.2.3.4. “Bu - Engel - O” (Eto- Prepyadstviye - To) Motifi	46

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

“KOCAKARI” ÖYKÜSÜNÜN METİNDİLBİLİMSEL İNCELEMESİ

3.1. Öykünün Ön Değerlendirmesi.....	49
3.2. Bağlaşıklık Ulamı.....	52
3.2.1. Ses Bağlaşıklığı (Zvukovaya svyaznost').....	52
3.2.2. Sözcüksel Bağlaşıklık (Leksiçeskaya kogeziya).....	54
3.2.2.1. Yineleme (Povtor).....	54
3.2.2.1.1. Bitişik Bağlaşıklık (Kontaktная).....	55
3.2.2.1.2. Uzak Bağlaşıklık (Distantnaya).....	57
3.2.2.1.3. Çağrışımsal bağlaşıklık (Assotsiativnaya)..	63
3.2.2.2. Eşdizimsel örüntüleme.....	65
3.2.3. Dilbilgisel Bağlaşıklık (Grammatičeskaya kogeziya).....	67
3.2.3.1. Gönderim (Prospektsiya)...	67
3.2.3.2. Bağıntı öğeleri (Elementı svyaznosti).....	73
3.2.3.3. Benzerlik/Koşutluk (Shojest).....	75
3.2.4. Kiplik (Modalnost).....	78
3.3. Bağdaşıklık Ulamı (Kogerentsiya).....	83
3.3.1. İşlev (Funktsiya).....	83
3.3.2. Başlık (Nazvaniye).....	84
3.3.3. Konu (Tema).....	85
3.3.4. Anahtar Sözcükler (Klyuçevıye slova).....	86

3.3.5. �zet (Soderjaniye).....	86
3.3.6. Sonuç Tümcesi (Zaklyuitelnoye predlojeniye).....	87
3.3.7. Motif/�zlek (Motiv).....	88
3.4. Sürem Ulamı (Kontinuum).....	90
SONUÇ	98
KAYNAKÇA	104
EKLER	110



RESİMLER LİSTESİ

Resim 1.1 : Daniil Harms, Günlükler	32
Resim 2.1 : Daniil Harms, “Tot, Eski Mısır Bilgi Tanrısı”.....	38



GİRİŞ

Bir metnin, metinbilimsel incelenmesi birden çok gerekçeyle yapılmaktadır. Her bir gerekçe kendine özgü bir yöntemi ve metne hangi biçimlerde yaklaşılabileceğine ilişkin temel ilkeleri de üretmektedir. Ortaya konan bu yöntemler ve ilkeler arasında tarihsel bir bağ olduğunu belirtmek gerekir. Dilbilimin bir alt dalı olan metindilbilim 1970’li yıllarda Almanya’da ortaya çıkar. Metindilbilim, metnin anlaşılabilirliğini belirlemek üzere bir yöntem ve bu yöntemle uygulanabilirlik kazandıracak temel ilkeleri ileri süren bir disiplindir. “Metindilbilim türü ne olursa olsun her türlü dil olgusunu metin yapan ölçüt ve kuralları tespit eder.”¹ Metindilbilimin ortaya çıktığı ilk dönemlerdeki temel sorunsallarından biri herhangi bir dil olgusunu metin yapan niteliklerin neler olduğunu saptamaktır. O halde, metindilbilimin cevaplamaya çalıştığı ilk soru bir metni metin yapan şeyin ne olduğudur. Bu ölçütler aracılığıyla hem bir metni metin yapan niteliklerin neler olduğu belirlenmekte hem de belirli bir dil olgusunun nasıl inceleneceğinin tespit edilmesi hedeflenmektedir. Bu hedef doğrultusunda metindilbilim bir metni ele alırken onu biçimsel ve yapısal olarak değerlendirdiği gibi anlamsal ve işlevsel olarak da inceler. Alman dilbilimci gibi Wolfgang Heinemann, metindilbilimsel çalışmaların üç yörüngede geliştiğini ileri sürer. Buna göre, bunlardan ilki eski tümcebilim yaklaşımıdır ve buradaki temel amaç metnin yapısal özelliklerini ortaya çıkarmaktır. İkincisi, metnin anlamını (semantik) ortaya koymak amacıyla metindeki derin anlam ilişkilerinin yöntemli olarak incelendiği yaklaşımdır. Üçüncüsü ise iletişimsel veya pragmatik yaklaşımdır. Buna göre metnin temel amacı incelenen metnin alıcısı etkileme şeklinin belirlenmesi ve metnin etkili olup olmadığının tespit edilmesidir.² Canan Ayata-Şenöz bu yaklaşımları yapısalcı yaklaşım (Jakobson, Todorov, Greimas), işlevci yaklaşım (Dressler, Beaugrande, Ehlich) ve ruhbilimi yaklaşımı (T. Dijk, G. Antos) olarak sınıflandırır.³

Batı’da ortaya çıkan bu yöntemler Rusya’daki metindilbilim çalışmalarını önemli ölçüde etkilemiştir. Rus araştırmacılar da metindilbilimden öncelikle metnin

¹ Gülşen Torusdağ, İlker Aydın, **Metindilbilim ve Örnek Metin Çözümlemeleri**, Ankara, Pegem, 2018, s. 5.

² Wolfgang Heinemann, “Textlinguistik heute Entwicklung, Probleme, Aufgaben”, **Wiss. Zeitschr. D. Karl-Marx-Univ.**, Leipzig, Reihe, 1982, s. 210-221, alıntı şuradan yapılmıştır: Filipov, **a.g.e.**, s. 152.

³ Canan Ayata-Şenöz, **Metindilbilim ve Türkçe**, İstanbul, Multilingual, 2005, s. 23-29.

yapısını ve biçimini belirlemek amacıyla bu yöntemlerden yararlanmışlardır. Ancak metindilbilimin Rusya’da gelişiminin henüz erken dönemlerinde bile Rus araştırmacıların metindilbilim disiplininin beklentilerinin farklılaşmaya başladığı görülür. Nitekim Rus dilbilimci V. Y. Çernyavskaya Rusya’daki metindilbilimsel çalışmalarını Batı’dakilerden ayıran temel farkın metnin ulamlarını bulmak, bunları betimlemek ve bu sayede metnin bütününe o metindeki daha küçük dil birimleriyle karşılaştırmak olduğunu söyler. Böylece, ona göre Rus dilbilimcileri, Batı’daki “metni metin yapan şey nedir” sorusundan daha çok metnin nasıl çalıştığını gösteren ulamları belirlemekle ilgilenmişlerdir.⁴ Bu bakımdan, Batı’daki metindilbilim çalışmalarında “metin belirleyici ölçütler” (standards of textuality) araştırılırken, Rus metindilbilim çalışmalarında ise daha çok “metin ulamları” (kategorii teksta) incelenir. Bu sebeple de metin boyunca Batı’daki çalışmalara atıfta bulunulduğunda ölçüt, Rusya’daki çalışmalara atıfta bulunulduğunda ulam terimi kullanılacaktır.

Bir metindilbilim incelemesinden temelde beklenen şey ele alınan metnin, belirli ulamlara göre incelenerek metnin yapısal özelliklerini, metindeki dil öğeleri aracılığıyla üretilen açık ya da gizli anlamları, çağrışımları ve duyguları açık hale getirmesidir. Bu çalışmada metnin yapısal özellikleri de göz önünde bulundurularak metnin kendini hemen ele vermeyen anlamlarını ve çağrışımlarını belirleyerek, bunları hangi dilsel araçlarla ve hangi biçimlerde yaptığını tespit etmek amaçlanmaktadır.

Çalışmanın birinci bölümünde metindilbilimin hem Batı’daki hem de Rusya’daki tarihi ele alınırken bir metnin incelenmesi için geliştirilen tüm ölçütler değerlendirilmiştir. “Yazınsal metinler genel metin kuramlarına uysalar da aynı zamanda yazınsal metinler normları ‘bozan’ ve metnin dizgesini etkileyen, kendine özgü etkin bir bilinçdışına sahip”tir.⁵ Bir yazınsal metinde yazarın niyeti ve hatta metnin niyeti çoğu zaman kendini hemen ele vermediği için burada metindilbilim bir metni anlamak, gizli kalmış anlamları görünür kılmak amacıyla işe koyulabilir. Çünkü “metindilbilimin amacı metnin içinde [açıkça] konuşulmayan ve düşünülmeyen bir bilgiyi görünür hale getirmektir.”⁶ Bir yazınsal metinde apaçık olmayan anlamlar ve

⁴ Valeriya Çernyavskaya, *Lingvistika teksta lingvistika diskursa*, Moskva, URSS, 2018, s. 20.

⁵ İlya Galperin, *Tekst kak obyekti lingvističeskogo issledovaniya*, Moskva, URSS, 1981. s. 25.

⁶ Tatyana Nikolayeva, *Ot zvuka k tekstu*, Moskva, Yazık semiotika kultura, 2000, s. 422.

yorumlar tercih edilen metindilbilimsel ulamlar aracılığıyla metindeki dilsel öğeler daha anlaşılır kılınabilir. Hangi ulamların seçilerek uygulanacağı konusunda belirli öneriler olmakla birlikte – örneğin Dresden’in 7 ölçütü gibi – uygulanacak metne göre ve metinde aranan niteliklere göre belirli ulamların seçilebileceği de belirtilir. Çünkü metindilbilim, metin için çok genel ulamlar belirlese de belirli bir metnin, yani özne olan bir metnin kendi nitelikleri gözden kaybolabilmektedir.⁷ Özellikle de bu bir yazınsal metinse belirli bir şablonla o metne yaklaşıp onu değerlendirmek yeterince doğru olmayabilir. Elbette her bir metnin metindilbilimsel açıdan incelenmesi sırasında seçilen ulamlar, o incelemeyi yapan tarafından belirlendiği için metnin bütün anlamlarının tüketilmesi söz konusu olamayacaktır. Ancak burada güdülen temel amaç, belirli ulamlar aracılığıyla metni daha anlaşılır kılmaktır. Bu doğrultuda, bu çalışmada metindilbilimsel inceleme “bağlaşıklık ulamı” (kogeziya), “bağdaşıklık ulamı” (kogerentsiya) ve “sürem ulamı” (kontinuum), bakımından gerçekleştirilecektir. Bu sebeple ilk bölümde bu ulamların açıklamalarına ve farklı araştırmacıların bu ulamları değerlendirme biçimlerine yer verilecektir.

Çalışmanın ikinci bölümünde yazarın hayatına kısaca yer verilecektir, bunun sebebi Harms’ın, “hayatını sanatı haline, sanatını ise hayatı haline”⁸ getirmiş bir yazar olarak değerlendirilmesi dolayısıyladır. Ayrıca Harms’ın yazınsal eserlerinin ortaya çıkmasında kendi döneminde etkili olan yazınsal biçemlere, avangart topluluklara ve dönemin atmosferine değinilecektir. Bunlar arasında özellikle “zaum” (akılötesi) düşüncesi, Çınarlar Topluluğu (Çınarı) ve OBERİU’nun temel yaklaşımlarının Harms üzerinde hangi izleri bıraktığı incelenecektir. Bu topluluklar ve bu toplulukların temel kavrayışları çalışmada açıklanacaktır. Harms’ın düzyazılarının genel özellikleri değerlendirilerek onun düzyazılarında sıklıkla yinelenen motifler ele alınacaktır. “Zaum”dan hareketle Harms’ın kendi geliştirdiği “cisfinitum mantığı” (tsisfinitnaya logika), “sıfır” (nol), akıcılık (tekuçest) ve “bu, engel, o” (eto – prepadstviye – to) motifleri bu bölümde konu edilecek ve açıklanacaktır.

⁷ A.e., s. 415.

⁸ Aleksandr Kobrinski, **Poetika OBERİU v kontekste russkogo literaturnogo avangarda XX veka**, St. Peterburg, Svoyo izdatelstvo, 2013, s. 58.

Bu döneme özgü, gerçekliğin dil aracılığıyla değiştirilebileceği ve dilin hayatı bir bütün olarak dönüştürebileceği fikrinin Harms'ı hangi bakımlardan etkilediği, onun diğer avangart yazarlarla kurduğu bağlar değerlendirilecektir. Dil üzerine kafa yorarak yeni bir dil yaratmak isteyip istemediği sorusu konu edilerek bu durumun eserlerindeki olası yansımalarının izleri araştırılacaktır. Bu bağlamda, tüm bu noktaların izlerini “Kocakarı” (Staruha) adlı öyküsünde sürebilmek ve ulamlar aracılığıyla metinde bu özelliklerin ne gibi anlamlar ürettiğini saptamak amacıyla Harms'ın hayatına, yazınsal kişiliğine, bu dönemin atmosferine ve yazınsal anlayışlarına çalışmanın ikinci bölümünde yer verilecektir.

Üçüncü bölümde ise, çalışmanın en özgün kısmı olan “Kocakarı” öyküsünün metindilbilimsel incelemesi gerçekleştirilecektir. “Kocakarı” öyküsü pek çok araştırmacı tarafından Harms'ın düzyazılarının zirvesi kabul edilir. Öyküleri arasında en uzun olanıdır ve bu bakımdan onun üslubunun pek çok niteliğini yansıtmaktadır. Öykülerinde yinelenen motifler ve bu motifleri işleme biçimleri bu öyküde oldukça yetkin bir şekilde kullanılmıştır. Bu bakımdan Harms'ın bu öyküsü metindilbilimsel bir incelemeye tabi tutulmak için ideal bir metindir denilebilir ve tam da bu sebeple bu metin tercih edilmiştir.

Öykünün metindilbilimsel incelemesi “bağlaşıklık”, “bağdaşıklık” ve “sürem” ulamları aracılığıyla gerçekleştirilecektir. Bağlaşıklık ulamı, özellikle yazınsal eserlerde neredeyse bütün araştırmacılar tarafından tercih edilen bir ulamdır. Bunun sebebi yazınsal metinlerin çoğunlukla çağrışımlarla ve metaforlarla donatılmasıdır. Bağlaşıklık ulamı uygulanırken yazarın tercih ettiği sözcükler, tonlamalar ve söz dizimi bakımından değerlendirilecektir. Metinde tercih edilen yinelemelerin metinde oluşturduğu atmosfer irdelenerek bazen bir sözcüğün, bir sesin veya ünlemin bazense bir bütün olarak tümcenin yinelenmesinin oluşturduğu bağlaşıklıklar açığa çıkarılacaktır. Ses bağlaşıklığında yinelenen ve ilişkilenen seslerin hangi durumlar ve anlamlar arasında bağlaşıklık oluşturduğu tespit edilecektir. Sözcük bağlaşıklığında belirli sözcüklerin bağlantılanmasıyla metnin uyandırmak istediği düşüncenin ortaya çıkma biçimleri açıklanacaktır. Örneğin, “strelki”, “stoyat”, “storona” sözcükleri aracılığıyla bitişik bağlaşıklıklar (kontaktnaya kogeziya) ve uzak bağlaşıklıklar (distantnaya kogeziya) sağlanması sayesinde hem metnin paragrafları arasında hem

metnin ana temaları arasında hem de karakterler arasında kurulan bağlantıların açığa çıkarılması amaçlanmaktadır. Dilbilgisel bağlaşıktaki, metinde tercih edilen tümce yapıları ve bu yapıların metnin genel atmosferine katkısı değerlendirilecektir. Tercih edilen tümce yapılarının metnin ritmini nasıl etkilediği ve bu ritmin zaman, ölüm ve zaman-dışılık temalarını nasıl hissettirdiği gösterilecektir. Metinde ortaya çıkan en özgün yapılardan biri adılların kullanım yöntemidir. Yazarın adılların kullanımı ile oluşturduğu bağlaşıklıkları metnin atmosferini ve yarattığı anlamları açıklamaya yardımcı olacaktır. Kiplik bağlaşıklığı ise metnin derinlerinde saklı kalan duyguların açığa çıkarılmasına yardımcı olur. Metinde yaratılan duygusal atmosferin metindeki hangi işaretlerle (znak, signifikat) ve hangi yöntemlerle gerçekleştirildiği saptanacaktır. Böylece, karakterlerin birbirlerine olan yaklaşımlarının ve yorumlarının metindeki sınır, sınırın ötesine geçme, korku ve güvensizlik duygularının açığa çıkmasında hangi bakımlardan etkili olduğu göz önünde bulundurulacaktır.

Bağdaşıklık ulamı metinde ortaya çıkan anlamların tutarlılığını tespit etmeye yardımcı olur. Bağdaşıklık yoluyla tutarlılığın değerlendirilmesi her bir tümcenin diğer tümcelerle bağlantılı olarak incelenmesine dayanır. Bağdaşıklık ve bağlaşıklık arasında bir karşılaştırma yapılacak olursa, bağlaşıklık ulamı metnin yüzeyinde yer alan sözcük, sözcük öbekleri vb. gibi daha küçük dilsel birimlerin ilişkisini belirlemeye, bağdaşıklık ulamı ise metnin daha büyük dilsel birimleri arasındaki ilişkileri açıklamaya yardımcı olur. Bununla birlikte metnin bağdaşıklığı okurun veya metni inceleyen kişinin metne etkin katılımını gerektirir. Yazarın metinde açıkça söylemediği ya da söyleyemediği düşüncelerin ve buna bağlı olarak yazarın niyetinin de ötesinde ortaya çıkabilecek gönderimlerin görülebilmesi okurun inisiyatifindedir. Bu gönderimlerin büyük bir çoğunluğu metnin derin yapısında yer alır ve bunlar genellikle kendini hemen ele vermeyen anlam birimlerinden oluşur. Bu bakımdan, metnin derin yapısındaki gönderimlerin ortaya çıkarılabilmesi için metindeki tümcelerin, paragrafların ve önermelerin ortaya konması gerekmektedir. Aynı zamanda metnin işlevi, başlığı, konusu, anahtar sözcükleri, özeti, sonuç tümcesi ve motif/izleği de göz önünde bulundurulmalıdır. Bu yapıların incelenmesi neticesinde metnin bağdaşıklığı tespit edilebilmektedir.

Sürem ulamı aracılığıyla metindeki zaman ve mekânın nasıl ilişkilendiği, zaman ve mekân ile karakterler arasında hangi bağlantıların kurulduğu tespit edilebilmektedir. Harms'ın avangart bir yazar olduğu da göz önünde bulundurulduğunda, ilk okumada metindeki zamanın ve mekânın anlatımda belirsiz ve kesintili olarak algılanmasına karşın sürem ulamı sayesinde metinde arka planda kalan ve hatta kimi zaman algılanması oldukça güç olan pek çok anlam açık kılınabilmektedir. Öykünün kimi zaman “gerçek” olan ve “gerçek olmayan” bir sürem arasında gidip gelmesinin hangi dilsel araçlarla yapıldığı tespit edilerek metindeki ölümsüzlük ve zaman-dışılık izleklerinin nasıl oluşturulduğu sürem aracılığıyla ortaya çıkarılacaktır.

Son olarak, çalışmada dikkat edilen birkaç noktayı belirtmek gerekir; ilk olarak metindeki tüm terimler, eserler ve vurgulanmak istenen tüm ifadeler çift tırnak içinde verilmiştir. Buna karşın üçüncü bölümde metnin incelenmesi gerçekleştirilirken Harms'ın öyküsünün orijinal metni üzerinde gösterilmek istenen özellikler ve vurgulamalar kalın yazı tipiyle gösterilecektir. Böylece öyküdeki biçimsel, yapısal ve anlamsal öğelerin takip edilebilmesi kolaylaşacaktır. Bunun dışında, öykünün Rusçası ekler bölümünde yer alacaktır. Tercih edilen yayın 1997 yılında basılan “Polnoye sobraniye soçineniy”dir.⁹ Çalışmada, öyküden alıntı yapıldığında ekler bölümünde yer alan yayının sayfa numaraları verilecektir.

Daniil Harms'ın “Kocakarı” öyküsünün metindilbilimsel incelemesinin yapılacağı bu çalışmada, yazarın üslup özellikleri ve metnin biçimsel-yapısal-anlamsal nitelikleri ortaya serilerek metnin incelenmesi, anlamlandırılması ve değerlendirilmesi hedeflenmektedir.

⁹ Daniil Harms, **Polnoye sobraniye soçineniy**, C. 2, St.Peterburg, Akademiçeskiy Proyekt, 1997.

BİRİNCİ BÖLÜM

METİNDİLBİLİM VE METİN

1.1. Dilbilim

Dil bir iletişim aracı olduğu gibi insanın insan olmasını sağlayan temel unsurlardan biridir. Dilin, insanı tanımlayan unsurlar olan düşünceyle, kültürle ve toplumla ilişkisi doğrudandır. Dil, insanın geliştirdiği düşünceyi, içine doğduğu kültürü ve toplumu etkilemekte ve aynı zamanda onlardan beslenmektedir. Bu sebeple de dil tarihsel, kültürel ve toplumsal bir fenomendir. Dilbilim ise dilin yapısını, tarihsel gelişimini ve diller arasındaki etkileşimi inceleyen bir bilim dalıdır. Dilbilim, her bir dilin kendine özgü nitelikleriyle ilgilendiği gibi tek tek dillerin bağlı olduğu daha genel nitelikleri de inceler. Dilbilimin genel kabul gören alt dalları şunlardır: sesbilim (phonetics / fonetika) ve sesbilgisi (phonology / fonologiya), biçimbilim (morphology / morfologiya), tümcebilim (syntax / sintaksis), anlambilim (semantics / semantika), ve edimbilim (pragmatics / pragmatika). Doğan Aksan'a göre "dilbilimin en kısa tanımı, "dili inceleyen bilim, dilin bilimi" biçiminde yapılabilir. "Dil nasıl, insanın fizik, düşünce ve ruh yapısıyla ve çeşitli eylemleriyle ilişkili ise, dilbilim de bütün bu eylemleri kendisine konu olarak alan öteki bilim dallarıyla sıkı sıkıya ilişkilidir."¹⁰ Aksan'ın tanımladığı dil anlayışına ancak 20. yüzyılda ulaşılabilmiştir çünkü bu yüzyıla kadar dil üzerine yapılan araştırmalar geçmişteki yazıtlara ya da dil kalıntılarına göre yapılmıştır. Bu sebeple dilin ne olduğuna ilişkin geliştirilen düşünceler de bu doğrultuda ortaya çıkmıştır. Nitekim bugün dil hem bir sosyal varlık hem de doğal bir varlık olarak değerlendirilmektedir. Bu yüzden de dil üzerine yapılan araştırmalarda bilişsel psikoloji, göstergebilim ve benzer bilim kollarıyla dilbilim alışveriş içerisine girmiştir. Bu sayede dile bütüncül bir bakış açısıyla yaklaşmak olanaklı hale gelmiştir. Bu noktaya gelebilmenin en önemli adımlarından biri Ferdinand de Saussure tarafından atılmıştır; Saussure dilbilime psikolojik yaklaşımı dâhil ederek dili, dil (langue) ve söz (parole) olarak ikiye ayırır.¹¹ Bu ayrıma göre dil

¹⁰ Doğan Aksan, **Her Yönüyle Dil: Ana Çizgileriyle Dilbilim**, Ankara, Türk Dil Kurumu, 2009, s. 14.

¹¹ Ferdinand de Saussure, **Trudi po yazikoznaniyu**, Çev. Aleksandr Holodoviç, Moskva, Progress, 1977, s. 321.

daha sabit ve tarihi bir yapıya sahiptir; söz ise canlı bir oluşumdur ve tam da bu sebeple söz değişebilen ve dönüşebilen varlıktır. Saussure’ün bu yaklaşımı 20. yüzyıldaki bütün dilbilim çalışmalarının temelini oluşturur ve daha sonraki çalışmalar bu önemli ayrım üzerine inşa edilir.

Saussure’le çağdaş olan J. B. de Courtenay psikolojik yaklaşımın bir başka savunucusudur ve bu iki dilbilimcinin çalışmaları birbirini etkiler. Courtenay’ın özellikle de “Sravnitel’naya grammatika slavyanskikh yazıkov v svyazi s drugimi indoevropeyskimi yazıkami”¹² (Slav Dillerinin Diğer Hint-Avrupa Dilleriyle Karşılaştırmalı Dilbilgisi) adlı çalışması dilbilim alanının temel başvuru kaynaklarından biridir. Courtenay dilin biricik gerçekliğinin bireylerin canlı dili (söz/parole) olduğunu söyleyerek Saussure’ün yaklaşımını destekler. Aynı zamanda dilin değişken ve canlı bir varlık olduğunu vurgulamak için dili bir “organizma”ya benzetir. Courtenay dile psikolojik yaklaşımı getirmenin yanı sıra sözcük ve tümcenin metne ait bir dil birimi olarak değerlendirilmesine kaynaklık eder. Böylece, denilebilir ki, hem Saussure hem de Courtenay dilbilimin temellerini atmış hem de dünyadaki dilbilim çalışmalarına yön veren iki önemli isim olmuştur. Bu iki ismin başlattığı çalışmalar bugün onların başlangıç noktalarından oldukça ileriye taşınmıştır. Bugün dilbilim başka disiplinlerle işbirliği içinde çalışmaktadır. Bu disiplinlerden bazıları şunlardır: “ruhdilbilim (psycholinguistics / psihologiya), toplumdilbilim (sociolinguistics / sotsiolingvistika), bilişsel dilbilim (cognitive linguistics / kognitivnaya lingvistika), uygulamalı dilbilim (applied linguistics / prikladnaya lingvistika), beyindilbilim (neurolinguistics / neyrolingvistika) ve bilgisayar dilbilim (computational linguistics / kompyuternaya lingvistika).¹³ Metindilbilim ise dilbilimin gelişiminden itibaren şekillenmeye başlayan fakat dilbilimin bir alt dalı olarak adlandırılması ve tanımlanması daha geç dönemde gerçekleşen bir alandır.

¹² Jan Boduen de Courtenay, “Sravnitel’naya grammatika slavyanskikh yazıkov v svyazi s drugimi indoevropeyskimi yazıkami”, *İzbranniye trudi po obşemu yazıkoznaniyu*, C. 1, Moskva, İzdatelstvo akademii nauk, 1963, s. 118.

¹³ Kamile İmer vd., **Dilbilim Sözlüğü**, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2011, s. 93.

1.2. Metindilbilimin Tarihsel Gelişimi

Metindilbilim; bir metnin yapısını, anlamını ve işlevini inceleyen bir alandır. Metindilbilimsel düşünceler 20. yüzyılın başlangıcında ortaya çıksa da metindilbilimin dilbilimin bir kolu ve ayrı bir alan olarak belirlenmesi ve tanımlanması ancak 1970-1980’li yıllarda gerçekleşir. Metindilbilimin ortaya çıkışında Prag Dilbilim Ekolünün çalışmaları etkili olur. V. Matezius, R. Jakobson, N. S. Trubetskoy gibi araştırmacıların yazıları dilbilimsel metin analizi için farklı yaklaşımların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu araştırmacılar bir yandan dilbilim alanında yeni yaklaşımları geliştirirlerken öte yandan da dilbilimin geleneksel çalışma yöntemi olan “temel dil birimlerini çözümlemeye devam etmiş ve dil göstergesini oluşturan en küçük birimleri betimlemişlerdir.”¹⁴ Bunun yanı sıra metindilbilim; belagat, biçembilim, hermenetik (yorumbilim) ve edebiyat teorisi gibi diğer bilim dalları ile birlikte çalışmakta ve onlardan beslenmektedir. Öyle ki bu birlikteliğe olanak sağlayan önemli etkenlerden biri adı geçen bilim dallarının da tıpkı metindilbilim gibi özü itibariyle metne bağlı kalarak ve metin üzerinde çalışması sayesinde. Metindilbilimin ortaya çıkışında etkili olan bir başka gelişme ise “1960’lı yılların sonunda gerçekleşen edimbilimsel dönüm noktası”dır.¹⁵ Çünkü araştırmacılar tümcenin dilin en büyük birimi olmadığını ve aksine bu birim için öncelikle metni göz önünde bulundurmak gerektiğini savunmaya başlamışlardır. Bu gelişme metindilbilimin, dilbilimin bir alt dalı olarak doğumunu ilan eder.

Metindilbilimin, dilbilimin ayrı bir dalı olduğunu ilk kez P. Hartmann, 1968 yılında, Konstanz’taki bir toplantıda savunur. Hartmann buradaki açıklamasında metindilbilimin neden dilbilimin bir kolu olduğunu gerekçelendirecek söylemlerde bulunur. Ona göre “dilnin işleyişi yalnızca sözcükler ve tümcelerle gerçekleşmez. İnsan tek tek sözcüklerle, tümcelerle değil metinler aracılığıyla konuşur.”¹⁶ Bunun dışında, metnin dilbilimsel çözümlemenin ne şekilde yapılacağına ilişkin biçimsel özelliklere de değinerek metin üretmenin kurallarını belirlemenin yollarını ve bunun neden

¹⁴ Torusdağ, Aydın, **a.g.e.**, s. 24.

¹⁵ Ayata-Şenöz, **a.g.e.**, s. 21.

¹⁶ Peter Hartmann, “Text, Texte, Klassen von Texten”, **Zeitschrift für Literatur, Kunst, Philosophie**, Bogawus, S. 1, 1964, s. 15-25. Alıntı şuradan yapılmıştır; Ayata-Şenöz, **a.g.e.**, s. 19.

önemli olduğunu da ortaya koyar.¹⁷ T. M. Nikolayeva, Hartmann'ın bu konuşmasından hareketle metindilbilimini üç farklı kola ayırır: genel metindilbilim, her bir metnin metindilbilimi ve metinlerin türlerinin incelenmesi.¹⁸ Metindilbilimin erken dönemlerinde, metindeki yinelem (anafora), önyinelem (katafora), yineleme (povtor) ve yerdeşlik (izotopiya) gibi konularla ilgilenilmiş ve çalışmalar daha çok bu noktalarda yoğunlaşmıştır. Bu dönemde daha çok metnin yapısına ilgi duyulmaktadır. Özellikle de metindeki zaman ve artikel (article/tanımlık) yerleri konu edilmektedir.

Metindilbilimin gelişme seyrinin daha ileriki aşamalarında ise bu alanda çalışan araştırmacıların ilgileri metnin dilbilgisini kurmaya yoğunlaşır. Bu araştırmacılardan T. Todorov ve W. U. Dressler metnin dilbilgisini kurmak amacıyla kurallar ve metin modelleri geliştirirler; metin yapısı, parametre ve ontoloji ile ilgili çalışmalar yaparlar. Söz konusu çalışmalar arasında genel kabul görenlerden biri de Todorov'un "The Place of Style in the Structure of the Text" adlı çalışmasıdır. Todorov'un önerisine göre metnin anlamsal, tümcesel ve sözsel olmak üzere üç ölçütü vardır.¹⁹ Todorov'un bu önerisini takiben, 1981 yılında "metinsellik" (textuality) kavramı için genel kabul görececek bir dizge kurulmuştur. R. A. de Beaugrande ve Dressler metinsellik için yedi ölçüt belirlerler. Bunlar: "bağlaşıklık" (cohesion), "bağdaşıklık" (coherence), "amaç" (intentionality), "kabul edilebilirlik" (acceptability), "bilgisellik" (informativity), "durumsallık" (situationality), ve "metinlerarasılık" (intertextuality)dır.²⁰ Pek çok araştırmacı bu ölçütleri kabul ederek metindilbilimsel incelemelerini bu ölçütlere göre uygulamaya başlar. Söz konusu ölçütlere ek olarak, W. Heinemann 1982 yılında metindilbilimsel çalışmalar için üç farklı yaklaşım daha belirler. Bunların ilki eski tümcebilim yaklaşımıdır. Bu yaklaşıma göre yapılan incelemelerin amacı metnin biçimbilgisini ortaya çıkarmaktır. İkincisi ise anlam (semantik) yaklaşımıdır. Bu yaklaşımda metindeki derin anlam ilişkilerinin yöntemli olarak ortaya çıkarılması amaçlanır. Üçüncüsü ise iletişimsel veya pragmatik

¹⁷ Bernhard Sowinski, **Textlinguistik**, Stuttgart, Kohlhammer, 1983, s. 22-23.

¹⁸ Tatyana Nikolayeva, *Lingvistika teksta*, **Novoye v zarubejnoj lingvistike**, S. 8, Moskva, Progress, 1978, s. 30.

¹⁹ Tsvetan Todorov, "The Place of Style in the Structure of the Text", **Literary Style, A Symposium**, New York, Longman, 1971, s. 32.

²⁰ Robert Alain de Beaugrande, Wolfgang Ulrich Dressler, **Introduction to Text Linguistics**, London and New York, Longman, 1981, s. 113.

yaklaşımdır. Buna göre metnin temel amacı metnin alıcıyı etkileme şeklidir.²¹ Ayata-Şenöz bu yaklaşımları yapısalcı yaklaşım (Jakobson, Todorov, Greimas), işlevci yaklaşım (Dressler, Beaugrande, Ehlich) ve ruhbilimi yaklaşımı (Dijk, Antos) olarak sınıflandırır.²² Metindilbilim alanında Batı’da gerçekleştirilen bu çalışmalara paralel olarak Rusya’da da araştırmalar yapılır. Bunlardan bazıları yukarıda dile getirilen yöntem ve yaklaşımlarla paralellik gösterirken bazıları ise yalnızca Rusya’ya ve Rusçaya özgüdür.

1.3. Metindilbilime Rusya’daki Yaklaşımlar (Lingvistika Teksta)

Batı’daki çalışmalara paralel olarak Rusya’daki dilbilim çalışmaları da 20. yüzyılın ilk çeyreğinde kendini gösterir. Rusya’daki bu çalışmalar tümce analizinin ötesine geçerek metni göz önünde bulundurma ve analiz etme isteğiyle başlar ve giderek daha kapsamlı çalışmalara dönüşür. Dünyadaki göstergebilim çalışmalarına doğrudan etki eden ve bu alanın gelişimine büyük katkı sağlayan isimlerin başında V. Ya. Propp gelir. Propp’un 1928 yılında yazdığı “Masalın Biçimbilimi” (Morfologiya volşebnoy skazki) adlı çalışması göstergebilimin gelişiminde önemli bir role sahiptir. Söz konusu çalışmasında Propp, metinde işlevi değişmeyen faktörün karakterler, işlevi değişen faktörün ise kurgu olduğunu ileri sürer. Propp’un burada öne sürdüğü fikirler, Fransız yapısalcı ekolün savlarıyla kesişmektedir.²³ Propp’un metin incelenmesine yönelik geliştirdiği bu yapısal-biçimsel yaklaşım kendisinden sonraki araştırmacılar tarafından geliştirilir.²⁴

Rusya’daki metindilbilimin gelişimine önemli katkı sağlayan çalışmalardan bir diğeri 1940 yılında A. M. Peşkovski tarafından yazılan “Bilimsel Açıdan Rus Tümcebilimi” (Russkiy sintaksis v nauçnom osveşenii) adlı çalışmadır. Peşkovski’nin burada ileri sürdüğü önemli fikirlerden biri “bileşik bütün” (slojnoye tseloye) şeklinde somutlaştırdığı kavramdır. Ona göre “bileşik bütün” birden fazla tümcenin birleşmesidir; bu birleşme bağlaçlarla ya da bağlaç yerine kullanılan tonlamayla

²¹ Heinemann, **a.g.y.**, alıntı şuradan yapılmıştır: Filipov, **a.g.e.**, s. 152.

²² Ayata-Şenöz, **a.g.e.**, s. 23-29.

²³ Vladimir Propp, **Morfologiya volşebnoy skazki**, Leningrad, Academia, 1928, s. 30.

²⁴ Konstantin Fillipov, **Lingvistika teksta**, St. Peterburg, İzdatelstvo SPBGU, 2003, s.45.

oluşur. Bu birleşme aynı zamanda yine tonlama sayesinde tümceler arasında oluşturulan boşluklarla da kurulabilir.²⁵ Peşkovski'nin bu tespiti, daha sonra ortaya çıkacak olan metindilbilimin Rusya'ya özgü gelişiminin ilk adımlarından biridir.

Bir diğer önemli isim L. V. Şçerba'dır. Courtenay'ın öğrencisi olan Şçerba 1940'lı yıllarda dizim (sintagma) terimiyle metindeki anlamın en kısa birimini belirlemeyi amaçlar. Birkaç tane dizimin bir araya gelişinden bir deyişin (fraz) oluştuğunu ileri sürer.²⁶ Ayrıca metni tanımlamak için “metin – kâğıda kaydedilmiş bir sözdür” ifadesini kullanarak metnin sınırlarını çizmeyi hedefler.²⁷ Bu tespit yani metnin bir söz kategorisi olduğu fikri pek çok Rus metindilbilimcisinin üzerinde uzlaştığı bir noktadır. Rusya'da erken dönemde (1970-80 yılları öncesi) yapılan bu çalışmalar genel anlamda birbirinden bağımsız olarak ilerler ve bu sebeple de bir bütünlük oluşturamaz. Ancak metindilbilimin, dilbilimin bir alt dalı olarak kabul edilmesinden sonra erken dönemdeki bu çalışmalar yeniden değerlendirilir ve bu çalışmalardan yararlanılır.

Metindilbilim alanının Rusya'da tam anlamıyla kurulması ve şekillenmesi Batı'daki çalışmaların daha yakından ve ciddiyetle ele alınmasıyla mümkün olur. Batı'da yazılan eserlerin ve Rusya'da yapılan özgün çalışmaların birleşmesiyle alanın sınırları ve ilgisi daha da gelişir. Çeviribilim uzmanı Nikolayeva, 1978'de “Yabancı Dilbilimdeki Yenilikler” (Novoye v zarubejnoj lingvistike) dergisinin “Metindilbilim” sayısının editörlüğünü üstlenerek dergi için bir önsöz kaleme alır. Bu önsözde dönemin Amerikan ve Alman dilbilimcilerinin metindilbilime dair görüşlerini özetler.²⁸ Nikolayeva metinsellik ulamlarından özellikle “yinelem”, “özyinelem” ve “eşgönderim”in (koreferentsiya) önemini vurgular ve metindeki yinelemin yatay ve dikey olabileceğini açıklar.²⁹ Bu dönem Rus dilbiliminde, genel bir metin teorisi kurmak için çoğunlukla şu aşamalar izlenmiştir:

²⁵ Aleksandr Peşkovski, **Russkiy sintaksis v nauçnom osveşenii**, Moskva, İzdatelstvo ministerstva prosveşeniya, 1956, s. 373.

²⁶ Lev Şçerba, **Fonetika frantsuzskogo yazıka**, Moskva, Vışşaya şkola, 1963, s. 86.

²⁷ Lev Şçerba, **Prepodavaniye inostrannih yazıkov**, Moskva, Vışşaya şkola, 1974, s. 75.

²⁸ Nikolayeva, **a.g.y.**, s. 4-20.

²⁹ **A.e.**, s. 24.

1. Her bir dilsel eylemi inceleyerek, onların işlevinin ve yapısının düzenliliğine bakmak.
2. Biçemlerin ölçütlerini belirleyerek, en yaygın biçimleri (türleri) belirlemek.
3. Metin analizini yaparken metnin kendine ait bir özelliği olduğunu ve aynı zamanda bütünselliği (tselostnost) de gösteren düzenin kurallarını izleyen bir varlık olduğunu savunmak.³⁰

G. V. Kolşanski, “her dilsel eylem için genel bir kural geçerlidir ve bu kural her sözcenin yapısal kuramını belirlemektedir” ifadesiyle bu amaçları özetlemektedir.³¹ V. Ye. Çernyavskaya, Rusya’da bu dönemdeki metindilbilimsel çalışmaların Batı’da gerçekleştirilen çalışmalardan temel farkının metin ulamlarını bularak betimlemesini yapmak ve bu sayede de metni daha küçük dil birimleri ile karşılaştırmak olduğunu belirtir. Çernyavskaya, Rus dilbilimcilerinin, Batı’daki “metni metin yapan şey nedir” konusundan daha çok “metin ulamlarını belirleyerek metni ve o metni oluşturan daha küçük birimleri karşılaştırma” konusuyla ilgilendiğine dikkat çeker.³² Buna göre, Batı’daki metindilbilim çalışmalarında “metin belirleyici ölçütler” (standards of textuality) araştırılırken, Rus metindilbilim çalışmalarında ise daha çok “metin ulamları” (kategorii teksta) incelenir. Bu sebeple çalışmanın ilgili bölümlerinde Batı’daki çalışmalara atıfta bulunulduğunda ölçüt, Rusya’daki çalışmalara atıfta bulunulduğunda ulam terimi kullanılacaktır.

Rusya’daki metindilbilim çalışmalarının gelişiminde önemli etkileri olan dört önemli isimden ve çalışmalarından biraz daha detaylı söz etmek Rus metindilbilim çalışmalarının panoramasını vermek açısından yararlı olacaktır.

1.3.1. İlya Romanoviç Galperin (1905-1984)

Sözdizimi ve biçembilimi ile ilgili önemli çalışmaları olan İngiliz dili ve edebiyatı profesörü İ. R. Galperin, 1981 yılında “Dilbilim Araştırmasının Öznesi Olarak Metin” (Tekst kak obyekht lingvističeskogo issledovaniya) adlı eserini yazar. Galperin bu çalışmasında Alman ve Amerikalı araştırmacıların çalışmalarını göz

³⁰ Filipov, a.g.e., s. 58.

³¹ Gennadiy Kolşanski, *Kommunikativnaya funktsiya i struktura yazıka*, Moskva, Progress, 1984, s. 25.

³² Çernyavskaya, a.g.e., s. 20.

önünde bulundurarak kendine özgü metin ulamlarını belirler: bilgisellik (informativnost), bağlantılılık (svyazannost), tamamlanmışlık (koneçnost), ayırmılılık (çlenimost), sürem (kontinuum), geriye bakış (retrospektsiya), ileriye bakış (prospektsiya), metinlerarasılık (intertekstualnost) ve kiplik (modalnost). Yeri gelmişken belirtilmelidir ki, Galperin'in söz konusu çalışmasından sonra Rus dilbilimciler 50'ye yakın birbirinden farklı metinsellik ulamı önerir ancak Galperin'in yaklaşımı bu konuda genel kabul görür ve kendisinden sonraki çalışmaları da etkiler.

Galperin'in "Dilbilim Araştırmasının Öznesi Olarak Metin" adlı çalışması metindilbilimin genel sorunları ve değerlendirmesiyle başlamaktadır. Bu döneme uygun bir şekilde Galperin metin için yazılı (ve çoğunlukla yazınsal) bir metni değerlendirir. Dilbilgisel yaklaşımın bazı metotlarını da metin için uygulamaya çalışır.³³ Ayrıca Galperin metinselliği, bir metni bağlantılı ve anlamlı yapan bir araç olarak görmektedir.³⁴ Kitabın ikinci bölümünde, Galperin metindeki bilginin türlerinden söz etmekte ve üç tane bilgi türünü özellikle öne çıkarmaktadır: olgusal bilgi (faktualnaya informatsiya), kavramsal bilgi (kontseptualnaya informatsiya) ve alt-metinsel bilgi (podtekstovaya informatsiya). Olgusal bilgiyi kendiliğinden karşımızda duran ve kendini hemen ele veren bilgi türü olarak tanımlar. Buna karşın kavramsal bilgi metnin arka planında yer alan ve metnin derin yapısında bulunan bilgilerdir. Kavramsal bilginin anlaşılması için metnin bütünü değerlendirilmesi ve metnin yazıldığı sosyo-kültürel bağlamın göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Alt-metinsel bilgi ise olgusal bilgilerden derlenen ve metinde gizli bir kod halinde bulunan bilgilerdir. Galperin, kavramsal ve alt-metinsel bilgilerin karşımıza daha çok yazınsal metinlerde çıktığını da ekler ve her bir tür için örnek metinler ele alır ve bunları inceler.³⁵ Galperin daha çok yazınsal metinlerle ilgilendiği için yazınsal metin biçemi üzerinde yoğunlaşarak "yazınsal metinlerin genel metin kuramlarına uysalar da aynı zamanda yazınsal metnin normlarını 'bozan' ve metnin dizgisini etkileyen, kendine özgü etkin bir bilinçdışına sahip" olduğu tespitinde bulunmuştur.³⁶

³³ Galperin, **a.g.e.**, s. 15-16.

³⁴ **A.e.**, s. 17.

³⁵ **A.e.**, s. 26-50.

³⁶ **A.e.**, s. 25.

Galperin çalışmasının devamında belirlediği metinsellik ulamlarından özellikle ayrımlılık, bağlaşıklık ve süremi öne çıkarır. Ayrımlılık ulamına dair yazınsal bir eserin bütün olarak nasıl değerlendirilebileceğini ve onun hangi parçalardan oluştuğunu açıklamaktadır. Bu konuda metnin grafik ayrımı (paragraf, şiir kıtası) ile yazınsal ayrımını (prolog, doruk noktası, epilog) karşılaştırmakta ve konu açısından ayırım yollarını değerlendirmektedir. Burada anlam içeren en küçük bir birime ihtiyaç duyduğundan daha önce Peşkovski, Şçerba ve O. Ahmanova'nın çalışmalarında kullanılmış terimleri “bileşik bütün”, “dizim” ve “tümce-üstü birleşimi”ni (sverh frazovoye yedinstvo) analiz ederek bunlar arasından “tümce-üstü birleşimi”ni kullanmayı daha doğru bulduğu için tercih eder. Galperin “tümce-üstü birleşimi”ni “birden fazla tümceden oluşan, tutarlı konuşma bağlamında anlamsal bir bütünlüğü olan ve tamamlanmış iletişimin bir parçası olan birleşim”³⁷ olarak tanımlar.

Galperin, çalışmasındaki bağlaşıklık ulamına ait bölümün hemen başında doğrudan doğruya çağrışımsal ve biçimsel bir bağlaşıklık örneği verir. Dilbilgisi açısından Rusça metinlerde sıfat-fiil yapısı (priçastniy oborot) ya sözcüğün yinelenmesi yoluyla ya da aynı kökten gelen sözcüklerin kullanılmasıyla ortaya çıkmaktadır. Biçimsel bir bağlaşıklık örneği olarak “kiazma” adlı yöntemden söz eder ve bu yöntemi kullanır. Bu yöntemle göre bir tümce-üstü birleşiminde (ya da paragrafta) bir öncekine veya bir sonrakine göre tümce sıralaması değiştirilebilmektedir.³⁸ Bu değişim sayesinde biçimsel bir bağlaşıklık ortaya çıkmaktadır. Buna karşın çağrışımsal bağlaşıklığın bir yazınsal metinde tespiti daha zordur çünkü olgular arasındaki bağlantıyı yaratıcı bir şekilde değerlendirmek gerekmektedir. Galperin, yazınsal metinler için çağrışımsal bağlaşıklığın önemini özellikle vurgulamaktadır çünkü çağrışımsal bağlaşıklık yazınsal metinlerin yaratıcılık düzeyini göstermektedir. Çağrışımsal bağlaşıklığın ortaya çıkabilmesi için onun özünde olan geriye bakışın, kipliğin, ve yan anlamın (konnotatsiya) bulunması gerektiğini savunmaktadır.

Galperin için bir başka önemli metin ulamı süremdir. Zamansal ve mekânsal süreçlerin bağlantısı, edebiyatta M. Bahtin'in terimiyle “kronotop” olarak

³⁷ A.e., s. 69.

³⁸ A.e., s. 84.

adlandırılmaktadır. Dilbilimsel metin analizinde ise bu zaman ve mekân bağlantısını gösteren şey – süremdir.³⁹ Bu ulam aşağıda daha detaylı bir şekilde açıklanacaktır. Galperin’in belirlediği bu ulamlar metindilbilimsel çalışmalar üzerinde önemli bir etki oluşturduğu gibi daha sonraki çalışmalar için de referans kaynağı olmuştur.

1.3.2. Olga İvanovna Moskalskaya (1914-1982)

Rusya’daki metindilbilim çalışmaları için bir diğer önemli isim O. İ. Moskalskaya’dır. Alman dili ve edebiyatı profesörü olarak metindilbilim ile ilgilenmeye başlar ve 1978’de “Dilbilimsel Bir Kavram Olarak Metin” (Tekst kak lingvističeskaya ponyatiye) adlı makalesini, 1981’de de “Metin Grameri” (Grammatika teksta) adlı kitabını yayımlar.* Moskalskaya çalışmalarında büyük metin (makrotekst) ve küçük metin (mikrotekst) ayrımından söz eder; büyük metin olarak tam bir yazınsal eseri, küçük metin için ise Galperin’in de kullandığı “tümce-üstü birleşimi”ni kabul eder. Galperin bunların her ikisini de analiz ederken, Moskalskaya sadece küçük metni analiz etmeyi tercih eder.⁴⁰ Moskalskaya daha çok önemseddiği küçük metni yani “tümce-üstü birleşimi”ni “özel bir şekilde dizilmiş, birleşik bir sözce olan kapalı bir tümce zinciri” şeklinde tanımlar.⁴¹ Bir metnin bağdaşıklığının (kogerentnost/ coherence) üç tane “bütün”den oluştuğunu söyler: anlam bütünü, iletişim bütünü ve yapısal bütün. Bunların her biri metnin içeriğini, işlevini ve şeklini belirlemektedir.

Moskalskaya, küçük metinden anlam bütünü olarak genelleştirilmiş ve kümelenmiş bir metin içeriğini anlamaktadır, bir bakıma küçük metin, metnin bir anlam çekirdeğidir.⁴² Metnin iletişimsel bütününün ise her bir tümcenin bir önceki tümceye bağlanması yoluyla oluştuğunu dile getirir. Metnin yapısal bütünü de tümceler arasındaki adıl, belirteç-adıl, artikel ve zaman gibi bağlantıları

³⁹ A.e., s. 88.

*1984’te ‘Grammatika teksta’ adlı monografisi ‘Textgrammatik’ adıyla Almanca olarak yayımlanmıştır.

⁴⁰ Olga Moskalskaya, **Grammatika teksta**, Moskva, Vısşaya şkola, 1981, s. 12.

⁴¹ A.e., s. 16.

⁴² A.e., s. 55.

göstermektedir. Moskalskaya metindilbilimin iletişimsel yaklaşımı çerçevesinde metnin iletişimsel dizgisini de araştırmaktadır.⁴³

Almanca ve Rusça örnekleri karşılaştırarak tema-rema (olgu-bulgu) ilişkilerini göstermek için Moskalskaya'nın çalışmalarını özetleyen K. A. Fillipov konuyu şu örneği vererek açıklamaktadır: Almancada belirlenmemiş bir artikel için olgu (tema), belirlenmiş artikel için ise bulgu (rema) kullanılmaktadır. Buna karşın Rusçada bu durum sözcük sıralanmasıyla gösterilmektedir:

ein Greis trat ins Zimmer – v komnatu voşol **starik** (**bir ihtiyar** odaya girdi)

der Greis trat ins Zimmer – **starik** voşol v komnatu (**ihtiyar** odaya girdi)

Burada tümcenin sonuna gelen **starik** sözcüğü belirlenmemiş bir bilgiyi gösterirken (olgu), tümcenin başına gelen **starik** sözcüğü ise bir önceki tümceye gönderim yapmaktadır (bulgu).⁴⁴ Moskalskaya yaptığı bu analizle özellikle küçük metin incelemelerinde önemli bir mesafe kat edilmesine katkıda bulunur ve metindilbilim çalışmalarını bir adım daha ileriye taşır.

1.3.3. Tatyana Mihaylovna Nikolayeva (1933-2015)

Nikolayeva çeviribilim ve karşılaştırmalı dilbilim alanında uzmanlaşmış bir araştırmacıdır. Çalışmamıza konu olan diğer araştırmacılarla karşılaştırıldığında Nikolayeva'nın daha çok Slav dilleri üzerine bir araştırma geliştirdiğini ve analizlerindeki örnekleri Slav dillerinden aldığını belirtmek gerekir. Nikolayeva Rusya'da metindilbilim çalışmalarına öncülük eden araştırmacılardan biridir. Çalışmalarında önceleri daha çok Batılı araştırmacıları anlama ve açıklamaya yoğunlaşmış sonradan metindilbilim alanında kendi özgün ve güncel fikirlerini oluşturmuştur. Nikolayeva'nın yaklaşımı çoğunlukla uygulamalıdır çünkü metindilbilimin esas amacının insanlar arası iletişimin doğru biçimde kurulmasını sağlamak olduğunu savunmaktadır.

⁴³ Olga Moskalskaja, **Textgrammatik**, Bibliographisches Institut Leipzig Verlag;, 1984, s. 25-27, alıntı şuradan yapılmıştır Fillipov, **a.g.e.**, s. 167-168.

⁴⁴ Fillipov, **a.g.e.**, s. 57.

Nikolayeva'ya göre metindilbilim iki farklı yönelimde gelişmiştir. Bunlardan ilki genel anlamda doğru iletişim ve doğru bir metin oluşturmak için gereken metnin içerik parçalarını inceleyen bir yönelim, ikincisi ise her bir metnin içindeki kendi derin anlamları inceleyen bir yönelimdir.⁴⁵ Nikolayeva'nın sözünü ettiği ikinci yönelime bakıldığında araştırmacının metindilbilimi yorumbilime yakın bir anlayışta ele aldığı sonucu çıkarılabilir. Nitekim kendisi de bu yönelim çerçevesinde “Sesten Metne Doğru” (Ot zvuka k tekstu) adlı çalışmasında, tamamlanmış bir metindeki anlam ilişkilerini konu etmektedir.⁴⁶ Monografi niteliği taşıyan bu çalışmasında Nikolayeva metindilbilim ile ilgili karşılaştığı tüm problemleri ele almıştır. Çalışmanın birinci bölümünün başlığı: “İnsan dili nasıl manipüle eder” şeklindedir. Burada insanın metne anlamı yerleştirmek için bilgi sıkıştırma (kompresiya informatsii) işlemini kullandığını söyler. Bu konuda özellikle konuşulan “söz”deki tonlama anlamlarından ve değer arttırma (valorizatsiya) sürecinden söz eder. İkinci bölümde ise genel anlamda dil üzerine yoğunlaşarak Rus ve Slav metinlerindeki dil birimlerinin hangi farklı anlam içeriklerine sahip olduğunu açıklamaya çalışır. Ses vurgusu, ilgeç, gösterme ilgeci ve ilgeç kümesi kullanımı (çastitsa), sıfat-fiil ve sıfat-zarfların kullanımı (bu konudaki yaklaşımı Galperin'nin üzerinde durduğu sıfat-fiil bağlaşıklığı ile örtüşmektedir) ve Rusçadaki karmaşık noktalama kurallarının kullanımı gibi incelemeler bunlardan belli başlı olanlarıdır. Nikolayeva, bu incelemelerde yapısal araştırmadan daha çok bu dil birimlerinin hangi anlamsal içeriklere büründüğünü değerlendirir. Üçüncü bölümün başlığı: “Dil, metni manipüle eder” şeklindedir ve burada önceki bölümlerde yaptığı incelemelerin metindilbilim analizinde nasıl ve ne amaçla kullanıldığını açıklar:

“Metindilbilimin amacı metnin içinde konuşulmayan ve düşünülmeyen bir bilgiyi görünür hale getirmektir. Yorumbilime göre yorumcu yazarın üstü kapalı bir niyetini değil, dilin niyetini anlamaya çalışmaktadır ve deyiş yazarın niyetinden daha iyi bir biçimde anlaşılabilir. Ayrıca anlam ve işaret arasındaki sınır yok edilmelidir.”⁴⁷

⁴⁵ Tatyana Nikolayeva, “Lingvistika teksta”, **Lingvističeskiy entsiklopedičeskiy slovar**, Ed. Valentina Yartseva, Moskva, Sovyetskaya entsiklopediya, 1990, s. 267.

⁴⁶ Nikolayeva, **Ot zvuka k tekstu**, s. 415.

⁴⁷ **A.e.**, s. 422.

Nikolayeva metinsellikten söz ederken Dressler'in 7 ölçütlü dizgesini kabul eder fakat metinselliğin genel metin teorisiyle ilgili olduğunu vurgular ve kendisinin belirli bir metin bağlaşıklığı ile ilgilendiğini belirtir. Burada bir dil işaretinin (znak, signifikat) bir metin geliştirdiğini söyler. Ona göre, işaret bir sözcük ya da bir sözcüğe yakın bir metin birimidir. Metni zamanda dizilmiş bir anlamsal mekân olarak düşünmektedir ve bu bakımdan Galperin'in sürem fikrine yaklaşmaktadır.⁴⁸ Nikolayeva teorik düzeydeki tüm çalışmalarını “Slovo o polku İgoreve”, “Yevgeniy Onegin” gibi metinler üzerinde örnekleyerek gösterir. Ayrıca A. Ahmatova ve N. Gumilyov'un şiirlerini de bu bağlamda incelemiştir. Burada temel olarak yaptığı şey metnin her aşamasında ses ve sözcük düzeyinde dilbilgisel ve tümcebilimsel bağlaşıklığı bulmaya çalışmaktır. T. Şuansing'e göre Nikolayeva, çalışmalarında yazınsal metnin tüm dillere özgü bir işaret dilini kullandığını göstermektedir.⁴⁹ Nikolayeva araştırmacı olarak başladığı metindilbilim incelemelerinde oldukça özgün bir noktaya ulaşır. Yorumbilimin sınırlarında gerçekleştirdiği çalışmaları Rusya'daki metindilbilim araştırmalarına yeni bir yön verir.

1.3.4. Valeriya Yevgenyevna Çernyavskaya (1969-)

Çernyavskaya, metindilbilim, söylemdilbilim ve Rusça bilimsel iletişim konularında çalışmalarını sürdürmektedir. Araştırmacı çalışmalarında daha çok klasik metindilbilim araştırmalarını ele alır, değerlendirir ve özetler. Hem Nikolayeva'nın metne iletişimsel yaklaşımını izler hem de onun psikolojik yaklaşımını benimser. Nikolayeva gibi metin bağlaşıklığının önemini vurgular ve bu bağlaşıklığın psikolojik olma gerekçesini açıklar. Daha önce metin bağlaşıklığını ölçmek için kullanılan bağlaşıklığın metnin kendisinden değil metnin algılanışından kaynaklandığını savunan düşünceleri kabul eder. Birbirine herhangi bir biçimde anlamsal bağlantısı olmayan tümceleri dahi insanın algılayarak aklında birleştirebildiğini ve anlamlı hale getirebildiğini belirtir.⁵⁰ Bu durumda ona göre metindilbilimsel analizin amacı, metnin okura kattığı veya katabildiği anlamları da ölçmektir. Yorumun doğruluğu değil,

⁴⁸ A.e., s. 418.

⁴⁹ Tsao Şuansing, “Strukturnaya organizatsiya rasskazov Şukşına v svete sovremennoy lingvistiki teksta”, Doktora Tezi, Moskva, **GİRY im. Puşkina**, 2000, s. 20.

⁵⁰ Çernyavskaya, **Lingvistika teksta**, s. 25, Çernyavskaya bu fikri destekleyenlerin arasında şu araştırmacıları söz etmektedir: Heinz Vater, Klaus Brinker, Wolfram Bublitz.

istikrarı ve yinelenebilirliği göz önünde bulundurulmalıdır. Bu bakımdan Çernyavskaya'nın, metni insanın algısal mekanizmalarını çalıştıran bir araç olarak düşündüğünü söylemek mümkündür.

Çernyavskaya güncel bir konu olan söylem ve sınırsız metin (hypertext) sorunlarıyla de ilgilenmektedir. Ona göre sınırsız metin devamlı ve değişkendir, bu bakımdan da sürekli yeniden yaratılmaktadır. Yazınsal metinlerin de aslında durgun bir yapıda değil, aksine süreçsel bir yapıda olduğunu dile getirir.⁵¹ Yani metnin içinde çağrışımsal bağlaşıklık varsa, bu bağlaşıklık insan algısını başka metinlerle de bağlantılamaktadır. Çünkü insanın bilgiselliği metinlerden oluşmakta ve bu metinler aracılığıyla gelişmektedir. Metin yazarın sözel düşüncesinin parçasıysa, onun süreçsel olması da bunun doğal ve zorunlu bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır.⁵²

Çernyavskaya, metinlerarasılığın işlevi ve bu işlevin açıklanması üzerine de çalışır. Bu noktada metin ve söylem ulamlarını birbirine yaklaştırmaktadır.⁵³ Böylece metnin anlamının sınırlarını genişletir. Çernyavskaya metinlerarasılık konusunda göstergebilim yaklaşımı, belirli iki metnin bağlantılarını araştıran yaklaşım, işlevsel yaklaşım, metinlerarasılığın görüntülenmesi (vizualizovannaya intertekstualnost) ve metin ulamı olarak metinlerarasılık gibi birden fazla yaklaşımı değerlendirir ve inceler. Çernyavskaya günümüzde metindilbilim üzerine çalışmalarını sürdürmekte ve özellikle metinlerarasılık konusuna yoğunlaşmaktadır.

Özetlemek gerekirse Rusya'daki metindilbilim alanındaki araştırmacılar ve onların çalışmaları bizlere metnin en küçük yapı biriminden metnin bütününe kadar metne dâhil olan her bir işaretin incelenmesi gerektiğini göstermektedir. Rusya'daki araştırmacıların amaçları birbirinden farklı olsa da birbirlerinin çalışmalarını izlemeleri sayesinde metin analizinden metin yorumuna kadar metindilbilim alanında şimdiden geniş bir Rusça literatür oluşumuna büyük katkı sağlamışlardır.

⁵¹ A.e., s. 32.

⁵² A.e., s. 46.

⁵³ Valeriya Çernyavskaya, **Lingvistika teksta: polikodovost, intertekstualnost, interdiskursivnost**, Moskva, Librokom, 2009, s. 68.

1.4. Metin nedir

“Metin” çok eski ve çok anlamlı bir kavramdır. Bilindiği üzere latince “textum”- bağlamak, dikmek anlamına gelmektedir ve bu da metni bağlantılı bir bütün olarak düşünmeye olanak sağlar. Her bir araştırma nesnesinde olduğu gibi metin de farklı şekillerde tanımlanabilmektedir. M. M. Bahtin “sosyal bilimlerdeki bir araştırmanın amacı ne olursa olsun, o araştırmanın başlangıç noktasında hep bir metin yer almaktadır”, der.⁵⁴ Metnin ne olduğuna dair genel kabul gören açıklama ve tanımlamalar vardır. Halliday ve Hasan’a göre, metin bir anlam birimidir ve üst-tümce şeklinde tanımlanabilir. Adı geçen araştırmacılar bu genel tanımlamayı daraltmak için “metin potansiyel bir yapının aktüel hale gelmesidir, metin (text) ve doku (texture) kavramları arasındaki ilişki de üst-tümce birleşimini çağrıştırmaktadır” tanımını eklemiştir.⁵⁵ Dressler ve Baeaugrande bir metne bakıldığında o metnin metin olup olmadığını belirlemek için bir dizge oluşturmuşlar ve metni bu dizgeye göre değerlendirmişlerdir. Bunun sonucunda metnin, yedi metinsellik ölçütüne sahip iletişimsel bir oluşum olduğunu ileri sürmüşlerdir.⁵⁶ Coseriu ise metnin, insanın belli bir durumda gerçekleştirdiği bir sözel eylem veya sözel eylem dizisi olduğunu dile getirmiştir.⁵⁷ Ayata-Şenöz ise bu tanımlamaları birleştirerek şöyle demektedir: “Metin gündelik dilde anlaşılan ve birden çok tümceden oluşan yazılı dilsel birimlerdir.”⁵⁸

Rus araştırmacılar da çalışmalarında bu temel kavramı tanımlamaya ve belirlemeye çalışmışlardır. Şçerba ve Galperin metnin her şeyden önce yazılı oluşuna vurgu yapmışlardır. Bu nedenle Şçerba metni “hem durgun hem de süreç halinde olan ve kâğıt üzerinde kayıtlı bir söz” olarak tanımlar.⁵⁹ Bu temel tanımlamayı kabul eden Galperin metin kavramının aynı zamanda çok anlamlı olduğunu da göz önünde bulundurur. Bu nedenle metni tanımlamaya çalışırken kavramın işlevsel özelliklerini de bir arada vermeye çalışır:

⁵⁴ Mihail Bahtin, “Problema teksta v lingvistike filologii v drugih gumanitarnih naukah”, Ed. Serey Boçarov, **Literaturno kritičeskiye statyi**, Moskva, Hudojestvennaya literatura, 1986, s. 474.

⁵⁵ Michael Halliday, Ruquia Hasan, **Cohesion in English**, London, Longman, 1976, s. 3.

⁵⁶ Beaugrande, Dressler, **a.g.e.**, s. 10.

⁵⁷ Eugeniu Coşeriu, **Tradición y Novedad en la Ciencia del Lenguaje**, Madrid, Biblioteca Romanica Hispanica 1977, s. 345-348.

⁵⁸ Ayata-Şenöz, **a.g.e.**, s. 20.

⁵⁹ Şçerba, **Yazıkovaya sistema i rečevay deyatelnost**, s. 56.

“Metin, tamamlanmış bir özellik taşıyan, yazılı bir belge olarak kaydedilen ve bu belgenin türüne uygun olarak ayarlanan söz yaratma sürecinin sonucunda ortaya çıkan şeydir. Metin, belirli edimsel amacı olan, sözcükdizimsel, dilbilgisel, mantıksal ve biçimsel bağlantılarıyla birleşen, başlık ve birkaç tümce-üstü birleşimden oluşan bir yapıdır.”⁶⁰

Rus edebiyat araştırmacısı ve yorumbilimci Y. M. Lotman ise konuya daha çok edebiyat merkezli yaklaştığı için metni insana benzetir; ona göre, metnin içinde bir bireyin kişilik özelliklerini görmek mümkündür ve hatta metin alınan gönderimleri değiştirebilen ve yeni gönderimleri de üretebilecek kodları içeren karmaşık bir yapıdır.⁶¹ Lotman’ın bu tanımlaması Nikolayeva ve Fillipov gibi dilbilimcilerce metne dair kendi psikolojik yaklaşımlarını açıklamak ve vurgulamak için kullanılmıştır. Metindilbiliminin temel nesnesi olan metin değerlendirmesi için farklı metinsellik ölçütleri/ulamaları belirlenmiştir. Bu aşamada çalışmamıza konu olan öykü analizinde de yararlanacağımız metin ulamlarına biraz daha yakından bakmak yerinde olacaktır.

1.5. Metin Ulamları (Kategorii teksta)

Metindilbilim, Saussure’ün ortaya koyduğu dil (langue) ve söz (parole) ayrımına göre⁶² daha sabit ve tarihi bir yapıya sahip olan dile karşı; daha canlı bir oluşum olan tam da bu sebeple değişebilen ve dönüşebilen sözü dikkate alır. Metindilbilimde söz (parole) ürünü olarak değerlendirilen eserlerin yapısı, ayrımı ve bütünleşmesi farklı araştırmacıların perspektifinden ele alınıp değerlendirilir. Her bir araştırmacı kendi metindilbilim incelemesinde küçük ya da büyük farklılıklarla metinleri incelemeye yönelmektedir. Bu nedenle bir metnin bağlaşıklığının ve bağdaşıklığının oluşturulmasında farklı yönler ortaya çıkmaktadır. Metin ya belirli bir alıcıya gönderilen yalnızca bir gönderim olarak (biçem teorisi) ya da yan anlamları da açıklamayı amaçlayan bir yorumun nesnesi olarak değerlendirilmektedir. Hedeflenen amaçlara göre farklı metin belirleyici ölçütler önerilir. Bunlar arasında en bilinen metin belirleyici ölçüt dizgesi daha önce de belirtildiği gibi Beaugrande ve Dressler’in 7

⁶⁰ Galperin, **a.g.e.**, s.18.

⁶¹ Yuriy Lotman, **İzbranniye statyi**, C.1, Tallinn, 1992, s. 130.

⁶² Ferdinand de Saussure, **Trudi po yazikoznaniyu**, Çev. Aleksandr Holodoviç, Moskva, Progress, 1977, s. 321.

ölçüt dizgesidir. Pek çok araştırmacı metinselliği bu ölçütlere göre belirler. Buna karşın Rus araştırmacılar çalışmalarında bu metin ulamlarına farklı ulamlar da ekler. Örneğin Galperin, metinsellik dizgisine kiplik, tamamlanmışlık, sürem ve ayrımlılık gibi ulamları dâhil eder. Daha önce belirtildiği gibi Galperin'den sonra Rus dilbilimciler bu metinsellik ulamlarını her biri birbirinden farklı 50 ulama kadar çıkarmışlardır. Ancak buradaki sayının çokluğuna karşın hemen hemen tüm araştırmacıların çalışmalarında yer verdiği temel ulamlar bağlaşıklık, bağdaşıklık ve süremdir. Şimdi bu ulamları kısaca açıklamaya çalışalım.

1.5.1. Bağlaşıklık Ulamı (Kogeziya)

Bağlaşıklık bir metnin incelenmesindeki temel unsurlardan biridir. Hem Batı'daki hem de Rusya'daki araştırmacılar için bağlaşıklık ulamı bir metnin metindilbilimsel incelenmesinde temel ulamdır. Halliday ve Hasan, “bağlaşıklığın, metindeki anlam ilişkilerini ortaya koyduğunu ve tümce dizisinin metin olabilmesi yani metnin doğru bir şekilde biçimlendirilebilmesi için gerekli olan özelliklerin bağlaşıklık ilişkileri ile sağlandığını”⁶³ dile getirirler. Beaugrande ve Dressler ise, “metnin yüzeyinde yer alan dil unsurlarının dilbilgisel biçim ve şartlara göre birbirlerine bağlı olduklarını, bağlaşıklığın dilbilgisel bağımlılıklarla ilgili olduğunu belirtirler.”⁶⁴ Bu tanımlamalarla bağlantılı olarak Torusdağ ve Aydın bağlaşıklığı şu şekilde açıklarlar: “Bağlaşıklık metnin yüzey yapısında, metni oluşturan dilsel öğeler arasındaki ilişkiler aracılığı ile görülür. Bir metnin [bağlaşıklık] düzleminde ele alınması, metnin betimlenmesini dolayısıyla metnin dilsel bağlamda ele alınmasını ve onun tümceler düzeyinde değerlendirilmesini gerektirir.”⁶⁵ Rus araştırmacılarından Galperin'e göre ise “bağlaşıklık birbirinden bağımsız olan her bir gönderimin, olgunun ve olayın mantıksal bir tutarlılık içinde anlaşılmasını sağlayan bir bağıntı türüdür.”⁶⁶ Galperin bu tanımlamadan hareketle metindeki bağlaşıklığı analiz etmek için metni önce tümce-üstü birleşimlere ayırıp her birimin içindeki bağlantıları incelemektedir. Burada ele aldığı sözcüklerin içindeki önce olgusal bilgiyi sonra kavramsal bilgiyi

⁶³ Torusdağ, Aydın, **a.g.e.**, s. 60.

⁶⁴ Beaugrande, Dressler, **a.g.e.**, s. 3. Türkçe alıntı şuradan yapılmıştır: Torusdağ, Aydın, **a.g.e.**, s. 70.

⁶⁵ Torusdağ, Aydın, **a.g.e.**, s. 69.

⁶⁶ Galperin, **a.g.e.**, s. 74

değerlendirir. Nikolayeva bağlaşıklığa bir başka perspektiften yaklaşır ve bağlaşıklığı ses bütünlüğünden başlayarak; tonlama, sözcük, sözcük biçimi, dil biçimi gibi tüm dil seviyelerinde bağlaşıklık oranını ölçer. Araştırmacı dilbilgisel bağlaşıklığı açıklamak için Rusça metinler aracılığıyla “odnako”, “tak kak, “v svyazi s etim” gibi zarflar ile sıfat-fiil oluşumlarından örnekler verir. Nikolayeva, zamansal bağlaşıklık üzerinde de durur ve zamansal bağlaşıklık için belirli yapılara dikkat çeker. Örneğin, “kogda”, “vskore” gibi zaman zarfları olayları birbirine bağlayan ve bu sayede olayları daha gerçekçi kılan bağıntılardır.⁶⁷

Metnin incelenmesinde bağlaşıklık ulamı dört bakımdan incelenecektir: Ses bağlaşıklığı, sözcüksel bağlaşıklık, dilbilgisel bağlaşıklık ve kiplik. “Kocakarı” metninin incelemesinde bağlaşıklık ulamı, Harms’ın oluşturduğu dilsel öğeleri belirlemeye yardım edecektir.

1.5.2. Bağdaşıklık Ulamı (Kogerentsiya)

Metindilbilimsel incelemede bağdaşıklık ulamı, metnin derininde yatan anlamların ortaya çıkarılmasına yardımcı olur. Beaugrande ve Dressler’e göre bağdaşıklık, metinde anlamların gerçekleşmesinin sonucu olarak ortaya çıkar ve metnin ‘tutarlılığı’nı gösterir.⁶⁸ T. Dijk’e göre ise bağdaşıklık metnin anlamsal bir özelliğidir ve her bir tümcenin diğer tümcelerle bağlantılı olarak incelenmesine dayanır.⁶⁹ Bağlaşıklık ve bağdaşıklık arasında bir karşılaştırma yapılacak olursa, bağlaşıklık ulamı metnin yüzeyinde yer alan sözcük, sözcük öbekleri vb. gibi daha küçük dilsel birimlerin ilişkisini belirlemeye, bağdaşıklık ulamı ise metnin daha büyük dilsel birimleri arasındaki ilişkileri açıklamaya yardımcı olur. “Yüzey yapı, metnin sözdizimsel olarak üretilmiş, son halini almış şekliyen, yüzey yapının karşıt durumu olan ve metnin soyut, anlamsal boyutunu temsil eden derin yapı, somut yapının aksine, görünmeyen ancak algılanabilen bir yapıdır.”⁷⁰

⁶⁷ Nikolayeva, *Ot zvuka k tekstu*, s. 433.

⁶⁸ Beaugrande, Dressler, *a.g.e.*, s. 106.

⁶⁹ Teun A. van Dijk, *Text ad Context*, London, Longman, 1977, s. 93.

⁷⁰ Torusdağ, Aydın, *a.g.e.*, s. 189.

Rusya'daki metindibilimsel çalışmalarda bağdaşıklık ulamı ayrı bir başlık olarak görülmez ve çoğunlukla bağdaşıklık ulamının içinde ele alınır. Bu incelemelerde de bağdaşıklık için farklı terimler kullanılır. Bunlardan bazıları; “kogerentnost”, “tselostnost”, “tselnost”, “integratsiya”dır.⁷¹ Hemen hemen her araştırmacı da tercih ettiği terimi tanımlar. Örneğin, Galperin bağdaşıklık anlamında kullandığı “integratsiya” terimini şu şekilde tanımlar: “Bağdaşıklık metinde bağlantılı olan farklı parçaların bir bütünde hangi biçimlerde bağdaştığını gösteren bir sistem teorisisidir.”⁷² N. S. Valgina ise bağdaşıklık için “tselostnost” terimini kullanmayı tercih eder ve onu “tematik ve anlamsal bir bağdaşıklık olarak” ele alır. Ona göre, “anlamsal bağdaşıklık temaların birliğinde yatmaktadır. Mikro temalarla makro temaların bağdaşması bir bütün olarak metnin bağdaşık olmasını sağlamaktadır.”⁷³

Metindeki derin yapının algılanabilmesi ve metnin bağdaşıklıkının anlaşılabilmesi aynı zamanda okuyucunun metin için kendini hazırlamış olmasına ve metne ne kadar dâhil olabildiğine de bağlıdır. Yazarın metne yerleştirdiği kimi bilgiler özellikle yazınsal metinlerde okurun metne aktif katılımını talep eder. Bu katılımın gerçekleşebilmesi için metnin üretildiği dilin, kültürün, tarihsel ve siyasal arka planın okuyucu tarafından algılanabilmesi gerekmektedir. Konuyu biraz daha açmak için çalışmamıza konu olan “Kocakarı” adlı öyküden şöyle bir örnek verebiliriz:

“Ya şol po Nevskomu, pogrujonniy v svoi mısli. Mne nado seyças je poyti k upravdomu i rasskazat yemu vsyo.” (s. 177) “Nevski Caddesi boyunca kafamda bin bir düşünceyle yürüdüm. Apartman yöneticisine gidip ona her şeyi anlatmalıyım.” (s.95)

Evinde bir ceset olan anlatıcının ikinci tümcede durumu neden önce polise değil de apartman yöneticisine anlatması gerektiğinin okuyucu tarafından algılanabilmesi için okuyucunun Sovyet dönemindeki konut sistemini ve bireylerin oturdukları daire ile apartman yöneticisi arasında nasıl bir bağ olduğunu bilmesi gerekir. Metin bağdaşıklık okuyucuda böylesi bir hazırlığı gerektirmektedir. “Bir metnin bağdaşık

⁷¹ Marina Veliçko, “Kogeziya i kogerentnost: osobennosti razgraniçeniya i opredeleniya ponyatiy”, **Vestnik AGU**, S. 2, Krasnodar, AGU, 2016, s. 42.

⁷² Galperin, **a.g.e.**, s. 124.

⁷³ Nina Valgina, “Tselostnost i svyaznost kak konstruktivniye priznaki teksta”, **Teoriya teksta**, Moskva, Logos, 2003, s. 26.

olabilmesi için, metnin yapısı, metindeki gerçekler, metni okuyan kişilerin özellikleri ve kültürel birikimlerinden gelen önermeler arasında bağlantı olmalıdır.”⁷⁴ Aksi halde evde gerçekleşen potansiyel bir adli olayın öncelikle apartman yöneticisine bildirilmesi gerekliliği okuyucu tarafından algılanamayabilir.

Yazınsal metinlerin dili çok katmanlı olduğundan yazarın metnin yüzeyinde açıkça dile getirmedeği gönderimler okur tarafından keşfedilmeyi bekler. “Kısa öyküde yazar yazmadığı ya da yazamadığı şeyleri metnin derin yapısında bulunan simgesel alt yapılarla ifade eder. Bu simgesel alt yapıların içinde okur tarafından çözülmesi gereken gizler vardır.”⁷⁵ Metnin derin yapısındaki gönderimlerin ortaya çıkarılabilmesi için metindeki tümceler, paragrafların ve önermelerin ortaya konması gerekmektedir. Aynı zamanda metnin işlevi, başlığı, konusu, anahtar sözcükleri, özeti, sonuç tümcesi ve motif/izleği de göz önünde bulundurulmalıdır. Bu yapıların incelenmesi neticesinde metnin bağdaşıklığı tespit edilebilmektedir.

1.5.3. Sürem Ulamı (Kontinuum)

Galperin “sürem” ulamını şöyle tanımlar: “Sürem bir şeyin aralıksız oluşumunu, yani zamanı ve zamanda ayrışmamış bir hareketi gösterir. Metin ulamı olarak süremi ise zamanda ve mekânda gelişen olguların sıralaması şeklinde düşünebiliriz. Buna karşın yazınsal metinlerdeki sürem gerçekleşmekte olan olgu sıralamasındaki düzeninin bozulmasıyla kurulur.”⁷⁶ Galperin konuyla ilgili örnekler verirken metindeki zaman ve mekânın farklı dil formlarında ortaya çıktığını gösterir ve okurun aklında bunlardan aralıksız bir sürem oluştuğunu söyler. Galperin bir tümceyi bir film karesine, metni ise hareketli filme benzetir. Bir metinde yazar zamanı kopuk verse dahi okur zihninde o eksiklikleri ve metinde parçalanmış olarak verilen anları yine de hareket halinde ve bütünlüklü olarak düşünebilir. Nikolayeva da metnin mekân göstergesine dikkat çeker. “Yevgeniy Onegin” manzum romanını analiz ederek gerçek ve hayali mekânlara giriş-çıkışları izler. Buna göre metinde kimi zaman Onegin’in evi Tatyana’nın evine uzak kimi zaman hemen gidilebilecek kadar yakındır.

⁷⁴ Torsudağ Aydın, **a.g.e.**, s. 190.

⁷⁵ Aysu Erden, **Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri**, Bizim Büro Yayınları, Ankara, 2010, s. 37.

⁷⁶ Galperin, **a.g.e.**, s. 87.

Nikolayeva bu durumları yorumlar.⁷⁷ Şuansing ise metindeki olgusal bilgilerin süremle organize edildiğini dile getirir ve sürem metni daha canlı ve inanılır hale getirdiğine dikkat çeker.⁷⁸ Bu tespitlerden hareketle denilebilir ki sürem metnin hem metinselliğini hem de bağdaşıklığını sağlayan bir dizge işlevine sahiptir. “Kocakarı” öyküsüne dair yapmış olduğumuz sürem ulamı analizi metnin hem zamanı hem de mekânı bağlayan yapılarının belirlenmesine ve bunların gerçekleştirilme biçimlerini göstermemizi sağlayacaktır.



⁷⁷ Nikolayeva, *Ot zvuka k tekstu*, s. 557.

⁷⁸ Şuansing, *a.g.e.*, s. 32.

İKİNCİ BÖLÜM

Daniil Harms'ın Yaşamı ve Sanatı

2.1. Harms'ın Yaşamı

2.1.1. Çocukluk ve Gençlik Yılları

Gerçek soyadı Yuvaçov olan Daniil Harms 1905 yılında St. Peterburg'da doğmuştur. Babası İvan Yuvaçov, sosyalist olan denizci gruplara katıldığı için Sahalin adasına sürgüne gönderilmiş, orada 15 sene tutulduktan sonra serbest bırakılmış ve St. Peterburg'a dönmüştür. Yuvaçov burada tutulduğu sürede köklü bir aristokrat soyuna mensup Nadejda Kolyubakina ile tanışmış ve evlenmiştir. Bu evlilikten 30 Aralık 1905 tarihinde Daniil dünyaya gelmiştir. Yuvaçov'un Sahalin'deki yaşamı dinsel görüşlere meyletmesine neden olmuş ve onun bu ilgisi çocukluk çağındaki Daniil'i oldukça derinden etkilemiştir. Nitekim ölüm ve metafizik konuları geleceğin yazarının düşünce dünyasında yer etmiş ve pek çok eserinde yansımaları bulmuştur.¹

Annesinin soylulara özgü nitelikleri de Daniil üzerinde önemli izler bırakmıştır; onurlu ve özgün bir karaktere sahip olmak gibi nitelikleri annesinden miras almıştır.² Daniil Yuvaçov, o dönem için önemli bir nitelik olan okuma ve yazmayı çok erken yaşlarda öğrenmiş, dahası kitaplar onun asıl dünyası olmuştur. Annesi ve teyzesinin mektuplarından öğrendiğimiz üzere, Daniil yazarlığı henüz sekiz yaşındayken deneyimlemiştir. Erken yaşta Almanca, İngilizce ve Fransızca'yı çok iyi öğrenmiştir. Pek çok araştırmacı, Harms'ın birden fazla yabancı dili küçük yaşlarda öğrenmesinin ve bu dillerde yetkinleşmesinin onun yaratıcılığına önemli katkılar sağladığını ileri sürer.³

¹Aleksandr Kobrinski, **Daniil Harms**, Moskva, Molodaya gvardiya, 2008, s. 6.

² Mihail Meylah, "Daniil Harms posledniy peterburskiy dandy", **Russian Literature**, s. 40, Science Direct, 2006, s. 413.

³ Özlem Parer 'Rus Modernleşmesinde Son Avangart Fenomen: OBERİU', **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, S. 53 (2), Ankara, 2017, s. 533, Ayrıca bkz. Kobrinski, **a.g.e.**, s. 7.

Harms, St. Peterburg'daki en iyi okullardan biri olan "Peter Schule" adlı Alman okulunda okumuştur.⁴ Harms'ın çocukluğu siyasal olarak çalkantılı bir döneme rastlamış, gençlik yılları da hem Rusya hem de dünya siyasal tarihinde önemli izler bırakan 1917 Ekim Devrimine denk gelmiştir. Yuvaçov ailesi devrim olayları sırasında St. Peterburg'u terk etmiş ismi Leningrad olarak değişen şehre ancak 1919 yılında geri dönebilmıştır.⁵ Bundan bir yıl sonra Daniil, Yuvaçov yerine "Harms" soyadını hem günlük hayatında hem de yazılarında kullanmaya başlamıştır. Daniil'in kendisi için seçtiği soyadını nereden aldığına ilişkin birkaç görüş vardır. Bunlardan ilki; babasından öğrendiği İngilizcedeki "harm" yani "zarar" sözcüğünü beğenmesi ve kullanmak istemesidir. Bu yeni soyadıyla kendisinin sıra dışı biri olduğunu vurgulamak istemiş olabileceği ileri sürülür. Bir diğer görüş Sherlock Holmes karakterine duyduğu hayranlık sebebiyle soyadını onunkine benzetmeyi amaçladığı yönündedir. Bir başka görüş ise şark kültürlerine de ilgi duyan Daniil'in, Budizm'de geçen "dharma" kavramını benimsediği⁶ ve seçtiği bu soyadı ile "dharma"ya da göndermede bulunmak istediği şeklindedir. Ayrıca Daniil'in gençlik yıllarında bazı günler günlüğünü İngilizce büyülü şey, tılsım gibi anlamlara gelen "charms" sözcüğünü kullanarak imzaladığı da görülmüştür.⁷ Harms'ın eserlerinde sıklıkla kullandığı "büyü" motifi (çarı) dikkate alındığında soyadını seçerken bu sözcüğe de anırtırma yapmak istemiş olabileceği düşünülebilir. Hangi nedenle seçmiş olursa olsun Daniil'in yeni soyadına büyük bir önem atfettiği anlaşılmaktadır. Öyle ki, kimlik belgesindeki Yuvaçov soyadının yanına kendi el yazısıyla -Harms ibaresini dahi eklemiştir.

Daniil Harms 1922-1924 yıllarında St. Peterburg yakınlarındaki, "Detskoye selo" kasabasında, teyzesinin müdürü olduğu bir okulda eğitimine devam etmiştir. Aynı zamanda Rus Dili ve Edebiyatı öğretmeni olan teyzesinin Daniil'in edebiyattaki gelişimi üzerinde etkili olduğu söylenebilir. Bununla birlikte Batı ve Rus avangart sanatının etkisiyle henüz okul yıllarında absürt şiirler yazmaya başlamış ancak bunlar

⁴ Valeriy Şubinski, **Daniil Harms**, St. Peterburg, Vita Nova, 2008, s. 57.

⁵ Kobrinski, **a.g.e.**, s. 7.

⁶ Meylah, **a.g.y.**, s. 420.

⁷ Daniil Harms, **Zapisniye knijki, dnevniki**, ed. Jean-Phillipe Jaccard - Valeriy Sajin, C. 1, St. Peterburg, Akademiçeskiy proyekt, 2002, s. 13.

hiçbir aile üyesi tarafından hoş görülmemiştir.⁸ Harms, kendisine özgü giyinişi ve imajını da yine gençlik yıllarında oluşturmaya başlamıştır. Sonradan kendisiyle birlikte ünlenecek olan bu imaj İngiliz tarzı yün takım elbise ve dizlerine kadar çektiği çoraplardan oluşmuştur. Daha sonra bu kıyafetlere Sherlock Holmes’a özgü pipo ve saat zincirine bağlı köpekbalığı dişi gibi şaşırtıcı birtakım detaylar da eklenecektir.⁹ Daniil’in giyimine de yansıyan teatral tavrını ve günlük hayatını bir bakıma sahne performansına çevirme yeteneğini kendi karakterinde taşıdığı bir unsur olarak görmek yanlış olmayacaktır. Nitekim “çocukluğundan beri aşırı yapmacık davranışlara, oyunlara eğilimiyle günlük yaşamını tiyatro sahnesine benzeterek dışa vuran doğasının ileriki yıllarda Harms’ın sahnedeki rahatlığında ve abartılı hareketlerinde kendini gösterdiğini düşünmek mümkündür.”¹⁰

2.1.2. 1920’li Yıllar

Harms, liseden sonra Eylül 1924’te, Sovyet inşaat kurumunda memur olan babasının yardımıyla teknik yüksekokula girebilmiştir. Babasının yardımı Harms’ın yetersizliği ile ilgili değil, günün koşullarında soylu sınıfa mensup ailelerinin çocuklarına yönelik olumsuz yaklaşımla ilgilidir. Daha önce de söylendiği gibi Harms’ın annesi soylu bir aileden gelmektedir. Okulundaki ve farklı kurumların bünyesindeki edebiyat kulüplerine üye olan ve faaliyetlerine aktif olarak katılan Daniil şiir okumak için sahneye çıkmaya başlamıştır.¹¹ Bu şiirler kimi zaman kendisine ait kimi zaman V. Mayakovski ve İ. Severyanin gibi Rus avangart şairlerine aittir. Harms’ın katıldığı toplulukların arasında “Rusya Şairler Topluluğu Leningrad Şubesi” (“LO VSP” Leningradskoye otdeleniye vserossiyskogo soyuza poetov) de vardır.

Harms “Tren Yolunda Olay” (Sluçay na jeleznoy doroge) ve “Komünist Piyotr Yaşkin’in Şiirleri” (Stihi Petra Yaşkina kommunista) adlı şiirleriyle topluluğa katılmak için başvuruda bulunmuş ve A. Blok ve N. Gumilyov gibi dönemin ünlü şairlerinin de üye olduğu bu topluluğa 1926 yılında kabul edilmiştir. Bu iki şiir “LO

⁸ Şubinski, **a.g.e.**, s. 73.

⁹ **A.e.**, s. 420.

¹⁰ Parer, **a.g.e.**, s. 533.

¹¹ Kobrinski, **a.g.e.**, s. 10.

VSP” topluluğunun 1926 yılında yayımlanan seçkisinde de yayımlanmıştır.* Bu topluluğun da etkisiyle Harms, “zaum” (akılötesi)** kavramına ilgi duymaya başlamıştır. Bu kavram, Rus fütürizminin kurucularından şair V. V. Hlebnikov’un buluşudur. Şiir dilini yeniden kurmayı planlayan Hlebnikov “zaum” kavramını 1910’larda ortaya atmış ve geliştirmiştir, bununla birlikte “zaum” ve “zaumnıy yazık” (akılötesi dili) ile ilgilenen ve bu yazı dili üzerine yoğunlaşan A. Kruçonih, O. Rozanova, R. Yakobson, İ. Zdaneviç, V. Gnedov, İ. Terentyev ve A. Tufanov gibi birçok avangart yazar ve düşünür de olmuştur. Adı geçen avangart yazarlar arasından özellikle 1920’lerde ünlenmeye başlayan Tufanov, “k zaumi” (akılötesi diline dair) adlı teorik kitabını 1923’te yayımlayarak ön plana çıkmıştır. Bu kavram, yabancı dillerden yararlanarak kelime oyunları yapmayı seven ve kendine özgü yeni bir dil arayışında olan Daniil Harms’ın ilgisini oldukça fazla çekmiştir. Tufanov tarafından 1925’te kurulan “DSO Zaum Şairlerin Tarikatı”na (Orden zaumnikov DSO) Harms da katılmış ve burada şair A. Vvedenski ile tanışmıştır. Vvedenski aracılığıyla Harms daha sonra Y. Druskin ve L. Lipavski gibi çok yönlü sanatçılarla da tanışmıştır. Bu dönemde kurulan ilişkilerin Harms’ın hem düşünce dünyasında hem de sanatsal gelişiminde önemli etkileri olmuştur.

Tam da bu günlerde (1924) Daniil Harms ilk aşkıyla tanışır. Ester Rusakova, Fransa’da doğmuş ve daha sonra Rusya’ya taşınmıştır. Bu sebeple Rusçayı hayatının sonuna kadar anadili kadar iyi konuşamamıştır. Harms’ın yabancı diller aracılığıyla kelime oyunları yapmayı sevmesi ilişkisinde bile kendini gösterir. Sevgilisinin ismini günlüğüne Latince olarak ESTHER şeklinde yazan Harms, Farsça kökenli olan ve ‘yıldız’ anlamına gelen bu ismin anlamı üzerinde epeyce düşünmüş ve bir bakıma Ester isminin kendi dünyasındaki derinliğini betimlemiştir. Örneğin Esther ismindeki ES kısaltmasını matematik formüllerine dâhil etmiştir (res. 1).¹² Bunun dışında Ester ismini göstermek için ESTHER harflerini birleştirerek bir monogram oluşturmuştur;  Bu monogramın pencereyi sembolize ettiğini düşündüğünden Ester Rusakova’nın kendisi için “bir pencere gibi” olduğunu ve “bu pencereden uzak ve

* Harms’ın çocuk edebiyatı kapsamında kaleme aldığı eserler dışında sağlığında yalnızca bu iki şiiri yayımlanmıştır.

¹² Harms, **a.g.e.**, s. 52.

** “Zaum” terimi çalışmanın iki bölümün 2.2.3.1. bölümünde detaylıca açıklanacaktır.

ulaşılmaz yıldızları” gördüğünü söylemiştir.¹³ Bununla birlikte aşklarını uzun süre gizli olarak yaşayan Harms ve Ester, ancak 1928 yılında Ester boşandıktan sonra evlenebilmişler fakat bu evlilik mutlu bir birlikteliğe dönüşmemiştir. Yine de Harms’ın 1925-1932 yılları arasında yazdığı şiirleri ve “Gvidon” adlı poeması bu ilişkinin etkisinde yazılmıştır.

Resim 1.1: Daniil Harms, Günlükler

**Потеря ES, тождественна смерти, чего быть не может*.
Следовательно на место A, должна встать другая величина.
Для точного отыскания этой величины у меня слишком мало
данных. Моя цель, привести к виду (A)β. Иными словами
B+C+D должно равняться нулю.**

$$\text{Тогда } \frac{+A}{B+C+D} = \frac{+A}{0} = +\infty$$

$$t = +\infty \quad (A)\beta = +\infty$$

$$\beta = \frac{+\infty}{A} ; \quad \underline{\beta = +\infty}$$

**При мне известном ES
B+C+D = 0 не может!!!**

Harms, 1926 yılında devamsızlık yüzünden teknik okuldan kovulunca yazınsal faaliyetlerini yoğunlaştırmıştır. Kendisinin de dâhil olduğu “Zaum Şairler Tarikatı”nın içinden “Sol Kanat” (Leviy flang) adında yeni bir topluluk çıkmıştır. Yeni topluluğun kurulma nedeni Harms, Vvedenski ile Tufanov arasındaki düşünsel anlaşmazlıklardır. Harms, Vvedenski ile birlikte adını verdikleri topluluğun kurulmasına da öncülük etmiştir.¹⁴ Bu topluluk 5 Ocak 1926’da oldukça önemli bir etkinlik düzenlemiştir. Ayrıca “Radiks” adlı tiyatroya katılan Harms ile Vvedenski, bu tiyatro için bir dram kaleme almışlar fakat bu dram sansür sebebiyle sahnelenememiştir. 1927 sonbaharında Harms ve yakın arkadaşları tarafından “OBERİU” – Gerçek Sanat Topluluğu (Obyedineniye realnogo iskusstva) kurulmuştur. Daniil Harms’ın yazarlık kariyerinin parlak ve verimli dönemi Gerçek Sanat Topluluğu’na katılmasıyla

¹³ Şubinski, a.g.e., s. 87.

¹⁴ Kobrinski, a.g.e., s. 65.

başlamıştır. Harms, birçok şiirini ve ayrıca “Yelizaveta Bam” adlı oyununu bu dönemde yazmıştır. “OBERİU” üyeleri topluluğun adını fazlasıyla duyuran birden fazla sanatsal etkinlik düzenlemiş fakat bu etkinliklerde okunan metinlerin yayımlanmaları ancak onların ölümünden sonra mümkün olmuştur. Sovyetler Birliği’nin erken dönemlerinde avangart sanat desteklense de özellikle 1920’li yılların ikinci yarısından sonra siyasi erkin beklentilerine uygun eserler üretmeyen sanatçılar üzerindeki baskılar artmaya başlamıştır. Absürt ya da anlaşılması kolay olmayan sanat eserleri dönemin iktidar yanlısı yazar ve eleştirmenlerinin büyük tirajlara ulaşan gazete ve dergilerde yazdıkları yazılarda sürekli olarak eleştirilmiştir. Böylesi bir ortamda yazdıklarını yayımlama şansı bulamayan Harms, düştüğü ekonomik sıkıntı sebebiyle üyelik harcını yatıramadığı için “LO VSP”den kovulmuştur. Harms gibi bu dönemde birçok şair ve yazar da ancak çocuklar için şiir ya da öyküler yazarak hayatta kalabilmişlerdir. Harms’ın ekonomik olarak büyük zorluk yaşadığı günlerde dönemin ünlü çocuk edebiyatı yazarı S. Ya. Marşak ile tanışması kendisi açısından şans olmuştur. Marşak aynı zamanda bazı çocuk edebiyatı dergilerinin editörlüğünü yapmaktadır ve “OBERİU” yazarlarının eserlerinde kullandıkları ritim, kelime ve ses oyunlarının çocuk edebiyatı için uygun olduğunu düşünmektedir.¹⁵ Bu nedenle 1927 yılında tanıştığı Harms’a çocuklar için şiir ve öyküler yazmasını teklif etmiştir. Bu sayede Harms ve arkadaşlarının eserleri “Kostyor”, “Çij” ve “Yoj” gibi dergilerde yayımlanmıştır. Ayrıca 1928 yılında Harms’ın üç çocuk kitabı çıkmıştır: “Kolka Pankin’in Brezilya’ya Gidişinin ve Petka Yerşov’un Hiçbir Şeye İnanmamasının Hikâyesi” (O tom, kak Kolka Pankin yezdil v Braziliyu, a Petka Yerşov niçemu ne veril), “Neşeli Mantar” (Ozornaya probka) ve “Tiyatro” (Teatr). Harms’ın bir sonraki yıl dört çocuk daha kitabı çıkmış ve önceki kitapları tekrar basılmıştır. Ayrıca Wilhelm Busch’un “Plih i Pluh” (Plisch und Plüm) ve “Grimm Kardeşlerin Masalları” gibi çeşitli çevirileri de yayımlanmıştır. Çocuk edebiyatına yönelmek ve bu alanda yayımladığı kitapların Rusya’da yoğun ilgi görmesi sayesinde edindiği maddi kazanç Harms’ın hayatta kalabilmesini sağlamıştır. Harms’ın bu amaçla giriştiği yoğun yazınsal faaliyetler ve çocuk edebiyatında göstermiş olduğu başarı sanatçının

¹⁵ Kobrinski, a.g.e., s. 135.

Rusya’da uzun yıllar çocuk edebiyatı ya da mizah yazarı olarak tanınmasına yol açmıştır.¹⁶

2.1.3. 1930’lı Yıllar

10 Ocak 1931 tarihinde “Anti Sovyet hareketi” ile ilişkilendirilen Harms tutuklanır. Davanın kararı ise ancak 31 Ocak 1932 tarihinde açıklanır. Harms, “anti Sovyet edebiyatçı grubunun ideoloğu ve organizatörü olmak”, “çocuk edebiyatına Sovyet ideolojisine aykırı fikirleri sokmak”, “zaum” denilen Sovyet karşıtı propagandanın şifreli bir şekilde uygulamasını yapmak” ve “anti Sovyet eserler yazmak ve yasadışı bir şekilde yayılmasını sağlamak” suçlarından ceza alır.¹⁷ Cezası, üç yıllığına toplama kampına gönderilmek olarak açıklanan Daniil Harms babasının yardımıyla Kursk şehrine sürgüne gönderilerek görece daha hafif bir cezaya çarptırılmıştır. 13 Temmuz 1932 yılında Kursk’a ulaşan Harms, orada yalnızca Ekim 1933’e kadar kalmış ve tekrar Leningrad’a dönebilmiştir. Sürgünden döndükten sonra hiçbir kitabı basılmadığı için Harms’ı bir kez daha büyük maddi sıkıntılar beklemektedir. Yeniden “LO VSP”ye girmeye ve çocuk edebiyatına dönmeye çalışmıştır. Bunu kısmen başarır ve çocuk edebiyatına ait eserleri yeniden yayımlanır. Bununla birlikte, Leningrad’da kalan sanatçı arkadaşlarıyla ev görüşmeleri ve felsefe tartışmalarına bir süreliğine devam etmiştir. Ayrıca beşinci yılını tamamlayan “OBERİU” ile birkaç sanatsal etkinlik düzenlemeye çalışmıştır. Kültür evlerinde gerçekleşen bu gösteriler yazarlara biraz da olsa maddi destek sağlamıştır. Ancak Harms’ın bu dönemde yaşadığı maddi zorlukların beden ve ruh sağlığı üzerinde olumsuz etkileri olduğu mutlaka söylenmelidir. Sanatçı düzyazı çalışmalarına ağırlık vererek bu zor günleri aşmaya çabalamıştır.

Harms’ın bu dönemde özel hayatı da oldukça çalkantılıdır. 1934 yılının temmuz ayında ikinci eşi Marina Maliç ile evlenmiş ve 1935-36 yıllarında yazdığı birkaç şiir ile öyküyü karısına ithaf etmiştir.¹⁸ Sanatçı sürgün cezası, yaşadığı ekonomik sorunlar ve ilişkilerindeki olumsuzluklar nedeniyle bu dönemde Harms

¹⁶ Jean-Phillipe Jaccard, **Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe**, çev. F. Perovskaya, St Peterburg, Sovremennaya zapadnaya rusistika, 1995, s. 9.

¹⁷ Şubinski, **a.g.e.**, s. 326.

¹⁸ Kobrinski, **a.g.e.**, s. 352.

soyadını kullanmayı bile bırakmayı düşünmüştür. Nitekim 1935 yılında Şaporina'nın kukla tiyatrosunda sahnelenen “Sirk Şardam” adlı piyesini “Şardam” soyadıyla imzalamıştır. Ancak Harms bu imzayı başka bir eserinde kullanmamıştır.¹⁹

1937 yılına gelindiğinde hayatında yeni bir başlangıç yapmak isteyen Harms en çok değer verdiği yazılarını da basılmayacağı gerekçesiyle defterlere kaydetmeye başlamıştır. Harms'ın sağlığında yayımlanmayan pek çok eseri bu sayede günümüze kadar ulaşmıştır. Bu defterlerden biri öykü seçkisi niteliği taşıyan ve “Mavi Defter” (Golubaya tetrad') olarak bilinen defterdir. Yine 1938 yılına doğru tamamladığı ve başka bir deftere kaydettiği “Olaylar” (Sluçai) adlı öykü seçkisini de ikinci eşine ithaf etmiştir. Ne yazık ki her iki defterde de yer alan eserler Harms'ın sağlığında yayımlanmamıştır. Harms'ın yaşarken yayımlanabilen son eseri çocuklar için kaleme aldığı “Evden Çıkan Adam” (İz doma vıšel çelovek) adlı şiiridir (1938). Bundan sonraki süreçte Harms'ın çocuk edebiyatı alanında da eserler vermesi yasaklanmıştır. Bu durum hem yazar hem de eşi için daha da zorlu günlerin başlangıcı olmuştur.

Her türlü zorluğa rağmen yazınsal faaliyetlerini sürdüren Harms 1939 yılının mayıs ayında “Kocakarı” (Staruha) adlı en uzun öyküsünü de tamamlayabilmiştir. Yaşadığı zorlukların sonucu olarak “ölüm motifi” bu dönemde yazdığı eserlerinde çok güçlü biçimde hissedilmektedir.²⁰ Aynı yılın eylül ayında İkinci Dünya savaşının patlak vermesi birçok insan gibi Daniil Harms'ı da derinden etkilemiştir. Henüz 1925'te askerliğini kısa dönem olarak yapmış olan yazar, ordu ve savaşla ilgili her şeyden nefret etmeye başlamıştır. Bu nedenle yeniden askere alınmamak için akıl hastası rolü yapmaya karar verir. Konuyla ilgili kısa bir araştırma yaptıktan sonra bir aylığına akıl hastanesinde yatmıştır. Burada kendisine “şizofreni” teşhisi konulur ve ilgili belgeyi devamlı olarak yanında taşımaya başlar. 1940 yılında “Şövalyeler” (Rıtsari), “Mışın'ın Zaferi” (Pobeda mışına) ve “Engel” (Pomeha) adlı öyküleri kaleme alır. 1941 yılında yazmış olduğu “Rehabilitasyon” (Reabilitatsiya) adlı öyküsü son eseridir ve ölümüne kadar başka bir metin üretmemiştir. 23 Ağustos 1941 tarihinde Harms Sovyet devletine karşı yaptığı konuşmalardan ve savaş karşıtlığını

¹⁹ A.e., s. 360.

²⁰ Şubinski, a.g.e., s. 468.

savunmaktan ötürü suçlu bulunarak yeniden tutuklanmıştır. Suçlanma nedeni bu kez sarf ettiği öne sürülen “Ruslar mı kazanır bu savaşta Almanlar mı diye sorarsanız, tabii ki Ruslar, çünkü Almanlar bu bataklıkta hemen boğulur”²¹ şeklindeki sözleridir. Bu ifade nedeniyle dönemin koşullarında ölüm cezasına bile çarptırılacakken daha önce kendisine konulan “şizofreni” teşhisi sayesinde Leningrad’daki “Krestı” cezaevinin akıl hastanesine yatırılmakla kurtulmuştur. Bu sırada kent faşist güçler tarafından kuşatma altındadır. O güne dek güçlkle yaşamını sürdürebilen ve bu nedenle bünyesi zayıf düşmüş olan Harms kuşatma sırasında tüm kenti etkisi altına alan açlık nedeniyle 2 Şubat 1942’de hayatını kaybetmiştir.

2.2. Harms’ın Sanatı

2.2.1. OBERİU Topluluğu

Dille ilgili yeni ve özgün bir perspektif geliştiren, kendi evlerinde bir araya gelerek yazınsal yarışmalar ve tartışmalar yapan ve aynı zamanda yakın arkadaş olan Harms, A. İ. Vvedenski, N. M. Oleynikov, N. A. Zabolotski, K. K. Vaginov, İ. V. Bahterev ve D. M. Levin gibi şairler, 1927 yılında sanatsal görüşlerini topluma duyurmak için adı OBERİU olan yeni bir yazınsal topluluk kurmaya karar verdiler.²² Fontanka nehrindeki “Şuvalov Sarayı” devrimden sonra “Yayım Evi” (Dom peçati) ismini almış ve çeşitli sanat topluluklarını bünyesinde barındırmıştır. OBERİU üyeleri de buraya yerleşmişlerdir.

Rus filolog ve semiyotik uzmanı M. D. Şapir’e göre avangart “sanatın hayrete düşürmesi, sarsması, karşı tarafta aktif tepki uyandırması beklenir. Bu sırada tepkinin ani, anlık olması, uzun süreli ve yoğun bir estetik biçim ve içerik algısının yaratılması beklenir.”²³ OBERİU üyeleri de eserlerinde izleyiciyi veya okuyucuyu kışkırtmayı, onlarda bir etki uyandırmayı hedefler. Ancak bu etkinin sonucunda ortaya çıkması beklenen, sanatın varoluşunun günlük hayattan farklı olduğu ve sanatın gerçekliğinin de günlük hayatın gerçekliğinden farklı olduğunu hissettirmek ve göstermektir. “Grup,

²¹ Meylah, **a.g.e.**, s. 427.

²² Tatyana Ternova, “OBERİU Istoriya i estetiçeskaya praktika”, **Lingvistika i mejkulturnaya kommunikatsiya**, Voronej, VGU, 2014, s. 65.

²³ Rudnev, V., "Avangardskoye iskusstvo", **Slovar kultury XX veka**, (çevrimiçi 16.06.2020) <http://lib.ru/CULTURE/RUDNEW/slovar.txt>, alıntı şuradan yapılmıştır Parer, **a.g.y.**, s. 534.

edebiyatın nesnesini ve dilini, fütüristlerin de benzer iddiada bulundukları gibi, “asırlık edebiyat yaldızı”ndan arındırmayı ve “kabuğunu temizlemeyi”²⁴ ve böylece sanata, sanata özgü bir gerçeklik kazandırmayı amaçlamaktadır. Sanata özgü ve gündelik yaşamdan farklı gerçeklik arayışı grubunun adının açılımında da kendini gösterir: OBERİU’nun açılımı “Obyedineniye realnogo iskusstva” (Gerçek Sanat Birliği)’dir. Buradaki “gerçek sanat” ifadesinden sanata özgü bir gerçekliğin arandığı düşünülebilir. 1928 yılında “Dom peçati” afişinde çıkan “OBERİU Manifestosu” grubun anlayışını ve yapmak istediklerini açıklar. Bu manifestoda topluluk üyelerinin “gerçek sanat” anlayışı şöyle açıklanmaktadır:

“Biz, OBERİUcular kendi sanatımızın dürüst işçileriyiz. Yeni dünya algısının, yeni sanatın ozanlarıyız. Yalnızca yeni şiir dilinin yaratıcıları değil, yaşam ve yaşam konularında yeni algının da yaratıcılarıyız. (...) Çok sayıdaki ahmağın diliyle çöplüğe çevrilmiş, ‘deneyimler’ ve ‘duygulanımlar’la yosun tutmuş dünya da kendi somut cesur biçimlerinin tüm temizliğiyle şu an yeniden doğuyor. Bize akılötesinden daha büyük düşman ekol yoktur. Etiyle kemiyle biz gerçek ve somut insanlarız, sözcüğü kısırlaştıran, onu güçsüz ve anlamsız bir p...e <yazarın kısaltması> dönüştürenlerin ilk düşmanları biziz.”²⁵

Bu çalışma açısından OBERİU üyelerinin daha çok dille, dilin formuyla ve dilin gerçekliği üzerine yazdıkları göz önünde bulundurulmaktadır. Bu açıdan OBERİU sanatçılarının da tıpkı kübo-fütürist şairler gibi sözün formu, soyutluğu ve dilin gerçekliği üzerine fazlaca kafa yorduğu ve bu konuya oldukça fazla önem verdikleri bilinmektedir. Hemen belirtmek gerekir ki her ne kadar OBERİU üyeleri de “gerçeklik” kavramı üzerine ve “dilnin gerçekliği” konusuna yoğunlaşsa da bu kavram üzerine düşünen ilk topluluk OBERİU değildir, çünkü bu topluluk aslında Rus avangardının en sonunda yani Sovyet sansürünün güçlenmesinin ardından ortaya çıkan ‘underground’ sanatının en başında ortaya çıkmıştır.²⁶ Daha önce de söylendiği gibi OBERİU sözcüğü Gerçek Sanat Birliği’nin (Obyedineniye realnogo iskusstva) kısaltmasıdır. Sözcüklerin ilk harfleri ya da ilk heceleriyle yapılan bu türden

²⁴ Parer, **a.g.y.**, s. 539.

²⁵ Daniil Harms, “Deklaratsiya OBERİU”, **Polet v Nebesa**, St. Peterburg, Azbuka, 2003, s. 453, Alıntı şuradan yapılmıştır, Parer, **a.g.y.**, s. 538.

²⁶ Konstantinova, **a.g.e.**, s. 19.

kısaltmalar Sovyet Birliği'nde oldukça yaygındır ve OBERİU üyeleri de bu geleneği izlemişlerdir. Bununla birlikte OBERİU kısaltmasının bu kurala tam olarak uyduğu söylenemez, çünkü genel kurala göre “ORİ” (ilk üç harf) veya “OBREİS” (ilk üç hece) şeklinde olması gereken kısaltma bilerek değiştirilir. Bunun nedeni topluluk üyeleri için sözcüğün grafik görüntüsünün ve ses uyumunun dilbilgisi kurallarından daha önemli olmasıdır. İlk olarak Bahterev tarafından önerilen “ОБЕ-Р-И” sözcüğü, Harms'ın önerisiyle “E” yerine çoğunlukla yabancı kökenli sözcüklerde kullanılan ve “объединение” sözcüğünde yer almayan “Э” sesiyle değiştirilir (ОБЭРИ). Daha sonra ise sözcüğün sonuna “U” harfi eklenmiştir. Sona eklenen bu “U” sesi, “iskusstvo” sözcüğünün vurgulanmış “udarnıy” sesine referans olduğu gibi Rusçadaki isim sözcükleri genellikle “U” ile bitmediklerinden sözcüğe böylece özel ve “egzotik” bir hava katılması amaçlanmıştır. Kısaltma için Harms'ın “OBERERİU” ve “OBERELİU” gibi versiyonları da değerlendirdiği günlüklerinden bilinmektedir.²⁷

Bazı araştırmacılar, OBERİU sanat topluluğunun fütürizm akımından çeşitli biçimlerde etkilendiği dile getirir.²⁸ Rus fütürizmi ya da Rus kübo-fütürizmi genel anlamda edebiyatı ve görsel sanatları birleştirir, OBERİU üyeleri de bu kuralı takip ederek farklı sanat türlerinden yararlanırlar. Topluluğun 4 kolu vardır: edebiyat, resim, tiyatro ve sinema. Grubun resim kolunda K. S. Maleviç ve P. N. Filonov gibi ünlü sanatçıların yer aldığını vurgulamak gerekir ayrıca grubun diğer kollarındaki yazar, şair ve tiyatrocular da grafik resimler yapmaktadır.²⁹ Bu anlamda grup üyelerinin çok yönlü sanatsal niteliğe sahip olduğu ve Harms'ın da resim sanatıyla uğraştığı bilinmektedir (resim- 2.1). Grubun farklı sanat türleriyle ilişkili üyelerinin olması ve her bir üyenin diğer sanat türlerinde de eserler vermesi özellikle düzenledikleri sanat etkinliklerinin etkili ve başarılı olmasında rol oynamıştır. Bu sanat etkinlikleri ya da gösterilerinden en bilinenlerinden biri olan “Üç Sol Saat” (Tri levih çasa) 24 Ocak 1928'de Leningrad'da bulunan Yayım Evi (Dom pečati)'nde gerçekleşmiştir. Birinci saatte Harms, Vvedenski, Zabolotski, Bahterev ve Vaginov şiirlerini okumuşlardır. Her bir okuma şiirin içeriğinden tamamen bağımsız teatral hareketlerle süslenmiştir.

²⁷ Meylah, **a.g.e.**, s. 419.

²⁸ Ternova, **a.g.e.**, s. 18.

²⁹ Harms, **Polet v Nebesa**, s. 453.

Harms şiirini sahnede hareket eden bir dolabın üstünde durarak, Vvedenski ise çocuk bisikleti sürerek okumuştur. Harms şiirini bitirirken saatine bakarak tam o anda Nevski Caddesi'nde N. A. Kropaçov'un şiirini okumaya başladığını söyleyerek zaman ve mekânı birleştirmeye çalışmıştır.³⁰ İkinci saatte Daniil Harms'ın "Yelizaveta Bam" adlı oyunu gösterilmiştir. Üçüncü saatte ise sinema öğrencileri K. Minz ve A. Razumovski tarafından hazırlanmış savaş karşıtı bir film olan "Kıyma Makinesi" (Myasorubka) gösterilmiştir. Bu gösteri bazı olumsuz eleştiriler alsa da OBERİU için olumlu değerlendirmeleri de getiren bir etkinlik olmuştur. Bundan sonra birkaç gösteri daha düzenlenmiştir. Son olarak 1 Nisan 1930'da Leningrad Üniversitesi'nin yurdunda gerçekleşen etkinlik çok daha sert eleştirilere neden olmuş ve 1931 yılında Harms ve Vvedenski'nin tutuklanmasıyla OBERİU grubu büyük ölçüde dağılmıştır.

Resim 2.1: Daniil Harms, "Tot, Eski Mısır Bilgi Tanrısı"



³⁰ Kobrinski, a.g.e., s. 103.

2.2.2. Harms'ın Düzyazı Sanatı

Daniil Harms'ın hayattayken yayımlanan eserleri çoğunlukla çocuklar için yazdığı kitaplar olmuştur. Öyle ki neredeyse hiçbir düzyazısı yayımlanmamış, daha önce de söylendiği gibi şiirlerinden yalnızca iki tanesi yayımlanmıştır. Bu nedenle Harms'ın erken dönem çalışmalarına kendi günlüklerinden ya da arkadaşlarının not defterlerinden ulaşılmıştır. Harms'ın bütün çalışmalarının günümüze kadar ulaşması ise sanatçının yakın arkadaşı şair ve düşünür Yakov Druskin sayesinde olmuştur. Yakov Druskin, II. Dünya Savaşı sırasında bombalanan Harms'ın evinden, onun bütün yazılı materyallerini bir çantaya toplayıp kurtarmıştır. Bunlar arasında “Mavi Defter” olarak bilinen defteri, “Olaylar” adlı öykü seçkisi, birkaç farklı öykü, günlükleri ve mektupları da vardır. 1960 yılında Harms'ın kız kardeşinin başvurusuyla Sovyet Devleti, yazarı suçsuz ilan etmiş ve arşivde tutulan ve kurtarılan eserleri yayımlanmaya başlamıştır. Daha önce belirtildiği gibi Harms'ın eserleri çok uzun zaman mizah ve çocuk edebiyatı açısından değerlendirilmiş ve ancak 1990'lı yıllardan itibaren daha ciddi ve derinlikli bir bakış açısıyla incelenmeye başlanmıştır.³¹

1933'te sürgünden Leningrad'a dönen Harms şiirden çok düzyazıya yönelir. Bu alanda kısa yazmayı tercih ettiği için çalışmalarının tamamını hikâye ya da öykü olarak değerlendirmek mümkündür. Şiir sanatında olduğu gibi düzyazılarında da Harms yeni bir dil yaratma arayışını sürdürmüştür. Sözcüklerin grafik yazımlarında değişiklikler yaparak sözcüklere çocuk dili ya da halk ağzında yeni bir anlam veya okunuşlarında yeni bir duygu katmaya çalışır: “AneGdot” (doğrusu anekdot – fıkra), “SkaSSka” (doğrusu skazka – masal), “PaŞkvil” (doğrusu paskvil – şikâyet), “SiNfoniya” (doğrusu simfoniya – senfoni) örneklerden bazılarıdır.³² Harms, sözcüklerin doğru yazılışlarını değiştirerek aynı zamanda gerçekliğin normlarını bozmaya çalışmaktadır. Şiirlerinde önemli bir role sahip olan “gerçekliğin parçalanması” düzyazılarında da aynı oranda etkin olmaya devam etmiştir. Bunun yanı sıra düzyazı çalışmalarında “kaybolma”, “yok olma” ya da “amacını unutma” gibi yeni motifler ortaya çıkmaya başlamıştır. Çoğu öyküsünün başlığı yoktur ve bitirilmemiş

³¹ Jaccard, **a.g.e.**, s. 61.

³² Elena Sablina, “Slovotvorçestvo Harmsa”, **Vestnik volgu**, s. 9, Volgograd, Volgu, 2010, s. 35.

duygusu taşımaktadır.³³ Harms'ın tamamlanmamış yazılarını Jaccard "fragment", (parça, fragman) olarak tanımlamaktadır.³⁴ Bunlar arasında en çok bilineni fragman, hikâye ve öykülerden oluşan "Olaylar" adlı seçkidir. Bu seçkide yer alan eserlerin çoğu "odnajdı" ("bir gün", "bir zamanlar") zaman zarfıyla başlamakta, böylece anlatıda zamanın belirsiz olduğu bir olaydan söz edileceği vurgulanmaktadır. Neil Carrick, Harms'ın bu seçkide yer alan hikâyeleri için şunları söyler:

"Bu kısa hikâyelerde neredeyse hiçbir olay gelişmez, bunlarda daha çok bir dizi felsefi sorular, bazı motifler ve yazınsal teknikler üzerine yorumlar kendini gösterir. Bu nedenle de bunlar "anti-story" olarak görülür ve adlandırılır."³⁵

Yine bu seçkide yer alan pek çok eserde "yineleme"ler görülür. Örneğin, "Optik Yanılgı" (Optičeskiy obman) adlı fragmanda hemen hemen aynı iki tümce üç kez tekrarlanmaktadır:

"Semyon Semyonoviç gözlüklerini takıp bir çam ağacına bakıyor ve ağaçta bir adamın oturduğunu, ona sıkılı yumruğunu gösterdiğini görüyor."

"Semyon Semyonoviç gözlüklerini çıkarıp çam ağacına bakıyor ve ağaçta kimsenin oturmadığını görüyor."³⁶

Jaccard, bu türden bir yineleme yöntemiyle Harms'ın metnin anlamını belirsiz kılmayı ve metni absürtleştirmeyi amaçladığını söylemektedir.³⁷ "Marangoz Kuşakov" (Stolyar Kuşakov) adlı fragmanda da benzer bir yöntemi görmekteyiz: Fragmandaki Kuşakov karakteri kaygan bir zeminde yürümeye çalışırken sürekli olarak yere düşmektedir. Her yere düştüğünde eczaneden bant alarak yüzüne yapıştırır. Bu durum birkaç kez yinelenir. Sonunda yüzünde oluşmuş yaraları kapatan bantlar öylesine çoğalmıştır ki tanınmaz hale geldiğinden kendi evine bile kabul edilmez.

³³Aleksandra Smirnova, "Proza Daniila Harmsa poetika janra", *Vestnik volgu*, s. 8, Volgograd, Volgu, 2009, s. 159.

³⁴Jaccard, *a.g.e.*, s. 176.

³⁵Neil Carrick, "Daniil Kharms and the Art of Negation", *The Slavonic and East European Review*, S. 72, London, University College London, 1994, s. 622.

³⁶ Daniil Harms, *Bugün Hiçbir Şey Yazmadım*, Çev. Erdem Erinç, İstanbul, Everest, 2018, s. 29.

³⁷ Jaccard Jean-Phillipe, "Optičeskiy obman v russkom avangarde", *Russian Literature*, S. 43, Amsterdam, 1998, s. 246.

Harms'ın kısa yazıları çoğunlukla absürt ve anlamsız görünmekle birlikte 1935 yılından itibaren yazdıkları arasında “kıssa” (pritça) olarak adlandırılabilir yazılar da vardır. Örneğin, “Bir Hikâye” (İstoriya) adlı fragmanda, İncil'deki “Jov” adlı hikâyeye olan göndermeler hemen fark edilir. “Evlerden bir tanesine...” (K odnomu iz domov, ...) şeklinde başlayan ve isim vermediği fragmanda ise bir insanın ve çevresindeki hayatın boş ve sıradan olduğunu dile getirir.³⁸ Harms'ın çalışmamıza konu olan “Kocakarı” adlı öyküsü ise sanatçının düzyazı sanatına özgü pek çok unsuru yansıtması bakımından oldukça önemlidir. Öyküde yer alan tema ve motifler de Harms'ın düzyazı sanatının karakteristiğini belirler.

2.2.3. Harms'ın Düzyazılarındaki Motifler

2.2.3.1. “Zaum” ve “Cisfinitum”

Harms'ın düşünce dünyasının oluşumunda önemli bir yere sahip olan kavramlardan biri de “zaum” (akılötesi) kavramıdır. Bu kavram hem dönemin Rus düşünce dünyasında hem de avangart Rus şiirinde önemli bir etkiye sahiptir ve bu etki Harms'ın eserlerinde de oldukça açık bir biçimde kendisini göstermektedir. Rus fütüristlerin 1912 yılında kaleme aldıkları “Halkın Beğenisine Tokat” (Poşçeçina obşestvennomu vkusu) adlı manifestolarında avangart “şairlerin kendilerinden önceki dile önüne geçilmez bir kin duydukları” belirtilmektedir.³⁹ Buradaki ifade avangart şairlerin yeni bir dil arayışına girdiklerinin ve dahası buna ihtiyaç duyduklarının açık bir göstergesidir. İşte bu arayışların sonucunda ortaya çıkan yeni dil, “zaum dili” olarak adlandırılır. Fütüristlerin, özellikle de Hlebnikov ve A. Ye. Kruçyonih'in, “zaum”dan ve “zaum dili”nden ne anladıkları ve neyi amaçladıkları şu ifadelerde kendini gösterir:

“Bizden önce sanat sözcüğü yoktu. Bunun en açık ve belirgin göstergesi şimdiye kadar sözcüğün prangalanmış olması, anlama bağımlı kılınmasıdır... Biz bu yanlışlığı gösterdik ve özgür dili, ‘akılötesi’ni ortaya attık...”⁴⁰

³⁸ Smirnova, a.g.e., s. 160.

³⁹ Enis Batur, Genel Beğeniye Tokat, **Modernizmin Serüveni**, İstanbul, Alkım, 2009, s. 160.

⁴⁰ Özlem Parer, “Rus Edebiyatında Fütürizm”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, S. 42, C. 1-2, Ankara, Ankara Üniversitesi, 2002, s. 53.

Bu yazarlar, “zaum”u ve “zaum dili”ni “bilinçli olarak anlamsızlaştırılmış, sanatsal dil olarak görmüş ve var olan dili şablonlarından kurtarmak istemişlerdir.”⁴¹ Kruçyonih’in bakış açısına göre “sanatçının coşkusu dile getirmesinde yalnızca bilinen dil yeterli değildir. Sanatçının kullandığı dil, herkesin anladığı dilin, bilinen kavramların dışında, belirgin bir anlamı olmayan ve bireysel yaratıcılıkla ortaya çıkan özgün bir dil, “akılötesi” dildir.”⁴² “Zaum dili” yeni sanatın tüm alanlarında insanın derinlikli, bilinçli, birincil niyetini ve aslında ne söylemek istediğini geleneksel dilden çok daha başarılı bir biçimde dile getirmeyi amaçlar.⁴³ Kruçonih, Maleviç ve M. V. Matyuşin’in birlikte müzik, sözcük ve biçimleri sentezleyerek hazırladıkları “Güneşi Zapt Etmek” (Pobeda nad solntsem) adlı fütürist operada uygulamaya çalıştıkları “zaum”un, “eskimiş olan ve nedensellik yasalarına göre devinen düşüncenin işleyişini; hiçbir etkisi olmayan sağduyuyu ve simetrik mantığı yok edeceğini” söyleyerek “zaum”un yeni bir düşünce ve dil olduğuna dikkati çekmişlerdir.⁴⁴

“Zaum” düşüncesi ve dil anlayışından hareketle Harms “cisfinitum” adını verdiği bir kavramla kendine özgü bir düşünce türü ve yeni bir dilsel üslup geliştirmeye çalışmıştır. Harms’ın özellikle eserlerinde bir motif olarak yer verdiği “cisfinitum mantığı” (tsisfinitnaya logika) kavramını Lipaski’ye yazdığı bir mektupta kendi sözleriyle şöyle açıklar: Latince ‘son’ anlamına gelen ‘finitum’ sözcüğü ‘dünyayı sınırlı bir şekilde anlayabilen insan aklı’dır. ‘İnfinitum’ ise sınırsızlık, delilik, aklın yokluğu’dur. Latince ‘bu taraf’ anlamına gelen ‘cis’ ekini ‘finitum’ sözcüğü ile birleştiren Harms oluşturduğu “cisfinitum” kavramı ile sanatçının aklını, sanatın mantığını kastetmektedir.⁴⁵ Böylece Harms “cisfinitum mantığı”nı dünyayı kavramak ve hatta onu değiştirebilmek anlamlarında kullanmaktadır. Söz konusu tanımlamalar şu şekilde de gösterilebilir:

⁴¹ A.y.

⁴² A.y.

⁴³ Petr Kazarnovski, *Zaum*, *Entsiklopediya russkogo avangarda*, (çevrimiçi 20.10.2019) <http://rusavangard.ru/online/history/zaum/>

⁴⁴ Deklratsiya futuristiçeskogo teatra, *Za 7 dney*, S. 28, St Peterburg, 1913, s. 606, ed. Vladimir Polyakov, *Entsiklopediya russkogo avangarda*, (çevrimiçi 20.10.2019) <http://rusavangard.ru/online/history/pobeda-nad-solntsem/>, Türkçe alıntı şuradan alınmıştır: Ali Artun, *Sanatın İktidarı: Avangart Sanat ve Müzecilik*, İstanbul, İletişim yayınları, 2015, s. 50.

⁴⁵ Ternova, *a.g.e.*, s. 65.

Finitum

Sınırlı İnsan Aklı

Cisfinitum

Sanatçı Aklı

İnfinitem

Delilik/Aklın Yokluğu

Harms “finitum”un sınırlı olduğu düşüncesini 1927’de yazdığı “Oselok” (Bileği Taşı) adlı şiirinin son dizesinde açıkça dile getirir: “İnsan aklı sınırlıdır” (um çeloveka – o-gra-ni-çen). Düzyazılarındaki neden-sonuç ilişkilerindeki bozukluklar da Harms’ın “cisfinitum mantığı” ile açıklanabilir. “Ya vam hoçu rasskazat odno proistşestvie...” (1930) (Size Bir Olay Anlatmak İstiyorum) adlı daha çok şiir formunda kaleme almış olduğu kısa hikâyesindeki şu örnek dikkat çekicidir:

“Obratite vnimaniye, çto posle şestyorki idyot semnadsat”... “Na samom dele voobrazim, a dlya prostoti srazu i zabudem to, çto mı tolko çto voobrazili”⁴⁶
(Dikkat çekmek isterim ki altıdan sonra on yedi gelmektedir... Aslında bunu hayal edelim, ve basitlik için hayal ettiğimiz şeyi hemencecik unutalım.)

Harms’ın şiirlerinde ve düzyazılarında motif olarak zaman zaman kullandığı “cisfinitum mantığı” kullanım örnekleri “Kocakarı” adlı öyküsünde de karşımıza çıkacaktır.

2.2.3.2. “Sıfır” (Nol’, Nul’) Motifi

Harms “cisfinitum mantığı”yla birlikte “sıfır” (nol) motifi üzerine de düşünür ve bu düşüncenin etkisinde eserler üretir. Jaccard, Harms’ın “sıfır” motifini, yakın arkadaşı olan Kazimir Maleviç’in “sıfır” motifinden etkilenecek geliştirdiğini dile getirir. Jaccard’a göre, Harms’ta “sıfır” motifi hiçliği, boşluğu ve sonsuzluğu simgeler ve Harms’ın evrenin merkezini sıfır olarak gördüğünü ve eserlerinde karşımıza çıkan rakam sıralamasının matematikteki rakam sıralamasına göre değil bu sığra göre düzenlendiğini dile getirir. Böylece Harms’ın rakamlara bir varoluş atadığını söyler.⁴⁷ Fütüristlerin “kendi kendini yaratan sözcük” (Slovo kaka takovoye) anlayışına karşılık Harms “kendi kendini yaratan rakam (Çislo kak takovoye) anlayışını üretmiştir. Harms

⁴⁶ Harms, **Tsirk Şardam**, s. 367.

⁴⁷ Jaccard, **a.g.e.**, s. 85.

“sıfır” kavramıyla sonsuzluğu dile getirme olanağı bulur ve bunu düzyazılarına yansıtır. “Nol i nul” yazısında bu konuya şu sözlerle açıklık getirmektedir:

“Smotrite na nol ibo nol ne to, za čto v ego prinimayete... Predpolagayu i daje beru na sebya smelost utverjdat, čto uçeniye o beskonečnom budet uçeniye o nule.”⁴⁸ (Sıfıra bakın çünkü sıfır sizin anladığınız şey değildir... Varsayıyorum ve dahası iddia etme cüreti gösteriyorum ki sıfır doktrini, sonsuzluk doktrindir.)

Sözlerinden de anlaşıldığı gibi “sıfır” kavramıyla Harms’ın “sonsuzluğu” ve “zaman-dışılığı” dile getirmek istediği açıkça anlaşılmaktadır. “Harms’ın düzyazılarında karakterlere yüklenen sessizlik, karakterlerin konuşma sorunları ve ölmek için konuşma arzuları (Sen bir şey anlıyor musun ölmek için konuşma arzusundan) öykünün sonlanamaması bizi sıfır motifine götürüyor.)⁴⁹ “Sıfır” motifi Harms’ın “Olaylar” adlı öykü seçkisindeki pek çok düzyazı örneğinde görülebilir. Söz konusu motif “Kocakarı” adlı öyküde de “zaman-dışılık” ve “sonsuzluk” motifleriyle birlikte yer almaktadır.

2.2.3.3. “Akıcılık” (Tekuçest) Motifi

Harms’ın düzyazılarında ve yazınsal olmayan eserlerinde sık rastlanan bir başka motif zaman kavramı ile ilişkili “akıcılık” motifidir. Harms “zaum” şairi olarak bilinen Kruçonih’in “geçiş” (sdvig) kavramından esinlenerek bu kavramı üretmiştir.⁵⁰ 1930’lu yıllarda Harms günlüğüne şöyle bir not düşmüştür: “Yeni insan fikri hareket etti ve akmaya başladı...”, “...Bir insan mantıklı düşününce birkaç insan akıcı düşünür, ben de bir olmama rağmen akıcı düşünürüm.”⁵¹ Zamanın akıcılığı motifiyle ilgili en güzel örneklerden birine sanatçının “Pyat nezakončennih povestvovaniy” (1937) (Bitmemiş Beş Anlatı) adlı kısa hikâyesinde rastlarız:

“Pivo yest napitok teküşiy v prostranstve, ya je yest napitok teküşiy vo vremeni. Kogda pivo zaklyuçeno v boçke yemu nekuda teç. Ostanovitsya vremya i ya vstanu. No ne ostanovitsya vremya i moyo teçeniye neprelojno. Net uj, pust pivo

⁴⁸ Daniil Harms, **Polnoye sobraniye soçineniy**, C. 2, St. Peterburg, Akademiçeskiy proyekt, 1997, s. 313.

⁴⁹ Jaccard, **a.g.e.**, s. 237.

⁵⁰ **A.e.**, s. 49.

⁵¹ Harms, **Polnoye sobraniye soçineniy**, s. 305.

luçşe teçot svobodno, ibo prptivno zakonam prirodi stoyat yem una mestye. S etimi slovami filosof otrıl kran v boçke i pivo vılılos na pol.”⁵² (Bira uzayda akan bir içecektir, ama ben zaman içinde akan bir içeceğim. Bira varil içindeyken akacak hiçbir yeri yoktur. Zaman durursa ben yok olurum. Ama zaman durmayacak dolayısıyla benim akışım duramaz. Hayır, biranın daha iyi akmasına izin verin, çünkü doğa yasalarına aykırı durmak. Bu sözlerle filozof, fıçıdaki musluğu açtı ve bira yere döküldü.)

Harms’ın bazı eserlerinde ise Akıcılık motifi, uyku ve uykusuzluk halinin iç içe geçmişliği biçiminde ortaya çıkar. Örneğin, “Petrakov’un Başından Geçen Olay” (Sluçay s Petrakovım) adlı fragmanda uykusuzluk ve uyku halinin kontrolsüzlüğünü ve iç içe geçmişliğini görürüz. Sürekli değişen, “akıcı” bir dünyayı tecrübe eden karakter, aklına gelen sözcükleri dahi yakalayamaz. Benzer bir durumu “İki Odada Yaşardık...” (Mı jili v dvuh komnatah...) adlı kısa hikâyede de görebiliriz. Bu “akıcı” dünyada mantıklı ve anlaşılabilir bir olayın gerçekleşmesi bir mucize olarak değerlendirilmektedir. Aynı motif, bir başka kısa hikâye “Maltonius Olbren”de de görülmektedir.⁵³ Söz konusu motifler “Kocakarı” adlı öyküde ise anlatıcı-başkahramanın yaşadığı deneyimler olarak karşımıza çıkacaktır.

2.2.3.4. “Bu - Engel - O” (Eto - Prepyadstviye - To) Motifi

Harms’ın yazınsal yaratıcılığında Druskin’den esinlenerek geliştirdiği ve kendine özgü kıldığı bir diğer motif “Bu-Engel-O” kavramıdır. Druskin, kaos ve rastlantısallık konuları üzerine çalışmakta ve yazmaktadır. Düşünür “Bu” (eto) ve “O” (to) sözcüklerini kavramsallaştırarak bir teori ileri sürmüştür. Bu teoriye göre dünyada her şeyin daha yakın ve tanıdık (eto) ya da daha uzak (to) olmaları zorunluluktur. “Eto” ve “to” arasındaki boşluk Druskin’e göre “hata”dır (pogreşnost), fakat Druskin’in teorisini daha farklı yorumlayan Harms’a göre buradaki boşluk bir “hata” değil “engel”dir (prepadstviye).⁵⁴ Olmakta olan her şey bu iki noktanın arasında ortaya çıkmaktadır ve bu ara, zaman ve mekânın kesiştiği yer, var olma düzlemidir. Yine “Ya

⁵² Harms, **Tsırk Şardam**, s. 765.

⁵³ Kobrinski, **a.g.y.**, s. 271-284.

⁵⁴ **A.e.**, s. 136.

vam hocu rasskazat' odno proistşestvie..." (1930) adlı hikâyesinden bir örnek verecek olursak:

"Vı smotrite syuda, a ya budu smotret' syuda, vot i vıydet, çto mı oba smotrim tuda."⁵⁵ (Siz buraya bakıyorsunuz, ben ise buraya bakacağım, buradan anlaşılan şu ki ikimiz de oraya bakıyoruz.)

Örnekten de anlaşılacağı üzere "Bu – engel – o" motifini ilk bakışta anlamlandırmak oldukça zor olsa da söz konusu motifi Harms'ın düzyazı eserlerine ayrı bir derinlik kattığı söylenebilir. Çünkü Harms sanatçının bakışı ile sıradan insanın bakışı arasında bir fark olduğunu söyler. Yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi, sıradan insan da sanatçı da "buraya" (syuda) bakmakta ve her ikisi de "oraya" (tuda) baksa da yalnızca sanatçı gözü "oradaki" şeyin özünü görebilmektedir. "Engel"de kalan sıradan bilince sahip kişi baktığı nesnenin veya durumun özünü görememektedir. Söz konusu motif sanatçının 1934 yılında kaleme aldığı "O yavleniyah i suşçestvovaniyah no 1" (Durumlar ve Varoluşlar Hakkında no 1) adlı kısa hikâyesinde de karşımıza çıkmaktadır:

"U nas v dome jıvyot Nikolay İvanoviç Stupin, u nego teoriya, çto vsyo dım. A po-moyemu, ne vso dım. Mojet, i dıma nikakogo net. Niçego mojet bıt, net. Yest tolko odno razdeleniye. A mojet bıt, i razdeleniya-to nikakogo net. Trudno skazat."⁵⁶ "Bizim binada Nikolay İvanoviç Stupin yaşar, onun her şeyin dumandan olduğuna dair bir teorisi var. Bence her şey dumandan ibaret değil. Duman diye bir şeyin olmaması da muhtemel, belki de hiçbir şey yok. Sadece bir paylaşım [ayrım] var. Belki de o paylaşım [ayrım] dahi yok. Bir şeyler söylemek zor."⁵⁷

"(Hudojnik) rassmatrival rassmatrival i prişol k ubejdeniyu, çto nikakogo petuha ne suşestvuyet."⁵⁸ "Ünlü bir ressamın uzun uzun bir horoza baktığı söylenir. Bakar, bakar ve horozun aslında var olmadığına kanaat getirir."⁵⁹

⁵⁵ Harms, **Tsırk Şardam**, s. 367.

⁵⁶ **A.e.**, s. 540.

⁵⁷ Harms, **Bugün Hiçbir Şey Yazmadım**, s. 155.

⁵⁸ Harms, **Tsırk Şardam**, s. 540.

⁵⁹ Harms, **Bugün Hiçbir Şey Yazmadım**, s. 156.

“Hudojnik skazal ob etom svojemu priyatelü, a priyatel davay smeyatsya. Kak-je, govorit, ne suşestvuyet, kogda, govorit, on vot tut vot stoit, i ya, govorit, yego otçotlivo nabludayu.”⁶⁰ “Ressam bundan arkadaşına bahseder, arkadaş da gülmeye başlar. Var olmamak, der, ne demek, orada, der, duruyorsa eğer, ve ben de, der, onu baştan ayağa süzüyorsam.”⁶¹

Birinci paragrafta “ayrım” ifadesiyle “bu” ve “o” arasında “ayrım” olmadığı ayrım gibi görünenin aslında “engel” olduğu söylenmektedir. İkinci paragrafta “bu” ve “o” arasındaki “engel” kalkar ve ressam horozun “oradaki” durumunu yani özünü görür. Üçüncü paragrafta ise “engel”de kalmış bir başkası horozun özünü değil hâlâ onun sıradan varoluşunu görür. Harms’ın düzyazılarına düşünsel bir derinlik katan bu motif çalışmamıza konu olan “Kocakarı” adlı öyküde de önemli bir işleve sahiptir.

⁶⁰ Harms, **Tsirk Şardam**, s. 540.

⁶¹ Harms, **Bugün Hiçbir Şey Yazmadım**, s. 156.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

“KOCAKARI” ÖYKÜNÜN METİNDİLBİLİMSEL İNCELENMESİ

3.1. Öykünün Ön Değerlendirmesi

“Kocakarı” öyküsü Harms’ın eserleri arasında zirve olarak kabul edilir. Bunun en önemli nedenlerinden biri, onun temel motiflerinin bu öyküde kullanılmış olmasıdır. A. A. Kobrinski’nin belirttiğine göre “Kocakarı” ile “Olaylar” adlı öykü seçkisi arasında oldukça fazla bağıntı vardır ve hatta kimi motifler birebir yinelenir. Örneğin, “Petrakov’un Başından Geçen Olay” (Sluçay s Petrakovım) adlı öyküde uykusuzluk ve uyku halinin kontrolsüzlüğünü ve iç içe geçmişliğini görürüz. Sürekli değişen, “akıcı” bir dünyayı tecrübe eden karakter, aklına gelen sözcükleri dahi yakalayamaz. Benzer bir durumu “İki Odada Yaşardık...” (Mı jili v dvuh komnatah...) adlı öyküsünde de görebiliriz. Bu “akıcı” dünyada mantıklı ve anlaşılabilir bir olayın gerçekleşmesi bir mucize olarak değerlendirilir. Aynı motif, bir başka öyküsü olan “Maltonius Olbren”de görülmektedir.¹ Bu motif yani zamanın algılanmasının belirsizliği “Kocakarı”da da yinelenen bir motiftir. İfadelerin, sözcüklerin ve motiflerin yinelenmesi Harms’a göre onlara yeni bir anlam ve perspektif kazandırmaktadır. Bu sebeple yineleme konusu analizde detaylıca yer alacaktır. “Akıcılık” ise yalnızca algılanan dünya ve mekânla ilgili değildir zira Harms’ın diğer düzyazılarında görülen zamanın “akıcılığı” motifi, “Kocakarı”da da fark edilebilir: Kocakarı’nın kendisi bir zamansızlık, daha doğru bir ifadeyle zaman-dışılık sembolü olduğu için akrep ile yelkovanı olmayan bir saati elinde tutar. Yazar, Kocakarı’nın (bir bakıma zaman-dışılığın) emriyle yere yatar, zamanın akışında zamanın akışını ve kendini kaybeder.

Mekân açısından ise öykü dört parçaya ayrılır; şehir-başkahramanın evi-tren-orman. İlk iki mekân kaotik ve “akıcıdır”; şehir yazarın amaçsızca dolandığı, kendini

¹ Kobrinski, a.g.y., s. 271-284.

kaybettiği düzlemdir ve buna şehrin kaotik, akıcı ve belirsiz yapısı neden olmaktadır. Şehirde başkahramanın ani karşılaşmaları (Sakerdon Mihayloviç, genç kadın) ve vedaları, bitmemiş konuşmalar (Kocakarı'nın kendisine bağırması, genç kadından kaçması) yaşanır. Hiçbir duyumuna ve duygusuna güvenemez; içtiği “kvas”ın tadı kötü gelir. Beklentilerinin hiçbirisi gerçekleşmez; apartman yöneticisini görmeye gittiğinde onu yerinde bulamaz. Bir anlamda bir duyum karmaşası yaşar, neredeyse kendi varlığını dahi duyumsayamaz. Odasının içinde kalemini arayıp bulmak istediğinde tamamen ilgisiz eşyaları bulur, elektrikli sobayı kapatmayı unutur, sonra hatırlar sonra yeniden unutur. Odanın loş ışığında Kocakarı'nın cesedinin hareket edebildiğine inanmaya başlar. Ayrıca “şehir”, odasını işgal etmektedir: sokaktaki çocuk sesleri yazarın uyumasına engel olur ve dışarıda gördüğü Kocakarı'nın, odasına izinsizce girmesi hayatını etkiler.² Bir diğer mekân olan tren ise – geçit işlevini görür; trende yolculuğu sırasında başkahraman bazen sakinleşir bazense tekrar korkuya kapılır. Son mekân olan orman ise başkahramanın huzura erdiği yerdir.³ Bu son mekân ilk ikisinin tam aksine başkahramanın kendisini içinde bulduğu karmaşa ve kaostan kurtulmasını sağlar. Bu eriştiği dinginlik hali bir bakıma ruhsal bir rahatlamayı da beraberinde getirir.

Öyküde dinsel motiflerin bulunduğunu pek çok araştırmacı vurgulamaktadır. A. Stone Nakhimovsky henüz 1978'de, “Kocakarı”da betimlenen olay, karakterin yaşadığı dinsel bir aydınlanma yolculuğudur, diye belirtir. Kocakarı, bir bakıma yazarın yol göstericisi ve öğretmenidir de zira ona önce garip, düzensiz ve zaman-dışı bir dünyayı gösterir, sonra da ona kendini çilesini ve belki de kaderini razı olmayı öğreterek yazarın metafizik alemde yolunu bulmasına yardım eder.⁴ Nachimocsky'nin bu yorumu, Harms'ın zaum düşüncesine olan ilgisiyle birlikte düşünüldüğünde öyküde metafizik bir yolculuğun betimlenmiş olduğunu düşünmek oldukça yerindedir. S. D. Scotto da yazarın trende Kocakarı'dan kurtulmuş olmasını modern dünyada

² Mihail Smidt, “Prostranstvennaya organizatsiya povesti Harmsa Staruha”, **Filologičeskaya regionalistika**, S. 4, Tambov, TGU im. Derjavina, 2016, s. 63.

³ A.e., s. 65.

⁴ Alice Stone Nakhimovsky, “The Ordinary, the Sacred, and the Grotesque in Daniil Kharm's The Old Woman”, **Slavic Review**, S. 37, Cambridge, Cambridge University Press, 1978, s. 203-216.

gerçekleşen bir mucize olarak algıladığını söyler.⁵ Bu durumun yazar tarafından mucize olarak algılanmasının iki nedeni vardır; mucize yalnızca ilk azizlerin gerçekleştirebileceği bir olgu olması dolayısıyladır, ikincisi ise akıl çağında yaşıyorken böylesi durumlar ortaya çıktığında anlaşılmasının daha güç olması nedeniyledir. Bu bakımdan başkahraman, Kocakarı'nın ortadan kayboluşunu kendi metafizik yolcuğunda gerçekleşen bir mucize gibi algılar. Öyküde Kocakarı'nın ölümü, genel anlamda ölüm izleği ve dinsel konular iç içe geçmiş bir şekilde karşımıza çıkar ve öykünün gelen örgüsüyle farklı biçimlerde bağntılanır.

Kocakarı'daki bir diğer güçlü motif olan “cisfinitum mantığı” ile “Kocakarı” öyküsünün hemen giriş cümlelerinde karşılaşılır ve buradaki okuyucuyu sarsan ifadeler öykünün kalanın nasıl bir baş dönmesi oluşturacağına ilişkin ipucu verir:

“Na dvore stoit staruha i derjit v rukah stenniye chası. Ya prohoju mimo staruhi, ostanavlivayus' i spraivayu yeyo: «Kotoriy ças?»»

- Posmotrite, - govorit mne staruha.

Ya smotryu i viju, çto na çasah net strelok.

- Tut net strelok, - govoryu ya.

Staruha smotrit na tsiferblat i govorit mne:

- Seychas bez çetverti tri.

- Ah tak. Bol'soye spasibo, - govoryu ya i uhoju.”⁶

Buna göre sınırlı insan akli akrep ile yelkovanı olmayan saatte zamanı göremeyen “finitum”, sanatçı akli akrep ile yelkovanı olmayan saate bakıp Kocakarı'ya hakikati söyleyen “cisfinitum” ve buradaki durumu akıl dışılık olarak yorumlayan “infinitum” olarak yorumlanabilir.

“Kocakarı” adlı öykü, Harms'ın “bu, engel, o” motifini de içermektedir. Jussi Hainonen'a göre öyküdeki “o”, yani daha uzak ve daha az tanınan kısım olan “o”, uyku-ilham-ölüm üçlemesidir.⁷ “Bu” ise şehirdeki gerçek sokakların adları, evdeki

⁵ Susan D. Scotto, “Xarms and Hamsun: “Staruxa” Solves a Mystery”, **Comparative Literature Studies**, S. 23, Pensilvanya, Penn State University Press, 1986, s. 285.

⁶ Harms, **Polnoye sobraniye soçineniy**, s. 161.

⁷ Jussi Heinonen, “Eto i to v povesti Staruha Daniila Harmsa”, Doktora Tezi, **Faculty of Arts, Department of Slavonic and Baltic Languages and Literatures**, Helsinki, University of Helsinki, 2003, s. 30.

nesneler, insanlarla konuşurken başkahramanın yaktığı pipo gibi gerçekliklerdir.⁸ Başkahramanın kendisi ise “engel” konumundadır.⁹ Hainonen’le bağlantılı olarak söylenecek olursa; “o” sınırın öte tarafında olan, zamanın-dışında olan kısımdır. “Bu” dokunulabilen ve zamana dâhil olan gerçekliklerdir. Yazar da kendisini bu her iki tarafa girip çıkabilen bir noktada konumlandırır fakat kendisi “kendisine” bir engeldir çünkü asıl olarak bulunmak istediği yer zaman-dışılık olan “o”rasıdır. Yazar, Sakerdon Mihayloviç ile konuşurken ölümsüzlük aradığını itiraf eder ve sonunda ölümsüzlüğe kavuşur çünkü ölümü temsil eden Kocakarı’dan kurtulur. Böylece denilebilir ki, “Kocakarı”nın başkahramanı sırayla kaotik ve mucizevi dünyalara dokunarak ve bu iki dünya arasında gidip gelerek kendi özgün yolunu ve huzurunu bulmaktadır.

3.2. Bağlaşıklık Ulamı (Kogeziya)

Bağlaşıklık bir metnin incelenmesindeki temel unsurlardan biridir. Hem Batı’daki hem de Rusya’daki araştırmacılar için bağlaşıklık ulamı bir metnin metindilbilimsel incelenmesinde temel ulamdır. Bağlaşıklık, metindeki anlam ilişkilerinin ortaya konmasını sağlayan bir ulamdır.¹⁰ Metnin yüzeyinde yer alan dil unsurlarını ve tümce dizilerindeki ilişkileri değerlendirerek bunlar arasındaki bağıntıyı dilbilgisel biçim ve şartlar bakımından açıklanmasına olanak sağlar.¹¹ Bağlaşıklık ulamı, metindeki her bir gönderimin, olgunun ve olayın birbirine hangi dilsel öğelerle bağlandığını belirlemeye yardım eder.¹² Bir metnin bağlaşıklığının ortaya çıkarılabilmesi için metindeki tümcelerin, paragrafların ve önermelerin ortaya konması gerekmektedir. Aynı zamanda metnin ses bağlaşıklığı, sözcük bağlaşıklığı, dilbilgisel bağlaşıklık ve kiplik de göz önünde bulundurulmalıdır. Bu yapıların incelenmesiyle metnin bağlaşıklığı tespit edilebilmektedir.

3.2.1. Ses Bağlaşıklığı (Zvukovaya svyaznost’)

⁸ A.e., s. 41.

⁹ A.e., s. 65.

¹⁰ Halliday, Hasan, a.g.e., s. 26.

¹¹ Baugrande, Dressler, a.g.e., s. 3.

¹² Galperin, a.g.e., s. 74.

Ses bağlaşıklığı sözcüklerde yer alan seslerin belirli bir dizilim oluşturarak yinelenmesi sonucunda ortaya çıkmaktadır. Nikolayeva ses bağlaşıklığını, “ses dizileri ile sözcük birimleri arasında örüntü oluşturan bağlaşıklık”¹³ şeklinde tanımlar ve bu bağlaşıklık türünü oluşturan örüntüleri dört gruba ayırır:

- 1) Başlangıç (naçalo): Aynı konuyu dile getiren sözcüklerin, sözcük başındaki iki veya üç sesin yinelenmesi.
- 2) Tema (tema): Sözcükteki tek bir sesle bağlantılanan sözcük grubu.
- 3) Füg (fuga): Metinde sürekli olarak yinelenen bir ses dizisi.
- 4) Anagram (anagramma): Karakterlerle ilgili kullanılan sözcüklerde karakterin isminde yer alan seslerin yinelenerek bağlaşıklık oluşturulması.¹⁴

Bazı yazınsal metinlerde özellikle şiirlerde, yazarın uyguladığı ses uyumunu hissetmek kolaydır. Harms’ın, “zaum” diliyle yazdığı şiirlerinde her bir harfi özel bir anlamda ve görevde kullanmıştır. Harms’ın düzyazılarında ise ilk bakışta hem dilbilgisi açısından hem de ses yapısı açısından üslup oldukça yalın gibi görünür. Fakat farklı sözcük gruplarına bakınca bazı özellikler fark edilebilir. Öyküdeki atmosferin durmadan hareket etme izlenimi ses kullanımından da çıkarılabilir. Bu özellikler metindeki başlangıç, tema ve anagram ses bağlaşıklıklarıyla oluşturulmuştur.

Başlangıç ses bağlaşığı “ST” kümesinde gözlemlenebilir: “STenniye çası, STrelki, Solneçnaya STorona”, bu sözcükler “zaman” anlatımı ile ilişkilidir. Bu küme “durmak” anlamına gelen sözcük kökünde de kendini göstermektedir:

“oSTAnavlivayemsa, poSTARayus, pereSTAli, raSTAskivayut, STAnovitsa, vSTAYu, oSTAnetsa, vSTAn, zaSTAvlayet, STolbnyak, vd.”

Tema ses bağlaşıklığı ise mekânı gösteren sözcüklerde Y (u) ve K (k) sesleri tespit edilebilmektedir. Öykünün ilerleyişine göre sözcükler şu şekildedir:

“Ugol, Ulitsa, oKno, U oKna, stoliK, şKapiK, KUşetka, Kreslo, KerosinKa, Kvartira, Komnata, KUhnia, v Uglu Koridora, Ubornaya, sKameyKa, pereUloK, IesoK, KUstiki.”

¹³ Nikolayeva, *Ot zvuka k tekstu*, s. 441.

¹⁴ A.e., s. 442-449.

“U” ve “K” harflerinin yinelenmesi karakterin mekânlardan süzülüp geçtiğini anırtır. “U” harfi Harms için özellikle önemlidir, örneğin bunu OBERIU sanat topluluğun isimdeki “U” harfinde görebiliriz. Bunun tamamen grafik kaygılarla yapılan bir değişiklik olduğunu ve öneriyi Harms’ın getirdiği ikinci bölümde dile getirilmişti. “K” harfinin ise grafik olarak köşeli olması ve bir sınırı simgelediği düşünülebilir.

Anagram ses bağlaşıklığını ise Kocakarı ve Sakerdon Mihayloviç karakterleriyle ilgili durumlarda gözlemleyebiliriz. Kocakarı’nın özel ismi olmadığı için Kocakarı anlamına gelen “staruha” sözcüğü kullanılmaktadır. “U” harfi Kocakarı karakteriyle ilgili hareketlerin bağlaşıklığını sağlamaktadır: “starUha, UkUs, Umerla, na polU.” Ayrıca yukarıda söz edilen “STA” ses kümesi “staruha” sözcüğünde de yinelenmektedir.

Anagram ses bağlaşıklığı Sakerdon Mihayloviç karakterinin ismiyle ilgili durumlarda ortaya çıkmaktadır. Örneğin, S-K-R sesleri: “SaRdelki, RuSSKiye Sapogi, otKupoRil, KeRoSinka, KaStRulKa” sözcüklerinde yinelenmektedir.

Ses bağlaşıklığı yoluyla kurulan bağıntılar metindeki olayların, olguların, mekânların, nesnelerin, karakterlerin hangi biçimlerde bağlantılandığını anlamamızı kolaylaştırmaktadır. Yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi “Kocakarı” metninde belirli bir anlamsal yapı ve atmosfer metindeki ses bağlaşıklığı aracılığıyla tespit edilebilmektedir.

3.2.2. Sözcüksel Bağlaşıklık (Leksiçeskaya Kogeziya)

Sözcüksel bağlaşıklık bir metindeki ilişkilerin sözcük düzeyinde nasıl sağlandığının belirlenmesidir. “Sözcüksel bağlaşıklık, bir dilde açık liste oluşturan sözlük birimlerinden (lexical item) yapılan seçimler sonucunda gerçekleştirilen bir bağlaşıklık biçimidir.”¹⁵ Sözcüksel bağlaşıklık metinde iki biçimde ortaya çıkar: yineleme ve eşdizimsel örüntüleme.

3.2.2.1. Yineleme (Povtor)

¹⁵ Torusdağ, Aydın, **a.g.e.**, s. 72.

Yineleme, metinde yinelenen sözcüklerin birbirine gönderimde bulunmasıdır. “Yinelemeler, metindeki bağlaşıklıkla sağlayan en önemli öğeler arasındadır. Dilbilgisel düzlemde tümceler arası bağları kurarak metnin anlaşılmasını sağlar.”¹⁶ Metinde yinelenen sözcükler metnin atmosferini etkilediği gibi metinde yaratılmak istenen anlamın oluşturulmasına yardım eder. “Bir metnin anlamı, anlatıda geçen kişi, nesne, mekân, durum, olay ya da bir başka varlığın yeri geldikçe metin boyunca yinelenmesiyle gerçekleşir.”¹⁷ Yinelenen sözcüklerin tespiti hem anlatıyı oluşturan bu unsurlar arasındaki bağlaşıklıkla hem de dilsel unsurlar arasındaki ilişkiyi belirlemeye olanak sağlar. Bu çalışmada yineleme bölümü Rus araştırmacılarından Galperin’in yöntemine göre yapılacaktır. Bu sebeple yineleme bölümü üç alt başlığa ayrılmıştır.

3.2.2.1.1. Bitişik Bağlaşıklık (Kontaktnaya kogeziya)

“Bitişik bağlaşıklık art arda gelen tümcelerdeki aynı veya eş anlamlı sözcüklerin yinelenmesidir.”¹⁸ Öykünün henüz başında “strelki” sözcüğünün yinelenmesinde bitişik bağlaşıklık görülmektedir:

“Ya smotryu i viju, çto na çasah **net strelok**.

-Tut **net strelok**, - govoryu ya.” (s. 161)

Aynı sözcükler bir sonraki sayfada bitişik bağlaşıklık olarak yeniden karşımıza çıkar:

“Mne vspominayetsya staruha s çasami, kotoruyu ya videl segodnya na dvore, i mne delayetsya priyatno: çto na yeyo çasah **ne bilo strelok**. A vot na dnyah ya videl v komissionnom magazine otvratitelnye kuhonniye çası, i **strelki** u nih **bılı** sdelanı v vide noja i vilki.” (s. 162)

Bitişik bağlaşıklık örnekleri özellikle diyaloglarda görülmektedir. Başkahramanın Tatlı Hanımefendi ile sahneleme tekniği bağlamında diyalog şeklinde düzenlenen konuşması buna bir örnektir. Burada sözcük yinelemeleri birbiri ardına gelir, adım adım ilerleyen bu bağlaşıklığın görülebilmesi için diyalogun büyük bir bölümünü göz önünde bulundurmak gerekir:

¹⁶ Ayata-Şenöz, **a.g.e.**, s. 63.

¹⁷ Torusadağ, Aydın, **a.g.e.**, s. 73.

¹⁸ Galperin, **a.g.e.**, s. 76.

“Ona: V₁, značit, sami hodite **za hlebom**?

Ya: Ne tolko **za hlebom**; ya sam sebye vsyo pokupayu.

Ona: Gde je v₁ **obedayete**?

Ya: Obıknovenno ya sa varyu sebye **obed**. A inogda obedayu v **pivnoy**.

Ona: V₁ lyubite **pivo**?

Ya: Nyet, ya bolşe **lyublyu vodka**.

Ona: Ya toje **lyublyu vodka**. ...

Ya: Prostitye, mojno **sprosit** vas ob odnoy veşi?

Ona: Konečno, **spraşivayte**.

Ya: Horoşo ya **sproşu** vas. V₁ verite **v Boga**?

Ona: **V Boga**? Da, konečno.

Ya: A çto v₁ skajitye, yesli nam **kupit vodki** i poyti ko mne?” (s. 171)

Görüldüğü üzere tüm diyalog bu yinelemelerle doludur. Yinelemeler bazen iki kez bazen daha çok görülür:

“za hlebom” – “za hlebom”, “obedayete” – “obed”, “v pivnoy” – “pivo”, “v Boga” – “v Boga” ve “mojno sprosit” – “spraşivayte” – “sproşu”, “lyublyu vodka” – “lyublyu vodka” – “vipit vodki” – “kupit vodki”

Bu şekilde konuşma daha mekanik hale gelir, konuşanların birbirinin ifadelerinin yinlendiğini hissetmesi konuştukları konuların verimli olduğundan emin olmalarına yardımcı olur. Bunun dışında, Tanrı sorusunun genel konuşmayla ilgisiz olduğu daha çok fark edilebilir hale gelir. Bütün tümceler birbirine bu kadar açık bir şekilde bağlantılı olmakla birlikte, Tanrı konusu ne önceki ne de sonraki konuşmaya bağlanmaz. Bu durum konunun “yabancılığı”nı öne çıkararak önemini de vurgulamaktadır. Buna karşın Tanrı konusunu dile getiren “v Boga” ifadesinin yinelenmesiyle bu konu kendi içinde bağlaşıklık sağlar. Başkahramanın Sakerdon Mihayloviç ile konuşması çok daha doğaldır, sözlerindeki bağlaşıklık aynı sözcüklerin yinelenmesinden değil, daha çok eş anlamlı sözcüklerin yinelenmesiyle gerçekleşmektedir:

“- ... Ya ne otorval vas **ot raboti**?

- Net, net, ... ya niçego **ne delal**...”/ (s. 172)

“- Ya vse vremya **pisal**...

- ... Mnogo podi **navoyali?**”/ (s. 173)

“- Ya ... srazu **vlyubilsya**.

- **Horoşa?**

- ... **V moyom vkuse.**” (s. 173)

Buradaki bağlaşıklık diyalogların tutarlılığını korur fakat konuşanların daha yakın olduklarını ve dolayısıyla dil seçeneğinde daha yaratıcı davranabileceklerini gösterir. Başkahraman, Sakerdon ile olan konuşmasında da Tanrı konusunu birdenbire dile getirir ve konuya benzer bir şekilde başlar: “Ya hocu sprosit vas”, bu yineleme birinci diyaloga gönderim yapar ve bu konuya daha güçlü bir vurgu sağlar.

Başkahramanın Kocakarı ile olan diyalogunda, Kocakarı’nın tümceleri başkahramanın anlatımıyla yinelenir:

“- **Zakroy dver i zapri yeyo na kluç**, - govorit mne staruha.

Ya **zakrıvayu dver i zapirayu yeyo na kluç.**” /

“- **Vstan na koleni**, - govorit staruha.

İ ya **stanovlyus na koleni.**” (s. 164)

Harms’ın metnindeki bu tam yineleme yöntemi masalımsı bir üslup oluşturur ve böylece olup biten sürece ritim katar. Ayrıca süssüz, metaforsuz gibi görünen bir metne sıra dışı bir olaymış gibi bir anlatımı dâhil eder.

3.2.2.1.2. Uzak Bağlaşıklık (Distantnaya kogeziya)

Uzak bağlaşıklık aynı veya eş anlamlı sözcüklerin yinelenmesidir ancak bu yinelenen sözcükler arasında birkaç tümce veya paragraf yer almaktadır.¹⁹ Uzak bağlaşıklık metinde yinelenen sözcükler aracılığıyla metnin farklı bölümleri arasında bağlaşıklık oluşmasını sağlar. Uzak bağlaşıklık, bitişik bağlaşıklıkla karşılaştırıldığında metinlerde genellikle daha çok bulunmaktadır.

“Strelki”, “stoyat”, “storona” sözcükleri öyküde birçok kez ve farklı bölümlerde yinelenir ve böylece metnin bölümleri arasında bağlaşıklık sağlanır. Bu sözcüklerin yinelenmesi aynı zamanda metinde belli konuları vurgulamaktadır.

¹⁹ A.e., s. 75.

“Strelki” (akrep ve yelkovan) sözcüğü zaman izleği ile ilgilidir ve bu sözcük öyküde dört kez yinelenmektedir:

“Ya smotryu i viju, çto na çasah **net strelok**.

-Tut **net strelok**, - govoryu ya.” (s. 161)

Bu tümceler uzak bağlaşıklık ile başka tümcelerle bağlaşıklık oluşturur. Başkahraman evdeyken bu sahneyi hatırlar ve sonra daha önceki olayı da aklında canlandırır:

“Mne vspominayetsya staruha s çasami, kotoruyu ya videl segodnya na dvore, i mne delayetsya priyatno: çto na yeyo çasah **ne bilo strelok**. A vot na dnyah ya videl v komissionnom magazine otvratitelniye kuhonniye çası, i **strelki** u nih **bili** sdelanı v vide noja i vilki.” (s. 162)

Bu bağlantı bir başka parçayla, daha sonra gerçekleşecek olan başkahramanın rüyasıyla bağlaşıklık oluşturmaktadır:

“...i viju, çto s odnoy storonı vmesto ruki u menya torçit stoloviy **nojık**, a s drugoy storonı – **vilka**” (s. 167)

Aynı konular genellikle aynı sözcüklerin yinelemeleri ile bağlaşıklık kazanmaktadır. Öykü boyunca başkahramanın hayatına farklı engellerin girdiğini ve onlara karşı savunmasız kaldığını görüyoruz. Metinde rastlanan bazı yinelemeler bunu özellikle vurgulamaktadır. Bu öyküde sıkça görünen şehir hayatı – doğa hayatı karşıtlığına göre bu iki taraf sürekli birbiriyle mücadele durumundadır. “Bahar güneşi” (vesenneye solntse) ifadesinin sürekli yinelenmesi bu karşıtlığın canlı tutulduğunu gösterir. Bu tümcenin yinelenmesi bu hissin oluşmasına yardım eden dilsel araçlardan bir tanesidir. Bu konuyla ilişkili olan diğer konularla bağlaşıklığın sağlanması “güneş” (solntse) sözcüğünün yinelenmesiyle oluşur. Bu sözcüğü içeren ve birbirine benzeyen beş farklı ifadeyi bulabiliriz. Sözcük söz dizimin farklılaşması sayesinde her defasında yeni bir anlam kazanmaktadır:

“Vesenneye **solntse** oçen priyatno.” (s. 162)

“V okno svetit vesenneye **solntse**, pryamo na menya.” (s. 163)

“**Solntse** svetit mne pryamo v glaza, ya jmurys i trubku zakurivayu.” (s. 163)

“**Solntse** pyaçetsya za trubu protivostoyaşego doma.” (s.164)

“Vesennye **solntse** mne svetit pryamo v litso.” (s. 170)

“Vesenneye **solntse** svetit v okno i ya jmuryus ot yego luçey.” (s. 184)

Bu yineleme öykünün kompozisyonunu da birleştirmektedir. İlkinde güneşin iyi hissettirdiğini öğreniyoruz, birkaç tümce sonra “tak horoşo naçinalsya den...” tümcesinin kullanımıyla bağlaşıklık sağlanır. İkinci tümcede “doğrudan bana” (pryamo na menya) ifadesi kaçınılmaz bir şeyin olduğunu gösterir. Bu duygu bir sonraki paragrafta gördüğümüz “doğrudan gözüme” (pramo v glaza) ifadesiyle güçlendirilir ve sonra odaya güneşin dışında bir başka kaçınılmaz bir şey gelir – Kocakarı. Bir sonraki örnekte “doğrudan yüzüme” (pryamo v litso) ifadesi geçtikten sonra Hanımefendi başkahramana dükkândan dışarı çıkmasını söyler ve bunu emir kipinde yapar. Başkahraman, Kocakarı’nın sözünü dinlediği gibi onun sözünü de dinler. Bu şekilde Kocakarı ile Hanımefendi arasında da bağlantı kurulur. “Pryamo...” ifadelerini yineleyen bir başka ifade daha vardır, “gözleri kısmak” (jmuritsa) ve bu ifade iki örnekte geçmektedir. Beşinci örneği başkahramanın evinden son yolculuğa çıkma kararı aldıktan sonra bulabiliriz. “Baca” (truba) ve “pipo” (trubka) farklı anlamlara sahip olsalar da bir bağlaşıklık oluşturmaktadır. Güneş bacanın arkasında saklanır (solntse pryaçetsya za **truboy**), başkahraman ise güneşten gözlerini kısılar ve pipo içer (jmuryus **i trubku** zakurivayu). Güneş sözcüğünün bu tümcelerde de yinlendiği görülmektedir.

Öyküde dünyanın ikiliğini ve bu dünyalar arasındaki sınırı açıkça hissetmekteyiz. Başkahramanın kendisi ile diğer insanlar arasına bir sınır koyduğunu görüyoruz, ayrıca metafizik bir arayışta olduğunu da anlıyoruz. Bütün bu anlamların vurgulandığını bir başka anahtar sözcük olan “taraf” (storona) ifadesinin yinelenmesiyle tespit edebiliriz. “Storona” sözcüğü metinde 12 kez geçer. Bu anlam oluşumunu takip etmek için ilk olarak şu örneklerle bakılmalıdır:

“i viju, çto **s odnoy storoni** vmesto ruki u menya torçit stoloviy nojik, **a s drugoy storoni** – vilka “ (s. 167)

“Ya vınuł kluç **s narujnoy storoni** dveri i vstavil **s vnutrenney**.” (s. 180)

“Ya probegayu vagon **v obe storoni**.” (s. 187)

“... (gusenitsa) skladiıvayetsya neskolko raz **v odnu i druguyu storonu**.”
(s. 188)

Bu dört örnek “bu taraf” ile “o taraf” ikiliğini içermektedir. İlk örnekte sağ ile sol taraf, ikinci örnekte iç taraf ile dış taraf, üçüncüsünde ileri ve geri ve son örnekte yeniden sağ ve sol taraf betimlenir. Bu betimlerin hepsi “taraf” sözcüğünün birinci anlamını göstermektedir. Bu anlamlar başka sözcüklerle de dile getirilebilirdi fakat sözcüğün ısrarla yinelenmesi metinde bağlaşıklığı tesis eder. Zira buradaki iki tarafı gösteren örnekler ikiliği düşündürmeye yönlendirmektedir. Örneğin ikinci tümcede kapının iç ve dış taraflarının karşılaştırılmasında, başkahramanın odasının kendisine ait bir alan olduğunu ve dolayısıyla daha güvenli bir alan olduğunu hatırlamaktayız. Başkahramanın odasının kapısını kapatıp dış dünyadan saklanmaya çalışınca bu iki dünya arasında sınır koyar.

Ayrım veya sınır anlamını farklı örneklerde biraz daha farklı bağlamlarda görebiliriz. Buradaki sınırı başkahramanın kendisiyle diğerleri arasına, kendi çevresini diğer çevrelerle ayıran bir sınır ifadesi olarak belirleyebiliriz. Örnekler şu şekildedir:

“Ya vihoju na ulitsu i idu po solneçnoy **storone**” (s. 162)

“Po protivopolojnoj **storone** şol invalid na mehaniçeskoy noge.” (s. 177)

“...ya stoyal i prisluşivalsya k svoim mıslyam i bıl kak bı **v storone** ot nih...” (s. 179)

“Ya peregnulsya i posmotrel v ugol po tu **storonu** okna” (s. 182)

“Ona perehodila ulitsu i ne smotrela v moyu **storonu**” (s. 185)

Bu sınır başkahraman ve diğer karakterler arasında yabancılaştırmaya da yol açar, bu yabancılaştırmayı “taraf” sözcüğüyle çizilen sınırdaki görmektediriz. İlk olarak karakterin sokakta yürüdüğü sırada “onun tarafında”, yani yanında, kimse yoktur: “protivopolojnaya storona”, “solneçnaya storona”, “moya storona.” İkinci olarak “po tu storonu okna” ifadesi ile başkahramanın odasını güvenli ve güvensiz bölgelere ayıran bir sınır işaret edilir. Ayrıca bu yabancılaşma başkahramanın kendi düşüncelerinde, davranışlarında ve duygularında dahi hissedilir. Bu yabancılaşmayı şu ifadelerde yakalayabiliriz: “v storone ot mısley” derken diğer insanlarla kendisi arasında bir sınır olduğunu algılarız, aynı şekilde başkahramanın kendi düşüncelerinden de “öbür tarafta” / “orada” (uzakta) bulunduğunu okuruz. Bu mesafe metin için çok önemlidir, o yüzden birkaç farklı dil aracıyla dile getirilir.

Başkahramanın kendi düşüncelerinden ayrı olduğunu sahiplik adılını ve “kendi” adılını kullanması biçiminde de görürüz: “moi mıslı”, “svoi mıslı”, “svoi sobstvenniye mıslı.” Başkahramanın içindeki yabancılaşmanın derecesi artınca adıl kullanımı da artar. Bu durum özellikle başkahramanın ölmüş olan Kocakarı’nın canlandığını hayal ettiği zaman yaşadığı şok sırasında iç sesinin ikiye ayrılmasında görülür. Tam o anda az önce verdiğimiz örnek kullanılır: “... ya stoyal i prisluşivalsya k **svoim mıslıyam** i bıl kak bı v storone ot nih ...” (s. 179), bu tümcede kullanılan “svoi mıslı” ifadesi, bir sonraki tümcede “svoi sobstvenniye mıslı” formunu alır ve sonra beş kere daha yinelenir. Uzun sahiplenme formu ve onun yinelenmesi sahiplenme anlamını tersine çevirir.

Başkahramanın öykü boyunca sürekli hareket etmesine rağmen çoğu zaman kararsız ve çekingen olduğunu görürüz, böyle bir anlamı oluşturmak için ‘durmak’ anlamını içeren sözcüklerin çokça kullanıldığını görmekteyiz. “Stoyat”, “stolbnyak”, “ostanovitsya” gibi sözcükler hem ses bağlaşıklığı hem de sözcük bağlaşıklığıyla, bütün metin boyunca ‘duraksama’ anlamını verir. Öykü boyunca başkahramanın aniden durup düşünmesi/beklemesi ve buna benzer durumlar uzak bağlaşıklığı oluşturmaktadır:

“Ya **ostanavlivayus i spraşivayu** ...” (s. 161) / “Ya **stoyu** u dveri i **ne znayu** çto mne delat, ...” (s. 164) / “Ya **stoyu**, jmurys ot solntsa...” (s. 170) / “Ya **stoyu i prisluşivayus...**” (s. 181) / “Ya **podnimayus i** nekotoroye vremya **stoyu**, prijavşis golovoy k stene...” (s. 187) / “Ya **ostanavlivayus i** tupo **glyaju** pered soboy...” (s. 187)

İkinci fiil eklenmediği sürece durma süreci “S ...” (... ile) formunun kullanmasıyla vurgulanmaktadır: “Ya **stoyal s** podnyatımı **pleçami** ot vnutrennego holoda... (s. 179) / **S podnyatım molotkom** ya **stoyal** nagotove ...” (s. 180). Durgunluk ve kararsızlığı ifade eden “stoyu i dumayu” tümcesini de birden çok kez görebiliriz: “Ya **stoyu** posredşne komnatı, o çom je **ya dumayu**? (s. 163) / **Ya stoyu** na ploşadke lestnitsı i **dumayu...**” (s. 167) Bunun dışında “durmak” sözcüğü ile birlikte başka sözcüklerin yinlendiğini de fark edebiliriz: “..., a **ya stoyal i prisluşivalsya k svoim mıslıyam**, ...” (s. 179) / **Stop!** – skazal ya **sobstvennim mıslıyam**” (s. 180). Durgunluk ve

gerginliği betimleyen sahnelerde bu sözcüğün kullanımının sıklığı artar bunun üç kez yinelandığı gözlemlenebilir:

“Zaçem **ya stoyu na kolenyah** ... Ya vovsye ne hocu **stoyat na kolenyah**.... Ya viju sebya v komnatye **stoyaşego na konenyah** (yan yana gelen paragraflarda)” (s. 164-165)

“**Tak stoyat nelzya. Tak stoyat nelzya.**” (bitişik) Da, **tak stoyat nelzya.**

Uzak bağlaşıklıkta bazı yinelemeler tek sözcüktür bazen ise bir tümcenin ya da paragrafın tamamı yinelenabilir. Metnin içinde özellikle üç kere görülen yinelemeler de dikkat çekmektedir. Bu yineleme tarzı hem öyküyü masala benzetmekte hem de Hristiyan çağrışımları güçlendirmektedir. Harms, bu sahnelerin önemini vurgulamak amacıyla olsa gerek aynı sözcükleri kullanır ve her ikisinde de bolca sıfat kullanarak bu metin için oldukça nadir olan bir betimlemeyi detaylı bir şekilde yapar. Örneğin, başkahraman, Sakerdon ile konuşurken Kocakarı ve Hanımefendi’yi aynı sözcükle adlandırır “dama” ve bu şekilde aralarındaki bağı güçlendirir. Ayrıca Sakerdon Mihayloviç ve Kocakarı’yı bağlantılamak için çok benzer bir betim kullanılır:

“Staruha: **Ruki** podvernulis pod tulovişe **i ih ne bilo vidno**, a **iz-pod zadravşeyasya** yubki **torçali** kostlyaviye **nogi** v belih, gryaznih şerstyanih çulkah.” (s. 168)

“Sakerdon Mihayloviç: **Ruki** Sakerdon Mihayloviç zalojıl za spinu **i ih ne bilo vidno**, a **iz-pod zadravşegosya** halata **torçali** goliye **kostlyaviye nogi**, obutiye v russkiye sapogi s otrezannımı golenişami.” (s. 176)

Bu sahneler öykünün ilk kısmı (Kocakarı’nın ölümü) ile sonraki kısmı (Sakerdon ile uzun konuşma) arasında bağlaşıklık sağlar. Ayrıca öykünün sonunda (tren yolculuğu) önceki betimlere benzer bir biçimde, tutuklanan bir mahkûm betimlenir: “On idyot **zalojiv ruki za spinu** i opustiv golovu” (s. 185). Bu betim bir öncekiyle, yani Sakerdon Mihayloviç betimlemesiyle uzak bağlaşıklık sağlar çünkü diğeri için de “zalojıl” sözcüğü kullanılmaktadır. Metinde üç kere benzer sözcüklerle betimlenen bir başka parça daha vardır; sokakta engelli bir adamın yürümesi:

“Ya smotryu iz okna i viju kak po paneli idyot çelovek **na mehaniçeskoy noge**.

On **gromko stuçit svozey nogoy i palkoy.**” (s. 163)

“Po protivopolojnoj storone şol invalid **na mehaniçeskoy noge i gromko stuçal svozey nogoy i palkoy.**” (s. 176)

“Po ulitse şol **invalid na mehaniçeskoy noge i stuçal svozey nogoy i palkoy.**” (s. 184)

Zaman akışını değiştirmenin yanı sıra bu yinelenme süjeyi devam ettiren üç anı birleştirmektedir: başkahramanın Kocakarı gelmeden odasında öykü yazmaya çalışması, başkahramanın Kocakarı’dan başka birinin yardımıyla kurtulma denemesinin olumsuz sonuçlanması ve karakterin yine odasındayken kurtulma yolunu bulması.

Metindeki kullanılan sıfatların yinelenmesi bir başka örnekle de gösterilebilir. Başkahraman bina idare müdürünün ofisine girrdiğinde ofiste oturan memur kız 5 farklı sıfatla betimlenir: “Na stole sidela **nizkoroslava, gryaznaya, kurnosaya, krivaya i belobrisaya** devka.” (s. 177). Kısa bir diyalogdan sonra bu betim neredeyse birebir yinelenir (birinci sıfat dışında): “... otveçala **gryaznaya, kurnosaya, krivaya i belobrisaya** devka.” (s. 177). Bu betim, Sakerdon Mihayloviç ve Kocakarı’yla ilgili olan betimlere benzer bir şekilde çok detaylı ve olumsuz bir anlam taşımaktadır (başkahraman Kocakarı’dan söz ederken de “gryaznıy” sıfatını kullanır). Sayısı oldukça az olan sıfatların kullanılmasının amacı yazar için önemli olan ve dikkat çekici duyguları vurgulamaktır: Başkahramanın kendisini çevreleyen dünyadan mutsuz olduğunu ve bu dünyaya güvenmediğini göstermektedir.

3.2.2.1.2. Çağrışımsal Bağlaşıklık (Assotsiativnaya kogeziya)

Çağrışımsal bağlaşıklık sözcükler arasındaki bir bağlantıdır ancak bu bağlantı temsillerin ve ifadelerin yakınsanmasıdır (sblijeniye). Çağrışımsal bağlaşıklıktaki temsil ve ifadelerin yakınsanması olgusal olan zaman, mekân ve diğer mantıksal yapılara sığmayan bağlaşıklıklardır.²⁰ Çağrışımsal bağlaşıklıkla çoğunlukla yazınsal

²⁰ A.e., s. 80.

metinlerde karşılaşılmaktadır, bu sebeple okuyucunun ya da inceleme yapan kişinin metne yaratıcı bir biçimde yaklaşmasını gerektirir.

Metinde karşımıza çıkan çağrışımsal bağlaşıklık örnekleri şunlardır:

“Mne vspominayetsya staruha s çasami, kotoruyu ya videl segodnya na dvore, i mne delayetsya priyatno: çto na yeyo çasah **ne bilo strelok**. A vot na dnyah ya videl v komissionnom magazine otvratitelniye kuhonniye çası, i **strelki** u nih **bili** sdelanı v vide noja i vilki.” (s. 162)

Bu bağlantı bir başka parçaya, daha sonra gerçekleşecek olan başkahramanın rüyasıyla çağrışımsal bağlaşıklık oluşturmaktadır:

“...i viju, çto s odnoy storonı vmesto ruki u menya torçit stolovıy **nojık**, a s drugoy storonı – **vilka**” (s. 167)

Bu parça bir önceki parçaya “noj i vilka” sözcükleriyle bağlantılıdır. Bununla birlikte bir başka çağrışımsal bağlaşıklık da bulunabilir. Akrep ve yelkovan İngilizcede “saat kolları” (clock hands) şeklinde adlandırılmaktadır, başkahraman da rüyasında kendi kollarını çatal ve bıçak şeklinde görür. Mağazada gördüğü saatin kollarında da çatal ve bıçak vardı. Böylece bu üçü arasında çatal-bıçak göstergeleriyle çağrışımsal bağlaşıklık kurulmuş olur. Harms’ın pek çok metninde diller arasında gönderimde bulunduğu bilinmektedir, ayrıca İngilizcedeki “harm” sözcüğünü kendisine mahlas olarak aldığı hatırlanırsa böylesi bir çağrışımsal bağlaşıklığın olduğu düşünülebilir.

Bir diğer uzak bağlaşıklık örneği metnin son tümcelerinde görülmektedir. Metindeki “bu taraf” ile “o taraf” ayrımı ile öykünün sonundaki tırtılın sağa - sola kıvrıldığını görmesi arasında da çağrışımsal bağlaşıklık kurulabilir:

“... (gusenitsa) skladyayetsya neskolko raz **v odnu i druguyu storonu**.” (s. 188)

“Ya nizko naklonyayus i negromko govoryu: ‘**Vo imya Otsa i Sına i Svyatogo Duha, i nıne i prisno i vo vekı vekov, Amin**’.” (s. 188)

“Skladyayetsya neskolko raz v odnu i druguyu storonu” ifadesiyle hayat ve ölüm arasında iki tarafa gidip gelen tırtıl bir bakıma başkahramanın kendisi gibi bu iki dünya arasındaki sınırdadır. Kendi varlığı kendisine “engel” oluşturan

başkahraman bu iki “taraf” arasında kıvranan tırtıl gibi mücadele etmektedir. Tırtılın üzerine eğilip dua okumasıyla bu çağrışımsal bağlaşıklık daha da belirginleşir çünkü yazar kendi metafizik yolculuğundaki mücadelesinin sonucunu tırtıla okuduğu duayla duyurur.

Böylece bitişik bağlaşıklık ile metindeki ritmin hangi dilsel unsurlarla sağlandığı, uzak bağlaşıklık ile metnin farklı bölümlerinin ve karakterlerin hangi dilsel öğelerin yinelenmesiyle bağlaşıklık oluşturduğu tespit edilmiştir. Çağrışımsal bağlaşıklıkla ise metinde kendini hemen göstermeyen ancak metnin yaratıcılığını da tespite yarayan çağrışımsal bağlaşıklıkları oluşturan dilsel birimler belirlenmiştir.

3.2.2.2. Eşdizimsel Örüntüleme

Eşdizimsel örüntüleme, yinelemeden farklı olarak aynı bağlamda kullanılan sözcüklerin birbiriyle ilişkili olarak yinelenmesidir. Eşdizimsel örüntüleme, “aynı kavramı sunmak ya da geliştirmek, gerçekliğin aynı alanını betimlemek, aynı düşünceyi ifade etmek için kullanılan sözcüklerin tümünün oluşturduğu yapısal düzen”dir.²¹ Örneğin, doktor, hemşire, muayenehane, önlük, hastane gibi sözcükler kendi aralarında belirli bir bağlamda eşdizimsel örüntüleme oluştururlar. “Eşdizimsel örüntüleme, metnin konusunu geliştirmede gerekli olan önemli kavramları yansıtmakta dolayısıyla da metindeki temel fikirleri ayrıntılandırmaktadır.”²² “Eşdizimsel örüntüleme taşıyan sözcükler, bir anlamda, bireylerin zihinlerinde olaylar, durumlar, yerler, kişiler ve nesneler için oluşturdukları şemalara yönelik göstergeler durumundadır.”²³ Böylece, eşdizimsel örüntüleme sayesinde yazarın metinde kurduğu anlamsal bağlamlar belirlenebilmektedir.

Harms’ın metinlerinde aynı kavram ya da durum çoğunlukla aynı sözcüğün yinelenmesi aracılığıyla dile getirilmektedir. Bu nedenle eşdizimsel örtüntüleme

²¹ Zeynep Kıran, Ayşe Eziler Kıran, **Dilbilime Giriş**, Ankara, Seçkin Yayıncılık, 2010, s. 255.

²² Selver Taşgüzel, “İlköğretim Türkçe Ders Kitaplarında Öğretici Nitelikteki Metinlerdeki Eşdizimsel Örüntülerin Görünümü”, **Dil Dergisi**, Ankara, Ankara Üniversitesi Yayınları, S. 125, 2004, s. 77.

²³ Leyla Subaşı Uzun, “Öğrencilerin Yazılı Anlatım Sürecindeki Metinleştirme Sorunları”, **II. Ulusal Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Sempozyumu Bildirileri**, Ankara, Ankara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayınları, 2007, s. 700.

kullanımı sınırlıdır. Yine de şu örnekler eşdizimsel örüntüleme oluşturmaları bakımından dikkat çekicidir:

“Ölüm” izleği çevresinde örüntülenen sözcükler: malçıski ... okolevayut, çudotvorets ... umirayet, usnula, umerla, pokoynik, holodniy, padal’, meşok, myortvaya loşad’, myortvaya staruha, gniyot, mertvets, telo, ubil, ubiystvo, protuhla, kostlyaviye, razlagatsya, razlojeniye, razdrobit ... çerep, metrvetskaya, vıkidış, trupniy yad, nepodvijniy, ubiystı, trupnoye zarajeniye, ubival.

“Zaman” motifi etrafında örüntülenen sözcükler: stenniye çası, kotoriy ças, tsıferblat, strelki, kuhonniye çası, vesemnadsat’ çasov podryad, pyat çacov, dvadtsat minut şestogo, polovina şestogo, polovina desyatogo, utra, minut dvadtsat, zaderjivayetes, nekotoroye vremya, minutı begut, pora!, bez promedleniya, bez pyati minut sem’.

“Din” motifi etrafında örüntülenen sözcükler: Boje!, çudotvorets, çudo, verite, Bog, veruyete, veruyuşiy, neveruyuşiy, bessmertiye, çedesa, Otets, Sın, Svyatoy Duh, Amin’.

“Engel” motifi çevresinde örüntülenen sözcükler: zabil, neudaça, ne sledovalo, postarayus, ne mogu, ne hoçetsya spat’, ne budu spat’, droju, zadıhalsya, slişkom, jımyus, golod, niçego, udivlyon, ne znayu, nelepost’, bol’, dosada, zlost’, proklyatıy, oçered’, skandal, otorval, vrıvayutsya, otkazalsya, tolknul, molçala, ostanovilsya, kak paralizovannıy, oznob, putalis’, çuş, çertovşına, prişlos’, meşal, ne dognat’, rezi, podtalkivat’, boyas’.

“Yiyecek ve içecek” motifi etrafında örüntülenen sözcükler: podvalçik, pyom, vodka, zakusıvayem, krutoye yaytso s kılkoı, pit’, çay, şkapik, proviziya, sahar, vetçına, hleb, tabak, magazinçik, vetçinnaya kolbasa, sardelki, polkilo, buloçnaya, oçered’, çornıy hleb, formovıy, varyu, obed, pivnaya, pivo, pol-litra, varenıye, butılka, zakuska, ryumki, varyonoye myaso, sırimi, varit’, kastrıulka, polezno, kuşayte, vıpili, dopyom, laryok, krujka, kvas, kısıy.

Sadece “ölüm” izleği ve birkaç alt motifte görülen eşdizimsel örüntüleme ilgili kavramı veya konuyu belirli sözcüklerin örüntülenmesiyle bir bağlaşıklık oluşturmaktadır.

3.2.3. Dilbilgisel Bağlaşıklık (Grammatikeskaya kogeziya)

Dilbilgisel bağlaşıklık, bir dilin sistemini oluşturan dilbilgisel birimlerin gerçekleştirdiği bağlaşıklık biçimidir. Bir metindeki ilk tümce dışındaki her tümce kendinden önceki tümceyle, genellikle de bir önceki tümceyle bir bağlaşıklık oluşturur.²⁴ “Dilbilsel bağlaşıklık, sözcükler, sözcük öbekleri, eylem zamanları ve tümceler arasında kurulan dilbilgisel bağlarla sağlanır. Metnin en büyük ölçekli önermesi ya da metnin genel anlamı bu dilbilgisel bağların yorumunda gizlidir.”²⁵ Dilbilgisel bağlaşıklık metindeki dilsel unsurların oluşturulma biçimi sayesinde ortaya çıkan metnin ritmiyle metnin anlamı arasındaki ilişkiyi de anlama olanağı sağlar. Dilbilsel bağlaşıklık gönderim, bağıntı öğeleri ve benzerlik/koşutluk alt başlıklarında incelenecektir.

3.2.3.1. Gönderim (Prospektsiya)

“Metinde yer alan gönderim öğeleri, tek başlarına kendilerine ait anlamsal bir yorum taşımazlar ancak bir başka öğeyle kurdukları gönderim ilişkisi aracılığı ile anlamsal bir değere sahip olurlar.”²⁶ Gönderim metindeki en önemli bağlaşıklık yapılarından biridir ve metnin yazıldığı dile göre farklı gönderim türleri öne çıkabilmektedir. “Gönderimde en etkili olan yapılar, metnin yüzeyinde duran ekonomik, kısa ve kendi içerikleri bakımından boş olan adıllardır.”²⁷ Harms’ın “Kocakarı” metninde adılların kullanımının oluşturduğu bağlaşıklık metindeki özgün anlam bağlantılarını tespit etmeye yardımcı olmaktadır.

Kişi adıları genellikle tümce-üstü birleşiminin içindeki bağlaşıklığı ve metin akıcılığını sağlamasına karşın, Harms’ın öyküsünde adılar daha farklı anlam ve bağlantı özellikleri gösterir. Çünkü Harms metinlerinde özel isim ve adıl dengesi güder

²⁴ Halliday, Hasan, **a.g.e.**, s. 273.

²⁵ Torusadağ, Aydın, **a.g.e.**, s. 98.

²⁶ **A.e.**, s. 99.

²⁷ Beaugrande, Dressler, **a.g.e.**, s. 273.

ve böylece adılların kullanımının yoğunluğuna ya da seyrekliğine bağlı olarak bu dilsel unsurlardan anlamsal çıkarımlar yapmak olanaklı hale gelir. Nitekim Harms bir ismin veya bir adılın yinelenmesiyle üslubun bozulacağını düşünmez aksine bu tür yinelemeleri kasıtlı olarak yapar. Adılların sağladığı bağlaşıklık incelemesinde görülecektir ki başkahraman güvendiği karakterleri – en çok kendini – bir adıyla anmakta, güvenmediği karakterleri ise her seferinde ismiyle anmaktadır.

Harms'ın yetişkinler için ya da çocuklar için yazdığı düzyazılarında geçen özel isimler pek çok kez yinelenir. Genellikle karakter alışık olunmayan bir soyadıyla adlandırılır ve bu soyadının hem ses yapısında hem de sözcük kökünde yer alan gizli bir anlam ile okurun dikkati çekilir. Bunun dışında, “Olaylar” öykü seçkisindeki pek çok öyküde haber yazısı ya da muhabir anlatımı üslubu kullanılmaktadır. “Kocakarı” ise daha çok günlüğe benzeyen, birinci kişi adılı tarafından anlatılan bir yazıdır. Bu sebeple de “Kocakarı” metninde özel isim oldukça azdır ve karakterlerin hiçbiri bir soyada sahip değildir. Öykü boyunca özel ismiyle bildiğimiz yalnızca üç karakter vardır: Sakerdon Mihayloviç, Marya Vasilyevna ve Matvey Fillipoviç. Buna karşılık 3 isimsiz karakter vardır: Başkahraman, Kocakarı ve Tatlı Hanımefendi (milaya damoçka).

İlk olarak, başkahramana bakılacak olursa, öyküde anlatıcı rolünü de üstlenen ve Harms gibi yazar olan başkahraman iç dünyasına kapanık ve pek de sosyal olmayan biri olarak sunulur. Bu durum, kişi adıllarının kullanımının takibiyle tespit edilebilir: Metnin içinde “ben” (ya) sözcüğü ve çekimleri yaklaşık 300 kez kullanılmaktadır ve bunların yaklaşık 260 tanesi başkahraman için kullanılmaktadır. Ben sözcüğü ve onun çekimleri çoğunlukla öyküde olay hareketli bir biçimde ilerlediği sırada kullanılmaktadır. Harms'ın bakış açısından bu karakter yeterince belirlenmiş ve tanımlanmıştır dolayısıyla onu ayrıca özel bir isimle belirlemeye gerek duymadığını düşünebiliriz. Bu nedenle de “ben” dışında başkahramanı gösteren başka bir özne kullanılmamaktadır. Başkahraman öykü boyunca diğer karakterlerden daha çok kendisiyle iletişim halindedir, “kendi” ile kurulan bu iletişim “sam sebye”, “sam s soboy” gibi ifadelerde açıkça ortaya çıkar. Metinde “kendi” sözcüğü ve formları 28 kez kullanılmış ve bunların 20'si başkahramanla ilişkilendirilmiştir. Başkahraman en çok kendisiyle ilgilenip belki de yalnızca kendisine güvenmektedir. Ayrıca “kendi”

dönüşlülük adının yoğunluğu için, başkahramanın kendi iç dünyasında bir yolculuğa çıktığı ve burada, yani kendinde bir hakikat aradığı söylenebilir.

Başkahraman, tıpkı Harms'ın yaptığı gibi, yazdığı öykünün karakterinde kendini temsil etmektedir. Bu “ermiş” (çudotvorets) olarak geçen karakterdeki kendini görme, yine kişi adının kullanımında görülebilir. Bu karaktere metinde sadece 5 kez “ermiş” şeklinde ve 11 kez ise “o” (on) adılı kullanılarak hitap edilir. Başkahraman “ermiş”in yaratıcısı olarak bu bireyi tanır ve ona güvenir, onu ayrıca belirlemeye gerek duymaz. Bu “kurgusal” karakter üzerine geliştirilen düşünce ve duyguların “gerçek” karakterlere oranla daha yoğun olduğu söylenebilir. Zira, metindeki “on” ve çekimlerinin kullanımı karşılaştırıldığında bu durum açıkça görünecektir: “Ermiş” için 10 kez, Sakerdon Mihayloviç için 6 kez, Matvey Fillipoviç için 9, diğer karakterler için ise daha da azdır. Bu bakımdan başkahraman olan yazar ve onun kurgusal karakteri olan “ermiş” metinde en çok kendiyile ilişkilenen karakterlerdir ve bir anlamda kendilerinde kendilerini aramaktadırlar.

Bir diğer karakter olan Sakerdon Mihayloviç'in adıl kullanımıyla sağlanan bağlaşıklığına bakılacak olursa, Sakerdon Mihayloviç başkahramanın yakın arkadaşıdır dolayısıyla diğer karakterlere oranla metinde onun daha çok yer bulması anlaşılabilir bir durumdur. Bununla birlikte, Sakerdon Mihayloviç'in metinde diğerlerine oranla daha farklı bir biçimde betimlendiği gözden kaçmaz. Başkahramanla Sakerdon Mihayloviç arasında bir güvensizlik ve rekabet olduğu sezilmektedir. Zira, metinde bu karakterin özel ismi 57 kez geçer ve yalnızca 6 kez “o” adılı kullanılır ancak bu ikisinin dışında herhangi bir ifade ve tanımlama kullanılmaz. Harms, bu karakterden kendi özel ismiyle ya da başka bir çağrışım bulundurmayacak kişi adıyla söz eder. Öyle ki Harms'ın, bir sözcük pek çok kez yinelendiğinde yeni anlamlar kazanabildiği inancı da göz önünde bulundurulduğunda, Sakerdon Mihayloviç kişi adıyla anılırsa Harms'ın hangi karakterden söz ettiği belirsiz kalacakmış gibidir. Bu nedenle onu her seferinde adıyla anar.

Kocakarı karakteri, başkahramanı korkutan ve onun bütün hayatını sarsan bir figürdür. Bu karakter metinde 69 kez “staruha” ve sadece 9 kez “o” (ona) adıyla anılır. Kocakarı'dan duyulan korku ve tekinsizlik adıl kullanımında kendini

göstermektedir. Tıpkı Sakerdon Mihayloviç'te olduğu gibi korku ve güvensizlik nedeniyle adılların kullanımı azdır. Başkahraman ikisine de güvenmez ve ciddi bir şekilde onlara yabancı olduğunu ya da onların farklılığını hisseder. Bu karakterlerin neredeyse her seferinde isimlerini kullanarak onlarla arasında sınır çekerek onları mutlak öteki ilan eder ve belki de bu sayede onlardan korunmaya çalışır. Böylece adıl - özel isim kullanımının dengesi Sakerdon ile Kocakarı karakterlerinin başkahramanla kurdukları bağlaşıklık biçimini gösterir ve bu aynı zamanda yukarıda ifade edilen anlamsal bir çıkarımda bulunmaya olanak sağlar.

Kocakarı karakterinin adıl kullanımında bir ayrıntı daha vardır. Kocakarı hayattayken, başkahraman ondan kişi adıyla yalnızca bir kere söz eder: “Ya prohoju mimo staruhi, povoraçivayus i spraşivayu **yeyo**” (s. 161) ve bu da Kocakarı ile ilk karşılaşması sırasında ve dışarıdayken gerçekleşir. Buna karşın Kocakarı ile kendi odasında karşılaşan karakter ondan kişi adıyla söz etmeye cesaret edemez. Başkahramanın Kocakarı'yla ilişkisi kırılğan bir yapıya sahiptir ve bu nedenle başkahraman kişi adılı kullanmak yerine pek çok kez yinelenen “staruha” sözcüğünü tercih ederek “staruha”nın kim olduğunu hem kendisine hem de okuyucuya birden çok kez hatırlatır: “... vıgnat **staruhu** ili naoborot predlojit yey sest? No **staruha** sama idyot k kreslu...” (s. 164). Ayrıca “bu kocakarı” (eta staruha) örneğinde olduğu gibi işaret sıfatıyla daha da belirlenmiş hale getirilmeye çalışılır: “Poçemu **eta staruha** nahoditsa v moyey komnate? Poçemu ya ne vıgnal **etu staruhu**?” (s. 164).

Bu yinelemelerde okur başkahramanın korkusunu hissedebilir. İlk kez “o” adılı “doljno bit **ona** usnula” (s. 166) tümcesinde kullanılır. Tam bu noktada yani “o” (**ona**) adılının kullanıldığı ilk anda bir farklılığın olduğu kendini gösterir. Henüz Kocakarı'nın ölümünden söz edilmeksizin bu değişiklik gerçekleşir ve az sonra okuyucu Kocakarı'nın uyumadığını, öldüğünü öğrenir. Ölüm her şeyi temelden değiştirir ve bu noktadan itibaren Kocakarı söz konusu edildiğinde adıl kullanımının arttığına tanık olunur:

“Ya smotryu staruhe v litso. Rot **u neyo** priotkrit... Začem **ona** umerla v moyey komnate? **Ona** pohoja na myortvuyu loşad” (s. 166)

Böylece başkahramanın Kocakarı'ya yaklaşımında ve ona bakışında da belirgin bir farklılaşma ortaya çıkar. Örneğin Kocakarı'dan “padal” (leş), “myortvaya loşad” (ölü at) şeklinde söz edebilme cesareti gösterir. Bu dilsel değişimler Kocakarı'nın “yabancı bir birey” kategorisinden çıkıp başkahramanın dünyasına ait problemleri imleyen bir zemine taşındığı anlamına gelir. Başkahraman ondan nefret etmeye devam eder ancak Kocakarı'dan kaynaklanan korku bir süreliğine azalır. Korku yalnızca başkahraman onu hayal ettiğinde canlanır ve bu noktada Kocakarı yeniden “staruha” ifadesiyle anılır:

“... razdrobit **etoy staruhe** çerep!” (s. 179), “...vsyo vremya ne spuskal so **staruhi** glaz...” (s. 181), “ostorojno perestupiv çerez **staruhu**” (s. 181)

Kocakarı ile başkahraman arasındaki ilişkinin ne yönde olduğu “sen” (tı) ve “siz” (vı) adıllarının kullanımında da kendini gösterir. Bu kullanımlar bazen doğrudan adıyla bazense kapalı bir şekilde fiil çekimleriyle gerçekleşir. Sosyalist devrim öncesindeki topluma ait olan bir birey olarak başkahraman, tanıdığı ve tanımadığı kişilere hitap ederken “siz” ifadesini kullanır, bu onun için doğal bir durumdur:

Hanımefendiye: “Ya hotel bı kodga-nibud **s vami** vmeste vıpit.” (s. 171)

Sakerdon'a: “Yesli **vı** niçego ne imeete protiv, davayte vıpyem.” (s. 172)

Marya Vasilyevna'ya: “**Vı** razgovarivali so starikom?” (s. 178)

Matvey Fillipoviç'e: “**Vı** ne bogatı dengami?” (s. 184)

Onun bu seslenme biçimi Kocakarı dışındaki diğer tüm karakterler için de geçerlidir ve Kocakarı dışındaki karakterlerin hepsi de kendisine aynı şekilde hitap eder. Kaba konuşmak zorunda kaldığı durumlarda ise hiçbir hitap kullanmamaya çalışır. Örneğin apartman idare binasında Sovyet memurunun soğuk davranışıyla karşılaşınca sekretere: “A gde je upravdom?” diye sorar. Sekreter de ona aynı şekilde kısa ve hitapsız bir cevap verir: “Zavtra budet, ne segodnya.” (s. 177). Fakat başkahramanın Kocakarı'yla kurduğu hitap ilişkisi farklıdır. Öykünün başında binanın bahçesinde Kocakarı ile karşılaşınca ikisi de kibarlık formları içinde konuşur: “Posmotri**TE** – govorit mne staruha.” (s. 161). Fakat Kocakarı başkahramanın odasına gelince başkahraman Kocakarı'ya alıştığı gibi “siz” şeklinde hitap ederken, Kocakarı kendisine “sen” diye karşılık verir.

“**Zakroy** dver i **zapri** yeyo na kluç. **Vstan** na köleni. Teper **TI** doljen leç na j
ıvot i utknutsa litsom v pol.” (s. 164)

Bu üç tümcede Kocakarı bir kere doğrudan “sen” ifadesini kullanır, iki kez ise bu ifadeyi tekil emir kiplerinde yineler. Sosyalist devrimden önce “sen” hitabının kullanımı oldukça kısıtlı olduğundan, okuyucu burada bir dizi doğal olmayan durum sezinler. Sosyalist devrimden önce “sen” hitabının kullanıldığı yerlerden bir tanesi genel olarak dinsel içerikli konuşmalardır, örneğin din adamlarının vaazlarında ya da konuşmalarında gerçekleşir. Bu emir verme davranışı okura Kocakarı’nın hem dünyevi hem de ruhani bir varlık olduğunu dolayısıyla doğa üstü bir güce sahip olduğunu hissettirir.

Belirtmek gerekir ki “sen” hitabı metninde sadece dört kez kullanılır, ilkinde Kocakarı başkahramana “sen” şeklinde hitap eder, ikinci ve üçüncüsünde başkahraman iki kez kendi kendine ve son olarak başkahraman Kocakarı’nın cesedine, ondan kurtulma planı yaptıktan sonra “teper mı **s toboy** raskvitayemsy!” (s. 181) şeklinde hitap eder. Böylece aralarında yeniden bir bağlantı kurulur, Kocakarı’nın başkahramanın karanlık yüzünü simgelediğini hissedebiliriz, ayrıca Kocakarı’yla ilgili olup bitenlerin başkahramanın yalnızca imgeleminde var olup olmadığı konusunda da şüphe duyarız. Dahası bu son kullanımla başkahramanın Kocakarı’yla yaptığı mücadeleden zaferle çıktığını da hissedebiliriz.

Bir diğer karakter olan Tatlı Hanımefendi, başkahramanın rastladığı ve hoşlandığı bir kadındır. Başkahraman, Sakerdon Mihayloviç’e onlardan söz ederken ikisini de aynı şekilde adlandırır “dama”. Bu bağlantı adıl kullanımıyla yeniden vurgulanır. Metinde, Kocakarı ve Hanımefendi için kişi adılı aynı sayıda kullanılmaktadır, ikisi için de toplam 9’ar kez adıl kullanılır. Bu iki karakter arasındaki eşit adıl kullanımıyla, okurda bu iki kadın karakter arasında belirli bağlar olduğu ve hatta belirli benzer fikirleri imledikleri duygusu oluşur.

Başkahramanın iki komşusu Marya Vasilyevna ile Matvey Fillipoviç metinde Sakerdon Mihayloviç’le benzer bir rol üstlenmektedirler, bu nedenle isimlerini biliriz. Başkahraman Matvey Fillipoviç hakkında konuşurken 4 kez “sosed” (komşu), 12 kez “maşinist” (makinist), ve 6 kez “on” (o) adılı kullanır. İsim hitabı ise dört kez ve

sadece başkahramanın doğrudan konuşmasında geçer. Bu şekilde okur başkahramanın Matvey’e fazla güvenmediğini ama varlığından çok da rahatsız olmadığını hisseder. Sakerdon Mihayloviç ve Matvey Fillipoviç arasındaki bağlantı yine aynı sayıda adıl kullanımıyla belirlenebilmektedir. Marya Vasilyevna’daki durum biraz farklıdır, bu karakter 16 kez isim ile ve sadece 2 kez adıl ile anılır. Böylece Marya’nın daha yabancı ve daha tekinsiz olduğu vurgulanmaktadır.

Öyküdeki diğer karakterlerin görünürlükleri oldukça sınırlıdır. Marya Vasilyevna başkahramanı soran bir “yaşlı adam”dan söz eder. Bu diyalogda kişi adılı hiç kullanılmaz ve “yaşlı adam” ifadesi pek çok kez yinelenir:

- “Vaş şpraşival kakoy-to **starik**.
- Kakoy **starik**?
- Vı razgovarivali so **starikom**?
- Kak etot **starik** vıglyadel?” (s. 178)

Başkahramanın korkusu ve şüpheleri adıl kullanımının yokluğunda kesinlikle hissedilir. Bu duygular ayrıca işaret sıfatıyla vurgulanır (etot starik).

Öykü metninde yer alan diğer adılar metnin doğal bağlaşıklığını sağlayıp tümceleri bağlamaktadır:

- “...**odin** kak vidno raboçiy, **on** ustal...” (s. 186)
- “... dva militsionera vedut kakogo-to **grajdanina** v piket. **On** idyot zalojiv ruki...” (s. 186)
- “...**Drugoy** yişo molodoy paren... **On** kurit papirosku...” (s. 186)
- “...S ulitsı slišen protivnyıy krik **malçişek**. Ya leju i vıdumıvayu **im** kazn.” (s. 162)

Sonuç olarak Harms’ın “Kocakarı” öyküsünde isim-adıl dengesi karakterlerin özelliklerini göstermek ve aralarındaki bağlaşıklığı oluşturmak için kullanılmaktadır. Bununla birlikte adılların kullanımında ortaya çıkan özellikler metnin anlamsal yapısını açıklamaya da yardım eder. Özel ismiyle anılan karakterler daha tekinsiz ve güvensiz, adıyla anılan karakterlerin daha güvenilir olduğu görülmektedir.

3.2.3.2. Bağıntı Öğeleri (Elementı svyaznosti)

Bir metinde olaylar ya da durumlar arasında bağıntı kuran unsurların tamamı bağıntı öğeleri olarak adlandırılır. “Kendi başlarına anlamları olmayan, yer aldıkları tümcenin ve metnin çeşitli bölümleri arasında biçimsel ve anlamsal bağlantı kurmaya yarayan bağıntı öğeleri vasıtasıyla tümceler arasında konu ve anlatım bütünlüğü sağlanır.”²⁸ Bağıntı öğeleri aracılığıyla metnindeki sözcük, sözcük öbekleri, tümce, paragraf veya metnin farklı bölümleri arasında bağlaşıklık kurulur. Bağıntı öğeleri kimi zaman anlamın vurgulanması amacıyla da kullanılabilir.

Metinde yer alan bağıntı öğelerinden biri bağlaçtır (soyuz) fakat “Kocakarı”da bağlaç kullanımının sınırlı olduğunu belirtmek gerekir. Metinde bağlaç ve bağlaç yerine kullanılan sözcükler şunlardır:

Tut (“bu an” anlamında): “Tut ya vdrug vspominayu...” (s. 162) “Tut ya prosipayus I srazu je ponimayu...” (s. 167), vb.

Vot (yine “sonra” anlamında): “Vot mimo okna proletayet vorona.” (s. 163), “Vot on idyot po koridoru” (s. 181) vb.

Nakonets: “Nakonets ona povernulas ko mne i sprosila...” (s. 169) vb.

Yeşo togo ne hvatalo çtobi: “Yeşo togo ne hvatalo çto bı on pronyuhal, çto u menya v komnate sidit myortvaya staruha” (s. 166)

Kak raz: “Kak raz protiv magazina ostanavlivayetsya tramvay.” (s. 171)

No tak kak, to: “No tak kak Sakerdon Mihayloviç niçego menya ne prosil, ..., to ya prodoljal.” (s. 173)

Znaçit: “Znaçit eto vsyo bıl son” (s. 167), vb.

Vo vsyakom sluçaye: “Vo vsyakom sluçaye, kak horoşo, çto u menya v komnate net myortvoy staruhi” (s. 167), vb.

Tolko bı: “Tolko bı mne ne stalo durno ot etogo ... zapaha.” (s. 182)

Da (“ve” anlamında): “Da, razve mojno tut somnevatsya

²⁸ Torusdağ, Aydın, **a.g.e.**, s. 151.

Bağlaçla karşılaştırıldığında ilgeç (particle/çastitsa) kullanımı çok daha fazladır. İletişimsel ilgeçler (kommunikativniye çastitsı) olan “ved” ve “je” genellikle vurgulama görevini üstlenir ancak bu sözcükler aynı zamanda bağıntı görevini de yerine getirir:

Ved’: “Ved’ ya yeşo ne vıkluçil elektriçeskoy peçki!” (s. 162) “-Ved’ ya v posledniy raz yel vçera...” (s. 173) toplam 11 tümcede görülmektedir.

Je: “O çom je ya dumayu?” (s. 163), “Skolko je vremeni ya spal? (s. 167), toplam 25 tümcede bağlaşıklık sağlamaktadır.

Öyküde tespit edilen bu bağıntı öğeleri metindeki sözcük, sözcük öbekleri, tümce, paragraf veya metnin farklı bölümleri arasında bağlaşıklık oluşturmaktadır.

3.2.3.3. Benzerlik/Koşutluk (Shojest)

Dilbilgisel bağlaşıklığın bir başka örneği olan benzerlik/koşutluk metindeki tümcelerin içerikleri farklı olsa da yapılarının yinelenmesi yoluyla oluşturulur. “Gereksiz sözcük, sözcük grubu ya da tümce yinelemesi metnin bilgiselliğini azalttığı için metinde biçimsel bir [benzerlik]/koşutluk sağlanarak, yani yapılar yinelenerek anlamsal katkı sağlamak amacıyla sözcükler değiştirilir.”²⁹ Belirli tümce yapılarının yinelenmesi metinde akışkanlığı sağladığı gibi belirli bir örüntüyle yapılmadığında okuyucuyu sıkma tehlikesi de taşır. Benzerlik/Koşutluk bağlaşıklığı yazarın metnin atmosferini oluşturmaya da katkı sağlar.

Daha önce belirtildiği gibi “Kocakarı” öyküsünün dili sözcük açısından görece olarak sadedir buna paralel olarak farklı yapıdaki tümce unsurlarının kullanımı da sınırlıdır. Öykü metninde, olayların hızlı ve aktif bir biçimde ilerlediği hissedilmektedir. Buna olanak sağlayan tümce özellikleri şunlardır:

1. Kısa tümceler.
2. Bileşik tümce. Bu tümce birimlerinin sayısı oldukça azdır.
3. Fiillerin çokluğu. Bu fiillerin büyük bir kısmı hareket fiilleridir.

²⁹ Şükran Dilidüzgün, “Türkçe Öğretiminde Metindilbilimsel Bağlamda Uygulamalı Bir Yaklaşım”, Doktora Tezi, **Sosyal Bilimler Enstitüsü**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi, 2008, s. 70.

Metindeki tümce yapısına daha yakından bakıldığında, belirli bir yapı tipinin metinde pek çok kez yinelandığını ve bu şekilde dilbilgisel bağlaşıklığın ortaya çıktığını tespit etmek olanaklıdır. Bu yapı temel olarak şöyledir:

ÖZNE YÜKLEM ve 2.YÜKLEM (+ nesne/yer tamamlayıcısı): ÖYVY

Bu yapı Rusçada hızlı ilerleyen bir olayı anlatmak için en sık kullanılan yapılardan biridir, buna karşın daha karmaşık yapılar çoğunlukla betimlemek veya akıl yürütmek için tercih edilir. Öykünün ritmini oluşturmak için bu yapının ve onunla birlikte en basit olan özne + yüklem (ÖY) yapısının kullanıldığı tespit edilebilir. Bu iki yapı özellikle paragraf başlarında belirli bir örüntü oluşturacak şekilde öne çıkar:

2. paragraf, 2. ve 3. tümce: “Ya vıhoju na ulitsu i idu...” (ÖYVY) “Vesenneye solntse oçen priyatno” (ÖY) (s. 162).

3. paragraf 2. ve 3. tümce: “Mne oçen dosadno” (ÖY). “Ya povoraçivayus i idu domoy” (ÖYVY)” (s. 162)

5. paragraf 1. ve 2. tümce: “S ulitsı slıšen protivny krik malçišek” (ÖY). “Ya leju i vıdumıvayu im kazn” (ÖYVY). (s. 162)

7. paragraf 2. ve 3. tümce: “Ya vozmu bumagu i pero i budu pisat” (ÖYVY). “Ya çuvstvuyu v sebye straşnuyu silu” (ÖY). (s. 163)

8. paragraf 1. ve 2. tümce: “Ya siju i potirayu ruki” (ÖYVY). “Sakerdon Mihayloviç lopnet ot zavisti” (ÖY) şeklinde pek çok görülebilir. (s. 163)

Bu bağlaşıklık hem paragrafların benzerliğini hem de akıcılığını sağlamaktadır. Bununla birlikte tümcelerin tonlaması daha belirgin hale gelir. Yukarıda verilen tümcelerdeki düz söz dizimi de bu tonlamanın özelliklerini öne çıkarır. Birinci kişi adılı tarafından yapılan anlatımdan dolayı bu kısa ve sade tümceler başkahramanın durumunu da açıklar ve aynı zamanda güvensiz ve tekinsiz davranışlarını vurgular. Bu tarz bağlaşıklık “stoyat” sözcüğüyle yaratılan atmosfere yardımcı olur.

Paragraf ayrımları metinde özel bir örüntü oluşturur. Metinde paragraf sayısının çokluğuyla, Harms neredeyse her tümce-üstü birleşimini ayrı bir paragrafa ayırmaktadır. Bu yapısal tutum için en temel örnek çocuklara cezanın düşünüldüğü paragrafta kendini gösterir; bu paragraf bir öncekine ve bir sonrakine herhangi sözcük bağlaşıklığıyla bağlanmaz fakat açıklandığı gibi tümce yapısındaki örüntünün

oluşturduğu bağlaşıklık bu geçişi sağlar. Ayrıca uzak sözcük bağlaşıklığıyla da paragraf temel anlamda metindeki yerini bulur. Sekizinci paragraftan sonra gelen iki paragraf yazarın aklına gelen iki düşünceyi daha anlatmaktadır: Saat ile ilgili genel hatıralar ve şu an odasında var olan gelişmeler. Bu düşüncelerin gelişimi yine tümce örüntüsüne yansımaktadır. İlk paragrafta uzun ve kısa tümceler yer değiştirir:

“S ulitsı slışen protivniy krik malçıšek. (ÖY) Ya leju i vıdumıvayu im kazn. (ÖYVY) ... Oni lejat v svoih krovatkah i ne mogut daje yest, potomu što u nih ne otrıvayutsya rtı (birleşik) İh pitayut iskusstvenno. (ÖY) ...” (s. 162)

bir sonraki paragrafta uzun ve birleşik tümceler kullanılır:

“... Mne vspominayetsya staruha s çasamı; kotoruyu ya videl vo dvore: i mne delayetsya priyatno, što na yeyo çasah ne bilo strelok...” (s. 162)

Buna karşın “gerçek” hayat betimlenirken kısa ÖY tümceleri kullanılır:

“Boje moy!... Ya zakrıvayu glaza. Mne ne hoçetsya spat... Mne stanovitsya jarko” (s. 162-163)

Bu şekilde “gerçek olmayan” olay daha normal ritimde anlatılırken, hatıra kısmında ritim yavaşlar, “gerçek” hayata dönünce ise yeniden hızlanır. Benzer durumlar birkaç kere daha gözlemlenebilir. Karakter yazdığı öykünün süjesini düşünürken bileşik tümce kullanır:

“...Eto rasskaz o çudotvortse, kotoriy jıvyot v naşe vremya i ne trorit çudes...” (s. 163)

“Gerçek” hayata dönünce ise:

“...Ya stoyu posredine komnatı. O çom je ya dumayu?... Nado pisat.” (s. 163)

Başkahramanın rüyasında:

“...Ya stoyu na ploşadke lestnitsı i dumayu, što mne delat...” (s. 167)

Uyanınca:

“...Ya bıstro povoraçıvayu k ney golovu. Staruhi v kresle net...” (s. 167)

Öykünün metninde ritim düzeni devamlı olarak sağlanmaktadır. Böylece metnin dili sade olmakla birlikte yapısal unsurların etkili kullanımı sayesinde okuyucunun hayal gücü sürekli uyarılırken, metnin anlatımında kullanılan yapılar okuyucuyu belirli bir

atmosferin içine dâhil eder. Metnin dilbilgisel bağlaşıklığı tutarlığının kurulmasına da yardımcı olur. Anlamlar, sahneler, olaylar ve karakterler dilbilgisel yapılar sayesinde bütünlüklü bir biçimde birbiriyle bağlaşıklık oluşturur.

3.2.4. Kiplik (Modalnost)

“Kiplik, konuşurun durum karşısındaki tutumu, bilgisi, beklentisi, şüphesi, zorunluluğu vb. durumları yansıtan ifade biçimleridir.”³⁰ Bu ifade biçimleri Rus araştırmacılar tarafından nesnel ve öznel olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Şvedova’ya göre nesnel kiplik iletinin gerçeklikle olan ilişkisini, öznel kiplik ise yazarın iletiye dönük tutumunu göstermektedir.³¹ Galperin yazınsal metinlerin metindilbilimsel incelemelerinde öznel kipliğin daha çok göz önünde bulundurulması gerektiğini söyler. Öznel kipliğin nasıl tespit edileceğini ise şu şekilde ifade eder: “Bir metnin yazarının gerçekliğe yaklaşımı metindeki farklı düzlemlerde gözlemlenebilir; yazarın sözcük tercihlerinde, dilbilgisi kullanımında, tümce bilgisinde ve biçem seviyelerinde görülebilir.”³²

Metnin kipliğini belirlerken yazarın metinde tercih ettiği sözcükleri ve bu sözcüklerin yarattığı atmosferi göz önünde bulundurmak gerekir. Bu bakımdan Galperin, Edgar Allan Poe’nun “Kuzgun” (Raven) adlı şiirindeki sözcükleri inceler ve burada karamsar bir atmosfer yaratan sözcükleri tespit ederek bu birimlerin metnin kipliğini oluşturduğunu belirtir.³³ Kiplik ulamı, Harms gibi duygularını metne doğrudan yansıtmak yerine bunu yapmanın yaratıcı yollarını arayan ve uygulayan bir yazarın metni için gerekli bir ulamdır.

“Kocakarı” metni ilk okunduğunda yazarın duygularının ne yönde olduğunu hissetmek zordur; öykünün dili yalındır, betimleme azdır ve ayrıca birinci şahıstan anlatıldığı için her türlü duygusal anlatım anlatıcı-başkahramanın iç dünyasının bir yansımasıdır. Bu nedenle de metnin yazarı olan Harms ile öyküdeki anlatıcı olan yazar

³⁰ Pelin Seçkin, “Anlama ve Anlatma sürecinde ‘Kip’ ve ‘Kiplik’”, *Sosyal Bilimler Dergisi*, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon, Sayı: 7, 2014, s. 10.

³¹ Natalya Şvedova, “Modalnost”, *Grammatika sovremennogo russkogo literaturnogo yazıka*, ed. N. Şvedova, Moskva, Nauka, 1970, s. 545.

³² Galperin, *a.g.e.*, s. 114.

³³ *A.e.*, s. 118.

arasındaki ayrım belirsizleşir. Elbette bu durum, Harms'ın başkahramanla kurduğu ilişkinin ne denli güçlü olduğunu göstermesi bakımından da değerlendirilebilir. Öykünün karakterleri tanıtılırken Harms'ın onlara karşı yaklaşımının ne yönde olduğu, onları betimleyiş biçiminden anlaşılmaktadır. Herhangi bir metnin yazarı, metninde bir diyalog oluşturduğunda diyalogdaki duygusal bilgiyi çoğunlukla okuyucusuna aktarır. Buna karşın Harms'ın, "Kocakarı" adlı öyküsünde bu durum nadiren görülür zira Harms duygusal bilgiyi ve kendi yorumlarını çoğunlukla karakterlerin belirli bir duygu durumunu onların diyalogları aracılığıyla okuyucuya aktarır. Öyküdeki çoğu diyalogda herhangi bir açıklama yapılmaz sadece "dedim ben" ve "dedi" (tak, - gorovyu ya sam sebye) yapıları kullanılır. Fakat bu durumun istisnaları söz konusudur; başkahramanın Tatlı Hanımefendi ile diyalogu bu açıdan bir farklılık oluşturmaktadır. Bu konuşma tiyatroya özgü bir sahneleme tekniği ile oluşturulduğu için konuşanların duygu ve davranışları parantez içinde okuyucuya sunulmuştur:

"ONA (**silno pokrasnev**): Koneçno, spraivayte.

ONA (**udivlenno**): V Boga? Da, koneçno.

ONA (**zadorno**): Nu çto j, ya soglasna!" (s. 171)

Bu durum yalnızca Hanımefendi konuşurken görülür. Bu karakterin tanıtımı, duygusal durumunun nasıl olduğu özellikle tiyatroya özgü bir diyalogla sağlanmıştır çünkü söz konusu karakterin öyküdeki yeri görece azdır, dolayısıyla onunla ilgili düşüncelerimizi hızlı bir şekilde oluşturmamız gerekmektedir. Ayrıca, sıfat kullanımı metinde oldukça sınırlı olmasına karşın Hanımefendi karakteri oldukça açık ve belirgin sıfatlarla tanıtılır: Tatlı (milaya), parlak ela gözlü (u neyo svetlye kariye glazki), çok güzel (horoşenkaya) (s. 170). Fakat buradaki aşırı olumlu sıfat kullanımı belli belirsiz bir ironi de içeriyor gibidir. Bu durumu kullanılan küçültme eklerinden çıkarabiliriz: damoç**ka**, glaz**ki**, şey**ka**, horoş**enkaya**, molode**nkaya**. Harms'ın Hanımefendi karakterine yaklaşımının doğrudan ve açık olduğunu, bu nedenle onunla ilgili kullanılan sıfatların ve duygularına yönelik bilginin de dolaysız olarak verildiğini söyleyebiliriz.

Ana karakterler söz konusu olduğunda ise onların duygu ve davranışları daha dolaylı biçimde verilir. Öyküde daha çok yer edinen ve daha merkezi bir yere sahip

olan Sakerdon Mihayloviç ile Kocakarı'nın duygu ve davranışları ile ilgili verilen bilgilerde bu dolaylılığı görmek mümkündür. Sakerdon Mihayloviç söz konusu edildiğinde onunla ilgili detaylar doğrudan verilmez, bunun yerine onun duygularına yönelik bilgiyi başkahramanın ona yaklaşımı ve onun başkahramana yaklaşımı üzerinden anlarız. Ancak böyle durumlarda bakış açısının başkahramana mı yoksa Harms'ın kendisine mi ait olduğu belirsizleşir. Bu durum henüz öykünün başlarındaki şu tümcede görülebilir: “Sakerdon Mihayloviç lopnet ot zavisti!” (s. 163). Burada imrenme sözcüğü açıkça kullanılır. Bu bilginin Sakerdon ile başkahraman arasındaki konuşmadaki örtük ironinin daha kolay anlaşılması için verildiğini söyleyebiliriz.

- “Ya vsyo vreme pisal, - skazal ya.
- Çort poberi! – **utrirovanno vskriçal** Sakerdon Mihayloviç.
- Priyatno videt pered soboy geniya.
- Yeşo bı! – skazal ya.
- Mnogo podi **navayali**?” (s. 173)

Bu diyalogda da dolaylı anlatım belirtilen sözcüklerle vurgulanır. “Utrirovanno vskriçal” davranışı ve abartılı “navayali” fiili Sakerdon'un ciddi konuşmadığını ve imrendiğini gösterir. Bir başka diyalog yorumu Tanrı konusu açıldığında ortaya çıkar:

- “Ya bı toje ne otvetil, - skazal ya, - da tolko po drugoy priçine.
- Po kakoy je? – **vyalo** sprosıl Sakerdon Mihayloviç” (s. 176)

Burada Sakerdon Mihayloviç'in davranışına dair getirilen yorum başkahramanın çok ilgilendiği Tanrı konusuna bu karakterin ilgisizliğini göstermektedir. Ayrıca konu başkahraman tarafından ilk kez dile getirilirken, Sakerdon'la ilgili şöyle bir betimleme de eklenir: “U Sakerdona Mihayloviça poyavlyayetsya nal bu popereçnaya morşina...” (s. 175). Böylece okuyucu bu konunun onu rahatsız ettiğini fark eder. Tanrı konusu başkahraman ile Hanımefendi arasındaki tiyatroya özgü diyalogda da “udivlenno” şeklinde karşımıza çıkmıştı. Buradaki tepki farklılığı da karakterler arasındaki farklılığı ve anlatıcı-başkahramanın ya da Harms'ın onlara karşı yaklaşımını anlamamıza yardımcı olur.

Metinde kullanılan ünlem tümceleri de metnin kipliğine dair ipuçları sağlar. Metinde kullanılan ünlem tümcelerinin özel bir anlam taşıdığı düşünülebilir. Örneğin,

Sakerdon'un konuşmalarında yalnızca aşağıda gösterilen üç yerde ünlem tümcesi kullanılmıştır ve bunların hepsi birbirine benzemektedir.

“- **Çort poberi!**...Ya zabil v kastyulku nalit vodi, ...” (s. 172)

“- **Çort s nimi!**... mı budem sardelki yest sırimi...” (s. 173)

“- **Çort poberi!**... priyatno videt pered soboy geniya.” (s. 173)

Ayrıca başkahramanın konuşmalarında kullanılan ünlem tümceleriyle Sakerdon'un konuşmalarında kullanılan ünlem tümceleri karşılaştırıldığında, ilkindeki şeytan, ikincisindeki Tanrı ifadesi karşıtlıkları açıkça görülür:

“**Boje moy!** On sobirayetsya pit çay!” (s.167)

“**Boje moy!** Neujeli çudes ne bıvayet?!” (s. 178)

“**Gospodi!** Çego tolko ne prisnitsya vo sen” (s. 167)

“**Gospodi!** Neujeli eto Staruha vsyo yeşo sidit v moyom kresle?” (s. 166)

Bu yöntemle karakterlerin arasındaki farkın vurgulanmış olduğunu söyleyebiliriz. Elbette metinde başkahramana ait çok daha fazla konuşma tümcesi olduğunu ve bunlar arasında pek çok farklı ünlem tümcesi olduğu da unutulmamalıdır.

Kocakarı karakterine bakıldığında onun diyaloglarında duygu ve davranışlarına yönelik yorumların bulunmadığı hemen fark edilir. Kocakarı hayattayken başkahraman onunla ilgili dikkat çekici bir yorumda bulunmaz fakat başkahramanın ona karşı olan düşüncelerinin ne yönde olduğu konuşmalarındaki küçük yardımcı sözcük kullanımlarında saklıdır:

“Zaçem ya stoyu na kolenah pered **kakoy-to** staruhoy? Poçemu ya ne vıgnal **etu** staruhu?

-Posluşayte-**ka**, - govoryu ya, ...” (s. 164)

Burada kiplik edatı “-ka” (modalnaya çastitsa), işaret sıfatı “etu” ve belgisiz adıl “kakoy-to” yapıları yoluyla, Kocakarı'nın başkahramanda hem korku hem de hoşnutsuzluk duyguları uyandırdığı ayrımsanabilir. Buna karşın, başkahramanın Kocakarı öldükten sonra öyküdeki hiçbir karaktere ilişkin görmediğimiz kadar çok metaforu Kocakarı için kullandığı görülür. Buna farklı ünlem tümceleri de dâhildir.

Buradaki metaforlar başkahramanın Kocakarı'dan ve genel olarak ölümden ne kadar korktuğunu ve ölüm düşüncesinden duyduğu tiksintiyi göstermektedir:

“Myortvaya staruha **kak meşok** sidit v moyom kresle...Ona **pohoja na myortvuyu loşad...Kazalos**, çto staruha, lyoja na spine, **kak koşka**, sobirayetsya zaşışatsya ot napadayuşego na neyo orla.” (s. 166)

Ayrıca Kocakarı ile ilgili “svoloç”, “padal”, “proklyataya staruha!” gibi metaforlar da kullanılır. Bu metaforların çokluğu öykünün genel tonunu oluşturur: korku ve güvensizlikten kaynaklanan nefret.

Öykü birinci kişi bakış açısıyla anlatıldığı için başkahramanın kendisiyle ilgili yazarın yorum yapma şansı azdır fakat birkaç detay fark edebilir. Başkahramanın Sakerdon ve Kocakarı ile olan diyaloglarında kullandığı ünlemler verilmişti, bunların dışında başkahramanın kullandığı ünlemler okuyucuya başkahraman hakkında daha fazla detay sunar. Örneğin anlatıcı-başkahramanın heyecanlandığı, şaşkınlık duyduğu, kızdığı veya korktuğu durumlar verdiği tepkilerde gizlidir:

- “**Ege!** – voskliknul ya vdrug.” (s. 182)

“Shvatit molotok, vorvatsya v komnatu **i trah!**” (s. 179)

Başkahramanın diğer karakterlerle kurduğu diyaloglardaki duygu ve davranışlarının gösterilmesi okuyucun başkahramanla arasında duygusal bir bağ kurmasına olanak sağlar. Aynı zamanda, okuyucu başkahramanın sorunları ele alış şeklini kısa diyaloglardaki yorumlardan anlayabilmektedir:

Hanımeferdiye:

“- Prostite, ne znayu, - skazal ya **kak mojno suşe**” (s. 169)

“Da, holostoy, - otvetil ya, **neskolko sbity s tolku, no po inertsii prodoljaya otveçat dovolno suho i pri etom slegka klanayas.**” (s. 170)

Sakerdon'a:

- “Da, yesli hotite, u menya v komnate nahoditsya drugaya dama: - skazal ya, **ulıbayas.**

- Net, - skazal ya, **fırkaya ot smeha.**” (s. 174)

Bu küçük detaylarla Harms, başkahramanı ve diğer karakterleri resmettiği gibi onlar arasındaki ilişkiyi de biçimlendirir. Harms'ın bu karakterlere karşı ironik tutumu, korkusu, güvensizliği ya da endişesi bu kiplikler yoluyla okuyucuya aktarılır. Harms'ın, metinde karakterler arasında yaratmak istediği sınırlar metnin kipliği yoluyla hissettirilir. Her bir karakter, başkahraman olan yazarın metafizik yolcuğunda ona eşlik eder ve bu eşlik etme durumu yazarın kendi sınırının ötesi olan zamandışılığa erişme sürecinde farklı sınırlılıklar ve olanaklar getirir. Böylece metnin kipliği aynı zamanda metnin tutarlılığına da katkı sağlamaktadır, denilebilir. Bununla birlikte, belirtmek gerekir ki metin içindeki kiplik her zaman tartışmaya açık bir konudur, farklı biçimlerde de ele alınabilir. Ancak en açık göstergeler her okur tarafından az ya da çok alınılabilmektedir.

3.3. Bağdaşıklık Ulamı (Kogerentsiya)

Metindibilimsel incelemede bağdaşıklık ulamı, metnin derininde yatan anlamların ortaya çıkarılmasına yardımcı olur. Bağdaşıklık ulamı metnin yüzeyinde yer alan sözcük, sözcük öbekleri vb. gibi daha küçük dilsel birimlerin ilişkisini belirlemeye yararmaktayken, bağdaşıklık ulamı metnin daha büyük dilsel birimleri arasındaki ilişkileri açıklamaya yardımcı olur. “Yüzey yapı, metnin sözdizimsel olarak üretilmiş, son halini almış şekli iken, yüzey yapının karşıt durumu olan ve metnin soyut, anlamsal boyutunu temsil eden derin yapı, somut yapının aksine, görünmeyen ancak algılanabilen bir yapıdır.”³⁴ Bu derin yapının algılanabilmesi aynı zamanda okuyucunun hazırlanmış olmasına ve metne ne kadar dâhil olabildiğine de bağlıdır. Yazarın metne yerleştirdiği kimi bilgiler özellikle yazınsal metinlerde okurun metne aktif katılımını talep eder. Bu katılımın gerçekleşebilmesi için metnin üretildiği dilin, kültürün, tarihsel ve siyasal vb. arka planın okuyucu tarafından algılanabilmesi gerekmektedir.

Metnin derin yapısındaki gönderimlerin ortaya çıkarılabilmesi için metindeki tümcelerin, paragrafların ve önermelerin ortaya konması gerekmektedir. Aynı zamanda metnin işlevi, başlığı, konusu, anahtar sözcükleri, özeti, sonuç tümcesi ve

³⁴ Torusdağ, Aydın, **a.g.e.**, s. 189.

izleği de göz önünde bulundurulmalıdır. Bu yapıların incelenmesi sonucunda metnin bağdaşıklığı tespit edilebilmektedir.

3.3.1. İşlev (Funktziya)

Her metnin bildirişim ve iletişim gibi bir amacı vardır. Örneğin bir biyografi ya da söyleşi metninin belli bir amacı ve bu amacı gerçekleştirme doğrultusunda geliştirdiği bir yöntemi vardır. “Metnin işlevi, anlatıda kullanılan sunulma biçimi ve içeriğiyle ilgili bir tanımlamadır. Her metnin, dolayısıyla her anlatı metninin bir işlevi vardır. Hatta aynı metnin içinde değişik yerlerde değişik işlevler bulunabilir.”³⁵ Yazınsal eserlerin ortaya koyduğu işlevler ise her zaman öğretici ya da doğrudan bilgilendirici olmayabilir. Metnin işlevi yerleşik bilgilerin veya inançların sorgulanması şeklinde de gelişebilir. “Metnin işlevi, bilgi vermek, düşündürmek, bir olayı anlatmak, eğlendirmek, heyecanlandırmak, betimlemek, kanıtlamak, eleştirmek ya da bir öneride bulunmak gibi çeşitli iletişimsel amaçlar olabilir.”³⁶ Bu bakımdan her metnin bir işlevi vardır ve o metin belirlenen işleve göre biçimlendirilmektedir.

Harms’ın avangart bir yazar olduğu göz önünde bulundurulduğunda “Kocakarı” metninin işlevi okuyucuyu sarsmak olarak belirlenebilir. Ölüm ve zaman izlekleri her okuyucuda yerleşik bir anlama sahiptir. Harms öyküde özellikle de zaman göstergelerini manipüle ederek ölüm ve zaman izlekleri üzerine okuyucuyu düşünmeye kışkırtır. Bu izlekler başkahramanın metafizik yolculuğunda sorguladığı temel iki konudur.

3.3.2. Başlık (Nazvaniye)

Başlık metnin içeriğiyle ilgili kısa ve sınırlı bir bilgi verir fakat bu kısa bilgi metnin tüm yoğunluğunu taşıyan bir bilgidir. Bu bilgi aynı zamanda metnin tümünü içeren ve en genel anlamı veren bir bilgi olmalıdır. “Başlıklar bir bütün olarak metinlerin konusunu belirten en üst büyük ölçekli önermeleri oluşturur.”³⁷ Bu sebeple okurda metne yönelik bir ilgi uyandırmayı da hedefler. “Başlıkların bu işlevlerini

³⁵ Doğan Günay, **Metin Bilgisi**, İstanbul, Multilingual, 2007, s. 238.

³⁶ Torusdağ, Aydın, **a.g.e.**, s. 194.

³⁷ Dilidüzgün, **a.g.y.**, s. 92.

gerçekleştirebilmeleri için, başlığı oluşturan dil unsurlarının, metnin içeriğini en iyi şekilde yansıtmaları ve metnin türüne uygun, dikkat çekici bir şekilde oluşturulması gerekmektedir.”³⁸ Bu bakımdan başlığın metinle olan ilişkisinin tespiti metnin bağdaşıklığının ortaya konması anlamına gelir.

Metnin başlığı olan “Kocakarı” öykü boyunca önemli bir role sahiptir. Kocakarı karakteri hem hayattayken hem de öldükten sonra bir bakıma zaman dışı bir varlık olarak başkahramanı yönlendirir, yaşamını etkiler ve başkahramanın yaşamın en temel iki fenomeni olan ölüm ve zamanı düşünmeye sevk eder. Elbette başkahramanın yaşadığı bu içsel dönüşüm okuyucuya da etki eder. Başkahramanın metafizik yolculuğunun tetikleyicisi ve yönlendiricisi olması bakımından Kocakarı karakteri metnin bütününde yer almaktadır. Bu bakımdan metnin başlığı, metnin izleği ve motifleri ile bağdaşıklık oluşturmaktadır.

3.3.3. Konu (Tema)

Konu bir metnin özünü oluşturan en temel unsurdur. Bir metin, metnin türüne bağlı olarak bir veya birden fazla konudan oluşabilmektedir. “Bir metni oluşturan bölümlerin ve tümcelerin anlamlarının toplamından ziyade bunların aralarındaki bağıntılardan doğan bütünsel anlamın metnin konusunu oluşturduğunu söylemek mümkündür.”³⁹ Konu metnin yazarının amacına göre sınırlandırılır. Yazınsal metinlerde konunun tespiti metnin alt konularıyla ilişkisi bakımından değerlendirilir ve bu değerlendirme metnin bağdaşıklığını verir.

Metnin konusu yazar olan anlatıcı-başkahramanın zaman, ölüm ve metafizik yolculuk izlekleri eşliğinde yaşadığı aydınlanma yolculuğudur. Bu aydınlanma Harms’ın “bu – engel – o” düşüncesine göre gelişir. Buna göre; “o” sınırın öte tarafında olan, zamanın-dışında olan kısımdır. “Bu” ise dokunulabilen ve zamana dâhil olan gerçekliklerdir. Başkahraman da kendisini bu her iki tarafa girip çıkabilen bir noktada konumlandırır fakat kendisi “kendisine” bir engeldir çünkü asıl olarak bulunmak istediği yer zaman-dışılık olan “o”rasıdır. Başkahraman öyküde “bu”daki

³⁸ Torusdağ, Aydın, **a.g.e.**, s. 197.

³⁹ **A.e.**, s. 199.

gerçekliklerle yüzleşerek “o”ya olan aydınlanma yolculuğunda kendi “engel”ini aşmaktadır.

3.3.4. Anahtar Sözcükler (Klyuçeviye slova)

Anahtar sözcükler metinde sıklıkla yinelenen ve metin boyunca karşılaşılan sözcüklerdir. Anahtar sözcükler yoluyla metnin konusu belirlenebilir çünkü bu sözcükler çoğunlukla metnin temel tümcelerinde yer alan sözcüklerdir. “Kocakarı” metninin izleklerini oluşturan ve en çok yinelenen sözcükler şunlardır: “Staruha”, “smert”, “bessmertıye”, “çudo”, “çası”, “videt”, “stoyat”. Bu sözcükler metindeki pek çok tümcede yinelendiği gibi metnin temel önermelerini dile getiren tümcelerde de yinelenmektedir.

3.3.5. Özet (Soderjaniye)

Bir metnin özeti o metnin konusunu oluşturan temel tümcelerden oluşmalıdır. “Özet, bir durumun, sözlü ya da yazılı bir metnin ayrıntılarından arındırılıp önemli noktalarının verildiği yazılı ya da sözlü olarak sunulan kısa anlatımdır.”⁴⁰ Özet bir bakıma metnin konusunu oluşturmeyen ara önermelerden arındırılarak yalnızca metnin temel konusunu ve konuyu oluşturan temel unsurların verilmesiyle ortaya çıkar.

Daniil Harms en uzun düzyazısı olan “Kocakarı” (Staruha) adlı öyküsünü 1939 yılında yazmıştır. Öykünün başkarakteri metinde aynı zamanda anlatıcı rolünü de üstlenen ve adını öykü boyunca asla öğrenmediğimiz bir yazardır ve birinci kişi adılı ile konuşmaktadır. Öykünün ilerleyişi şöyledir: başkahraman evinin bahçesinde, elinde duvar saati tutan bir Kocakarı ile karşılaşır. Ona saati sorar fakat bu esnada saatin akrep ile yelkovanın olmadığını fark eder. Kocakarı akrep ile yelkovanı olmayan saate bakıp saatin kaç olduğunu başkahramana söyler. Yazar yoluna yürüyüp devam eder ve sokakta dolaşırken Sakerdon Mihayloviç adlı arkadaşıyla buluşur ve birlikte bir restorana içmeye giderler. Başkahraman, evdeki elektrikli sobayı kapatmayı unuttuğunu hatırlar ve koşarak eve döner fakat eve geldiğinde bu koşuşturmanın

⁴⁰ İlknur Keçik, Leyla Subaşı Uzun, *Türkçe sözlü ve Yazılı Anlatım*, C. 1293, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2001, s. 88.

nedeninin ne olduğunu hatırlayamaz. Evinde kalmaya karar verir, uyumaya çalışır fakat dışarıdaki çocukların seslerinden dolayı uzun zaman uyuyamaz. Bir öykü yazmaya karar verir, bu öykünün başkarakteri günümüzde yaşayan bir ermiştir. Öyküye göre, ermiş, mucize yaratabilmesine rağmen hayatı boyunca hiçbir mucize yaratmamayı seçip sıradan bir yaşamdan sonra ölecektir. Yazar böylesi bir fikri bulduğuna çok sevinir ama öyküyü yine de yazamaz. Ardından kapısı çalar, kapıyı açar ve yazarın dışarıda gördüğü Kocakarı izin istemeden odasına girer. Yazara önce diz çökmesini sonra yere yatmasını emreder. Yazar denileni yapar ve bu pozisyonda zamanı unutup dalıp gider, daha sonra ayılınca Kocakarı'nın odasında ölmüş olduğunu fark eder. Birden öfkelenir ve Kocakarı'nın cesedine vurur. Kocakarı'nın vücudunda iz bıraktığını görünce, cinayetle suçlanmaktan korkmaya başlar. Bir süre sonra aç olduğunu hatırlar ve bakkala gitmek için dışarı çıkar, orada genç bir kadınla tanışır. Genç kadından hoşlanan yazar bu kadını evine davet eder ama odasında bir ceset olduğunu anımsayınca kadına bir şey söylemeden ondan kaçır ve bir önceki gün karşılaştığı arkadaşının evine gider. Yazar, arkadaşıyla yemek yerken yeni öykü fikrini dile getirir. Konuşma sırasında, arkadaşına ansızın “Tanrı’ya inanıyor musunuz?” diye sorar, bu soruyu tanıştığı kadına da aynı şekilde sormuştur. Yazar, bir süre sonra arkadaşının evinden ayrılır ve gece boyunca sokaklarda gezinir. Sokaklarda dolanırken uzun uzun düşünür ve sonunda apartman yöneticisine cesetten söz etmeye karar verir fakat onu yerinde bulamaz. Eve gelince bir karar verir; Kocakarı’yı şehrin dışında bir yere götürüp bataklığa gömecektir. Cesedi bir bavula kapatır ve önce tramvayla sonra banliyö treniyle şehir dışına çıkar. Trendeyken tuvalete girer ve geri döndüğünde bavulun kaybolduğunu fark eder. Şaşkınlıkla birlikte trenden varoş bir yerde iner. Tren istasyonunun yakınındaki bir korulukta, yerde bir tırtıl görür, eğilir ve tırtılın üstüne bir dua fısıldar. Son tümcede öykünün gereksiz uzadığını ve anlatmayı burada bırakacağını söyler.

3.3.6. Sonuç Tümcesi (Zaklyuçitelnoye predlojeniye)

“Metinlerin son tümceleri genel olarak metnin başlangıcı ile bir köprü kurar. Bu tümceler metnin konusunu özetler, okuyucuyu birtakım eylemlere yönlendirir.”⁴¹

⁴¹ Torusdağ, Aydın, **a.g.e.**, s. 254.

Metnin bağdaşıklığı bakımından metnin bütününün bir bağdaşıklık sağlayıp sağlamadığı değerlendirilirken sonuç tümcesi metnin geri kalanıyla karşılaştırılır. Sonuç tümcesinin metnin diğer tümceleri ve bölümleriyle kurduğu ilişkinin biçimi bağdaşıklığı verir.

“Kocakarı” metnini son tümce bakımından değerlendirmek aynı zamanda metnin ne denli özgün olduğunu göstermesi bakımından da yerinde olacaktır. Çünkü metin içi son tümce ve metin dışı son tümce şeklinde ayrılacak bir yapıdan söz etmek mümkündür. Harms’ın “Kocakarı” dışında yazdığı tüm düzyazı türüne ait metinler daha çok hikâye olarak adlandırılacak kısa metinlerdir. Öykü olarak adlandırılan “Kocakarı” adlı metinde ise başkahramanın yaşadığı serüven ve geçirdiği metafizik dönüşüm tam anlamıyla anlatılır. Metnin, metin içi son tümcesi: “Ya nizko naklonyayus i negromko govoryu: ‘Vo imya Otsa i Sina i Svyatogo Duha, i nıne i prisno i vo vekı vekov, Amin.’” (s. 188) şeklindedir. Zaman izleğinin metin boyunca sorgulandığı ve işlendiği göz önünde bulundurulduğunda başkahramanın son tümcede zaman-dışılığı bulduğu söylenebilir. Bu metin içi sonuç tümcesinde başkahramanın metafizik arayışının hangi bağlamda sonuçlandığı da dile getirilir. Bu anlamda metin, başlığı, konusu ve sonuç tümcesi bakımından bağdaşıktır. Bununla birlikte metin dışı sonuç tümcesi bize başka bir şey söyler: “Na etom ya vremenno svoyu rukopis’, sçıtaya, çto ona i tak uje dostatoçno zatyanulas’.” (s. 188). Bu metin Harms’ın en uzun öyküsü olması bakımından bu son tümce ile yazarın bunu vurguladığı söylenebilir. Aynı zamanda öykünün aniden bitişi insan hayatının ölüm ve zaman karşısındaki kırılganlığına gönderimde bulunur, dolayısıyla metin dışı son tümce öykünün ana izlekleriyle de bağdaşıklık sağlar.

3.3.7. Motif/İzlek (Motiv)

“İzlek, öykünün ana fikrini oluşturur ve öykünün girişinden itibaren verilmeye başlanır, zirve ve çözüm bölümüne kadar da verilmesi sürer.”⁴² Bir izleğin oluşturulması birden çok motif (örge) etrafında şekillendirilebilir. “Her örge bir izleğin alt birimidir dolayısıyla izlek örgelerden oluşur. Örge ile izlek arasında sıralı bir düzen

⁴² Erden, a.g.e., s. 30.

vardır.”⁴³ Örneğin barış izleğinin örgeleri diploması, anlayış, birlikte yaşam, huzur olabilir.

“Kocakarı”daki üç ana izlek ölüm, zaman ve metafizik yolculuktur. Ölüm izleği metin boyunca okuyucunun sık sık karşı karşıya getirildiği bir konu olarak karşımıza çıkar. Ölüm izleğini oluşturan motifler şunlardır: ölü beden (pokoynik, padal’, razlojeniye), hareketsizlik (nepodvijny), öbür taraf (ta storona), ölümsüzlük (bessmertiy).

Zaman izleği ise henüz metnin başındaki tümcede kendini gösterir: “Na dvore stoit staruha i derjit v rukah stenniyе çası.” (s. 162). Belirtilmelidir ki zaman izleği öyküdeki en güçlü izlektir. Zaman izleğini oluşturan ve Harms’ın diğer öykülerinde de karşımıza çıkan motifler “akıcılık”, “sıfır” ve “cisfinitum mantığı”dır. Bunların dışında zamansızlık (čası bez strelok), belirlenmiş zaman (dvadtsat minut şestogo), belirlenmemiş zaman (nekotoroye vremya), zamanın akışkanlığı (minutı begut za minutami), zamanın durağanlığı (zaderjivayetes) da zamanı oluşturan alt motifler olarak ifade edilebilir.

“Kocakarı”daki bir diğer izlek metafizik yolculuktur. Metafizik yolculuğu oluşturan motifler şunlardır: hareket (prohoju, idu, idu dalşe, vskakivayu, begal), yaratıcılık (pisat’, strašnaya sila, geniy, genialnost’), sorgulama (obdumivaya, tut mne prihodit v golovu, mojno sprosit vas ob odnoy veşi, pogrujonniy v svoi mısı). Metafizik yolculuk izleğindeki en önemli motif “bu-engel-o”dur. Yazarın varmak istediği noktaya giden yolculuğunda karşısına farklı biçimlerde “engel”ler çıkmaktadır. Buradaki engel motifinin daha küçük motif birimleri: “Çocuklar (s ulıtsı slıšen protivniy krik malçıšek, iz-za parşıvıh malçıšek ya vstayu) güneş (solntse svetit mne pramo v litso), açlık (nesterpimiy golod), durgunluk (vse moi çlenı zatekli, kak paralizovanniy), öfke (zloba duşıla menya), korkudur (çto-to ujasnoye, ya s krikom zahlopnul dver’).

Metindeki her bir izlek onu oluşturan motifler aracılığıyla bağdaşıklık oluşturmaktadır. Bu izlekler birbirleri arasında da bağdaşıklık sağlamakta ve metin

⁴³ Torusdağ, Aydın, **a.g.e.**, s. 255.

bütünsel olarak algılanabilmektedir çünkü metnin hem izlekleri hem de motifleri menin işlevi, konusu, başlığı, anahtar sözcükleri ve sonuç tümcesiyle bağdaşıklık kurabilmektedir.

3.4. Sürem Ulamı (Kontinuum)

Sürem, Rus araştırmacılardan Galperin tarafından “bir şeyin aralıksız oluşumu” şeklinde tanımlanır. Ona göre sürem, metindilbilimsel açıdan zamanda ve mekânda gelişen olguların bir sıralamasıyken, yazınsal metinlerdeki sürem ise gerçekleşmekte olan bu olgu sıralamasının düzeninin bozulmasıyla kurulur.⁴⁴ Bu bakımdan yazınsal bir metnin sürem ulamı bakımından incelenmesi zaman parçalarının bir araya getirilmesi anlamına gelir. Özellikle de Harms gibi zaman konusunu takıntılı bir şekilde düşünen bir yazarın metninde sürem ulamının işlerliği daha belirgindir. Uzun ve detaylı betimleri içeren yazınsal metinlerde genellikle mekân, zamandan daha güçlü bir şekilde hissedilir fakat Harms’ın metinleri zaman konusuna verdiği önemden dolayı fiil ağırlıklıdır.

Olgu sıralamasının bozulması olarak sürem, “Kocakarı”da oldukça güçlü bir şekilde oluşur. Metin boyunca “gerçek” ve “gerçek olmayan” anlatım birkaç kere karşılaştırılır, fakat bu karşılaştırma daha sonra okurun algısında iç içe geçmeye teşvik edilir. Öykünün büyük bir bölümünde “gerçek” olaylara tanık olunur, bunların “gerçek” olduğu özellikle hareket fiillerinden anlaşılabilir:

“Ya **prohoju** mimo staruhi, ostanavlivayus i spraivayu u neyo. Ya **idu** peşkom, şuryu glaza i kuryu trubku.” (s. 161)

Öyküde karşımıza çıkan “gerçek olmayan” ilk olay ise başkahramanın eve geldiğinde çocuklara verilecek cezayı hayal ettiği andır. Bu kısmın açık bir şekilde hayal olduğu “vıdumıvayu” fiili yoluyla anlaşılır. Daha sonra ise bunun bir hayal olduğu, başkahramanın anımsama kısmını “vspominayetsya” fiiliyle, yazdığı öykünün içeriğini “eto budet rasskaz o...” tümcesiyle, gördüğü rüyasını ise “mne snitsya” sözcüğüyle bağlantılanmasıyla anlaşılır. Bütün bu olaylar öykünün henüz başında gerçekleşir. “Gerçek” olan ile “gerçek olmayanın” anlatımında büyük farklılıklar

⁴⁴ Galperin, **a.g.e.**, s. 87.

yoktur ancak buradaki farklılık yalnızca yukarıda verilen küçük birimler aracılığıyla oluşturulur. Buralarda anlatım kısa ve fiil dolu tümcelerle gerçekleşir, bu yüzden “gerçek” ve “gerçek olmayan” anlatım iç içe geçer. Bu sebeple okur, bu iki karşıt gerçekliğin gerçekliği konusunda kaygılanır. İki farklı gerçeklik düzlemi önce karşıtlaşmış sonra iç içe geçmiştir. Bunun örneği, Kocakarı, davetsiz bir biçimde eve girdikten sonra, yere yatan başkahramanın oldukça kısa bir zaman diliminde algısını kaybettiğinde görülür. Fakat burada işareti veren sözcük pek de açık değildir hatta “gerçek” anlatımda kullanılan sözcükler/fiiller burada da kullanılır:

“Ya **viju** pered soboy pravilno naçerçenniye kvadratı... Ya **leju** niçkom, teper ya s bolşim trdom **podnimayus** na koleni. ...Ya **oglyadıvayus i viju** sebya v svoey komnate, stoyaşego na kolenah posredi pola.” (s. 165)

Bundan sonra gelen tümcedeki: “Sozananiye i pamyat medlenno vozvraşayutsya ko mne” ifadesi ise, bu anlatımın “gerçek olmadığını” işaret eder fakat bu işaret paragrafın ortasında geldiği için gerçek olmayan süremin ne zaman başlayıp ne zaman bittiği belirsiz kalır. Benzer bir durum, başkahramanın dışarıdan evine dönüp, ölmüş olan Kocakarı’nın “canlandığını” gördüğünde ortaya çıkar:

“Ya **zaglyanul** v priotvoryonnuyu dver i, na mgnoveniye, zastıl na meste. Staruha na çetverenkah medlenno **polzla** ko mne navstreçu.” (s. 178)

Açık bir şekilde gerçek olamayacak bu olay herhangi bir işaretle açıklanmaz veya gösterilmez ama bu sayede başkahramanın anlatının başından beri iç içe geçen algısının kendisini yanılttığı anlaşılabilir. Bununla birlikte, başkahraman bunu anlayamaz ve “kendi düşünceleri ile” konuşmaya başlar. Başkahramanın aklında, “gerçek olmayan” bir başka olay daha yaratılır, “düşünceleri” kendisine canlıymış gibi hareket eden cesetlerle ilgili bir hikâye anlatmaya başlar. Bu hikâyeyi gerçekmiş gibi hissettirmek için ise şu işaret kullanılır: “Bivayut, v etom smisle, zabavniye sluçayi...” (s. 179-180) fakat aynı zamanda bu tümceyle birlikte verilen “Odin pokoynik ... vıpolz iz mertvetskoy, zapolz v dizenfeksionnuyu kameru i syel kuçu belya” (s. 179-180) örneği bunun delice bir fikir olduğunu da işaret eder. Öyküde zaman açısından ileri ve geri gidişlerin az olmasına karşın, öykü başkahraman tek başına kaldığında “gerçek”

olan ve “gerçek olmayan” bir sürem arasında gidip gelir. Bununla birlikte bu iki gerçeklik arasındaki geçişler belirsiz bırakılır.

Öyküdeki dilbilgisel zaman kullanımı da özel bir sürem oluşturmaya yardım etmektedir. Anlatım ilk bakışta sebepsiz bir şekilde şimdiki zamandan geçmiş zamana ve yeniden şimdiki zamana geçiş yapıyormuş gibi görünür. Bu süreç şurada gözlemlenebilir; öykü şimdiki zaman anlatımı ile başlar: “Na dvore **stoit** staruha... Ya **prohoju** mimo staruhi...” (s. 161) ve bu süreçte başkahraman yalnızca birkaç mekân değiştirmektedir; evinin bahçesi, sokak, restoran, tekrar sokak. Bu dolaşma sürecinde sürem tekdüzeliğini korumaktadır. Başkahraman odasına dönünce ise durum değişir çünkü odasında yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi bir dizi “gerçek” ve “gerçek olmayan” deneyimi yaşamaktadır: Hatıra, hayal, rüya, sanatsal yaratma süreçleri. Bu yüzden burada karşımıza çıkan geçmiş zaman içeren tümceler anımsama gibi gerçek geçmişe gönderim yapmaktadır: “Mne **ne sledovalo** vıhodit na ulitsu...” (s. 162), “A vot na dnyah ya **videl**...” (s. 162), “Ya vsyo **obdumal** yeşo vçera” (s. 163) fakat anlatım şimdiki zamanda ilerler: “Ya zakrıvayu glaza... Ya çuvstvuyu v sebye straşnuyu silu.” (s. 163). Daha sonra ise, başkahramanın öykü yazmak istediğini ama odaklanamadığını dile getirdiği paragrafta anlatım geçmiş zamana geçer ve bu geçiş tümcenin ortasında gerçekleşir:

“Ot netereniya ya ves droju. Ya ne mogu soobrazit: çto mne delat: **nujno bilo** vzyat pero i bumagu, a ya **hvatal** razniye predmetı, sövsem ne te, kotoriye mne **bili** nujnı. Ya **begal** po komnate ... Ya **zadıhalsya** ot plameni, kotoroye **pılalo** v moyey grudi. Seyças tolko pyat çasov.” (s. 163)

Paragrafın ilk ve son tümceleri şimdiki zamanda, ortası ise geçmiş zamandadır. Bu özellik zaman akışını değiştirir, geçmiş zaman kullanımıyla bu akış birden hızlanır ve sonra normale döner. Ayrıca karakterin zaman ve mekân hissini kaybettiği de bu paragrafta görülebilir:

“Ya hvatal **razniye predmetı**... Ya begal **po komnate: ot okna k stolu, ot stola k peçke, ot peçki opyat k stolu, potom k divanu i opyat k oknu**...” (s. 163)

Paragrafın sonunda bu kaotik akış belirli bir zamana gelir “seyças pyat çasov” sonra ise geniş zamana yol açar “vperedı vyes den, i veçer, i vsya noç.” Bu paragraftan sonra

zaman daha çizgisel bir hâl alır. Anlatım şimdiki zamanda ilerlemektedir. Kocakarı, başkahramanın evine gelince anlatım yeniden tekdüzeliğini kaybetmeye başlar, ara sıra beklenmedik bir şekilde geçmiş zamanda bir tümce görülür:

“Ya stanovlyus na koleni... No tut ya naçinayu ponimat vsyu nelpost svoyego polojeniya...-Poslušayte-ka, - govoryu ya, ...Ya totças **ispolnil** prikazaniye.” (s. 164)

Burada geçmiş zaman formu yine zamanın değiştiğini işaret eder, başkahramanın gerçeklik algısını yitirdiğine tanıklık edilir. Zira bu tek tümcede zaman durmuş gibi algılanmaktadır. Kendine yeniden gelince bu süre içinde Kocakarı ile ilgili bazı değişiklikler olduğunu fark eder: “Golovu opustila, Usnula, Umerla.” Başkahraman komşusu Makinist’in odasında çıkardığı sesleri dinlerken şart anlamı içeren tümceler kullanır, “Yeşo togo ne hvatalo, çtobi on pronyuhal...” (s. 166), “Ah, poskoree uşol bi etot proklyaty maşinist!” (s. 167), ama anlatım yine de şimdiki zamanda devam eder ta ki başkahraman bir sonraki gün uyanana kadar:

“Tut ya prosipayus i srazu je ponimayu... Ya bistro povoraçivayu k ney golovu... Ya smotryu na pustoye kreslo i dikaya radost napolnyayet menya. Znaçit eto **bıl** son. Gde je on **naçalsya**?” (s. 167)

Daha sonra ise, başkahramanın uyanışı, Kocakarı’nın cesedinin yere düştüğünü fark etmesi ve bunula ilgili düşünceleri içeren büyük bir kısımda anlatım tamamen geçmiş zamandır. Başkahraman açlığı hissedip evden çıkmaya karar verdiği zaman ise yeniden şimdiki zaman kullanılır. Neden bu kısımda anlatım hızı dilbilgisel zaman aracılığı ile değişmiştir? Çünkü, başkahramanın önce umutlandığına sonra yeniden hayal kırıklığına uğradığına tanık oluruz. Bu bölümde duygular arasındaki keskin geçişlere dilbilgisel zaman eşlik eder, hatta bu durum duygular arasındaki geçişi hızlandırır. Bunun somut bir örneği anlatımın yeniden şimdiki zamana geldiği tümcede görülür: “Ya **nemnogo uspokaivayus i naçinayu hodit** po komnate, kurya trubku i obdumivaya svoyo polojeniye.” (s. 168). Başkahraman sakinleşince zamanın akışı da yeniden yavaşlar. Fakat dışarıya çıkınca geçmiş zaman anlatımı devam eder, bu kez daha uzun bir süre için. Bundan sonra zamanın değişimi bulunduğu mekânlarla da ilişkililmektedir. İlerleyen kısımda karakter mağazaya gider. Orada Tatlı

Hanımefendi ile tanışır, mağazada çıkan tartışmadan sonra Hanımefendi onun için gereken ürünleri almayı teklif eder ve karakter dışarıya çıkıp Hanımefendiyi bekler. Burada zaman yeniden değişecektir:

“Ya vıšel iz buloçnoy i vstal u samoy dveri. Vesenneye solntse mne **svetit** pramo v litso. Ya **zakurivayu** trubku... Ya **stoyu**, **jmuryus** ot solntsa, **kuryu** trubku i **dumayu** o miloy damoçke.” (s. 169)

Buradaki sahne hem karakterin düşünceye daldığını hem de kalabalık mağazadan dışarı çıktığını söyler. Burada daha huzurlu durumdaki karakterin Tatlı Hanımefendi ile diyalogu da gerçekleşir. Bu konuşma tiyatroya özgü bir sahne diyaloguna benzediğinden dolayı önemli bir özellik taşımaktadır; söylediğini işaret eden fiil olmadığı için zamanı gösteren araç da yoktur, sahne okurun gözünün önünde gerçekleşiyormuş gibi olur. Şimdiki zaman anlatımı başkahramanın Sakerdon Mihayloviç’e gelişine kadar sürer:

“Na Mihaylovskoy ulitse ya vılezayu i idu k Sakerdonu Mihayloviçu. U menya v rukah butulka s vodkoy, sardelki i hleb.

“Sakerdon Mihayloviç sam **otkrıl** mne dveri.” (s. 171)

Burada anlatımın hızıyla zamanın değişimini artık bağlantılayamayız, kısa bir süre içinde pek çok mekân değişir: mağaza, tramvay, Sakerdon’un evi. Sakerdon Mihayloviç’in evine geldiğinde yeniden zaman değişir ve geçmiş zaman kullanılmaya başlanır ve bu sırada mekân değişmeyecektir. Elbette burada göz önünde bulundurulun diyalogun zamanı değil anlatımın zamanıdır. Öykü geçmiş zamanı kullanarak bu sefer çok uzun bir süre boyunca sürer. Ancak başkahraman Sakerdon’la Tanrı konusunu konuşmaya başlayınca iki tümcede şimdiki zaman yine kullanılır, bu şekilde bu konunun önemi de vurgulanmış olur:

“Nekotoroye vremya mı **molçim**.

- Ya hocu sprosit vas, - **govoryu** ya nakonets. – Vı veruyete v Boga?

U Sakerdona Mihayloviça **poyavlyayetsya** nal bu popereçnaya morşına.” (s. 175)

Daha sonra ise başkahraman, Sakerdon Mihayloviç’in evinden çıkar, sokakta dolaşarak evine döner, komşularıyla karşılaşır, Kocakarı’nın cesedinden kurtulma

planı yapar ve gerçekleştirmek üzere cesedi bir bavula koyup evinden çıkar. Tramvayı beklerken anlatma zamanı yeniden değişir:

“Dikaya zloba duşıla menya...

“İ vot iz-za etih parşıvıh malçıšek ya **vstayu, podnimayu** çemodan, **podhoju** s
nim k podvorotne i **zaglyadıvayu** tuda.” (s. 185)

Bundan sonra şu örneklerdeki istisnalar dışında “Na vokzal ya **priyehal...**”, “...a von **pokazalos** morye” (s. 186) öykünün sonuna kadar anlatma zamanı bir daha değişmez. Örneklerde görüldüğü gibi, bu son iki değişim tümcenin veya paragrafın ortasında gerçekleşmez, yeni paragraf ile başlar. Yani bu iki kısım kendi içinde çoğunlukla tutarlı bir biçimde ilerler. Öykünün şimdiki zaman anlatımı ile sonlanması, öykünün başlangıcına gönderim olarak anlaşılabilir; öykünün dünyasına aynı hızla/zamanda girilip, öykü aynı hızla/zamanla terk edilmektedir. Geçmiş zamanı içeren kısım ise öykü içinde öykü izlenimi yaratır. Buradaki, başkahramanın dışarıdaki insanlara sinirlenmesi, evine gelince Kocakarı’nın cesedinin canlandığını zannetmesi ve komşularının şüphelerini uyandırmamaya çabalamasının kaotik hali gibi durumların başkahramanın aldığı alkol nedeniyle algısının zayıflamasından da kaynaklandığı söylenebilir. Bu durumun oluşma nedeni olarak başkahramanın Kocakarı’dan kurtulma yolunu araması ve sonunda bulup sakinleşmesiyle de ilgili olduğu söylenebilir. Buradaki anlamsal yorumlara öyküdeki süremin belirli biçimde değişmesi olanak sağlamaktadır.

Öyküde zaman ve mekânın oluşturduğu diğer işaretler, aşırı belirli sözcüklerdir: bazı mekânların gerçek isimleri kullanılır ve zaman da dakikasına kadar belirli bir zamanı gösterir. Bu mekânları şöyle sıralayabiliriz: başkahramanın Sakerdon Mihayloviç ile karşılaştıkları Sadovaya Caddesi, Sakerdon Mihayloviç’in yaşadığı Mihaylovskaya Ulitsa, karakterin eve dönerken geçtiği Nevski prospekt, Fontanka ve Liteynaya sokakları ve sonra trende yolculuğu sırasında geçtiği kasabalar; Lanskaya ve Novaya Derevnya, Lahta, Olgino ve Lisiy nos. Bu mekânların adları okurda gerçeklik hissini uyandırır ve başkahramanın aklından geçen düşüncelerle paralel bir yolculuk oluşturmaktadır. Belirli saatler de birçok yerde fark edilebilir ve öyküdeki ilk sahne bunun en iyi örneğidir: “akrep ve yelkovanı olmayan”, yani belirsiz bir zamana sahip belirli bir saatin gösterdiği söylenmektedir: “Bez çetverti tri.” Aklı

karıştıran bu sahne ve öykünün devamında da dile getirilen saatlerin zamanı belirlemek yerine daha çok zamanı belirsiz hale getirdiği görülür. İlk olarak, başkahraman öyküsünü yazarken saati söyler: “Seyčas tolko pyat çasov.” (s.163). Bir sonraki satırda ise “ved uje dvadtsat minut şestogo” (s. 163) ifadesiyle, karakterin 20 dakika içinde zaman hissini kaybettiğini görürüz. Kocakarı’nın, başkahramanın evine gelip ölmesinden sonra “uje polovina şestogo” (s. 166) tümcesi dile getirilir, böylece bu noktaya kadar anlatılan olayların yalnızca on dakika içinde gerçekleştiği okura söylenmiş olur. Harms burada belirli bir zaman ifadesi ekleyerek aslında zamanın hiç de belirli olmadığını bir kez daha gösterir. Daha sonra, başkahraman uykuya dalıp uyanınca saati yeniden söyler: “Ya posmotrel na çası: polovina desyatogo, doljno bit, utra.” (s. 167). Bu tümcede hem belirlenmiş zamanı (saati) “polovina desyatogo” hem belirlenmemiş zamanı görürüz “doljno bit utra.” Bundan sonra bir zaman göstergesi olarak saat karşımıza başkahraman, Kocakarı’nın cesedini bavula koyduktan sonra bir kez daha ortaya çıkar: “Ya posmotrel na çası: dvadtsat minut şestogo.” (s. 183). Böylelikle Kocakarı’nın başkahramanın hayatına girişinin üzerinden tam 24 saat geçtiğini öğrenmiş oluruz. Metin boyunca zaman algısında bir belirsizlik olan başkahraman bile bu durumun farkında olduğunu dile getirir:

“Ya vspominayu, kak **vçera v eto je vremya** ya sidel i pisal povest. Vot ona: kletçataya bumaga i na ney nadpis, sdelannaya melkim poçerkom: “Çudotvoret bil vısokogo rosta.” (s. 184)

Kocakarı’nın hayatındaki döngüyü tamamladığını görüp aynı zamanda mucize yaratabilen ermiş konusunu hatırlarız, bu durumda başkahramanın yakında bir ‘mucize’ yaşayacağını hissedebiliriz. Gerçek zamanın saat yoluyla dile getirildiği son iki ifadeyi başkahraman tren garına geldiğinde “bez pyati minut sem” (s. 186) ve tren hareket ettiğinde “ya smotryu na çası: desyat minut vosmogo” (s. 186) görürüz. Bu belirlilik karakterin saatin gelmesini sabırsız bir şekilde beklediğine işaret eder.

Sonuç olarak, öyküdeki sürem ilk bakışta homojen ve çizgisel gibi görünebilir çünkü hareket fiillerinin büyük bir kısmı ‘geldi-gitti’ gibi bir anlatım yaratmaktadır. Buna karşın, metin ilerledikçe Harms’ın “ölümsüzlük” ve “zaman-dışılığa” dair düşüncülerini öyküdeki süremi kullanarak işlediğini anlamaya veya hissetmeye

başlarız. Harms hem fiillerdeki zamanın kullanımı yoluyla hem de zamanı dile getiren zaman göstergeleri (saat) kullanımı yoluyla zamanı manipüle etmektedir. Böylece şimdiki zaman – geçmiş zaman arasındaki sınırın belirsizliği, “gerçek” olan ve “gerçek olmayan” arasındaki belirsizlik Harms’ın metinde oluşturmak istediği atmosfere katkı sağlar. Bir bakıma her bir zaman anını saat göstergesiyle göstererek zaman-dışılığın olanağını sorgular.



SONUÇ

Bu çalışmada Daniil Harms'ın "Kocakarı" (1939) adlı öyküsünün metindilbilimsel incelemesi gerçekleştirilmiştir. Bu incelemenin ortaya çıkarılabilmesi amacıyla çalışmanın birinci bölümünde inceleme yöntemi olan metindilbiliminin ne olduğu açıklanmıştır. Bu açıklama geliştirilirken metindilbilimin dilbilimle olan ilişkisine değinilmiş ve dilbilimin bir alt dalı olan metindilbilimin ortaya çıkış aşamasından itibaren Batı'daki gelişim süreçleri üzerinde durulmuştur. Araştırmacıların ileri sürdüğü metin ölçütleri tespit edilerek, bu ölçütlerle metnin hangi bakımlardan incelendiği tespit edilmiştir. Birinci bölümde ortaya konan araştırma göstermiştir ki yazınsal olan metinler ile yazınsal olmayan metinlerin incelenmesi için farklı ölçütler tercih edilebilmektedir. Bu tespit öykünün incelenmesinde kullanılacak olan ölçütlerin/ulamaların neler olacağı sorusunu ortaya koymuştur.

Metindilbilim yöntemi Rusya'da geliştikçe Batı'da ortaya çıkmış olan bir takım temel ilkelere farklılaşmaların da olduğu gözlenmiştir. Rusya'daki metindilbilim çalışmalarındaki odağın, Batı'daki "metni metin yapan şey" nedir prensibinden uzaklaşarak belirli bir metnin kendi içsel dinamikleri üzerine yoğunlaştığı anlaşılmıştır. Bu karşılaştırma, iki gelenek arasındaki farkları ve etkileşimleri belirlemek amacıyla daha çok, metindilbilim incelemesine tabi tutulacak Rusça bir metin için geçerli olabilecek en uygun ulamları tespit etmek hedefiyle yapılmıştır. Zira her metnin ve o metnin yazıldığı dilin kendine özgü birtakım niteliklere sahip olması sebebiyle ilgili metnin dilinin talep ettiği ulamların tercih edilebileceği anlaşılmıştır. Bu nedenle metindilbilim üzerine Rusya'da araştırma yapan ve Rusçanın özelliklerini de göz önünde bulunduran araştırmacılardan Galperin, Moskalskaya, Nikolayeva ve Çernyavskaya'nın görüşlerine yer verilmiştir. Bu araştırmacıların bakış açıları değerlendirilerek çalışmada tercih edilmiş olan bağlaşıklık, bağdaşıklık ve sürem ulamları belirlenmiş ve bunlar açıklanmıştır.

Bağlaşıklık ulamı yazınsal eserlerdeki çağrışımların keşfedilmesinde iş gören bir ulamdır ve Harms'ın metinde yinelemeleri kullanma sıklığı ve her bir sesin, sözcüğün, yapının ve tümcenin yinelemesinde bunların yeni anlamlar ve çağrışımlar

kazandığını düşünmesi bağdaşıklık ulamının tercih edilme sebebidir. Bağdaşıklık ulamı ise bir metnin tutarlılığını ve bütünselliğini ölçmeye yardım eden bir ulamdır. Metnin derin yapısında yer alan ve kendisini hemen ele vermeyen anlamların ortaya çıkarılmasına yardım eder. Metnin bağdaşıklığının ölçebilmek için metni alımlayacak olan kişi ya da okuyucunun inceleyen kişinin veya okuyucunun metne hazır olması gerekir. Bu sebeple çalışmanın ikinci bölümünde metnin incelemesine hazırlık olarak Harms'ın hayatı, sanatı ve eserleri hakkında temel bilgiler verilmiştir. Sürem ulamı ise yazınsal metnin metindilbilimsel incelemesinde tercih edilen bir ulamdır, zira metindeki zaman ve mekânın incelenmesi metindilbilimsel incelemenin önemli bir ögesidir. Buna ek olarak, Harms'ın bu öyküde zamanı ve mekânı işleme biçimi kendine özgüdür. Harms metinde bir bakıma zamanı ve mekânı manipüle ederek, okuyucunun algısını zorlar. Bu bakımdan sürem ulamı metnin özelliklerinin tespitinde önemli bir rol oynamıştır.

Çalışmanın ikinci bölümde yazarın hayatının ve sanatının ana hatları üzerinde durulmuştur. Harms'ın hayatıyla sanatını iç içe geçirme arzusu göz önünde bulundurulsa, bunun metnin incelemesine katkı sağlayacağı düşünülmüştür. Öykünün incelemesi sırasında öyküdeki kimi niteliklerin onun hayatından izler taşıdığı gösterilmiştir. Dönemin avangart akımlarının onun eserlerine doğrudan ya da dolaylı bir etkisi söz konusudur. Özellikle OBERİU topluluğun etkileri tartışılmıştır. “Zaum” anlayışının ne olduğu üzerinde detaylıca durularak “zaum”un Harms'ın dili üzerindeki etkileri araştırılmıştır. “Zaum”dan hareketle Harms'ın kendi geliştirdiği “cisfinitum mantığı” açıklanmıştır. Harms eserlerinde nedensellik sınırları içerisinde kalan sıradan insan aklının ötesine geçerek dil yaratımının sınırlarını zorlamaya çalışmıştır denilebilir.. Onun eserlerinde sıkça görülen “bu-engel-o”, “sıfır” ve “akıcılık” motifleri ve bu motiflerin işleme biçimleri derinlikli olarak değerlendirilmiştir. Bu motifler ve bu motiflerin işleniş biçimleri Harms'ın düzyazılarından örnekler verilerek açıklanmıştır. Üçüncü bölümde gerçekleştirilen inceleme neticesinde görülmüştür ki bu motiflerin işleniş biçimleri onun “Kocakarı” öyküsünde de yinelenmektedir. Örneğin, “Kocakarı”da tespit edilen sınır, zaman-dışılık, engel, güvensizlik, korku ve döngüsel zaman anlayışı motiflerinin işleniş biçimleri diğer düzyazılarındaki biçimlerle belirli

paralellikler taşımaktadır. Böylece üçüncü bölümdeki metindilbilimsel incelemeye geçmeden önce bir arka plan oluşturulmuştur.

Üçüncü bölümde yapılan metindilbilimsel inceleme sonucunda Bağlaşıklık ulamı alt başlıklara alınarak incelenmiştir. Buna göre ses bağlaşıklığında görülmüştür ki belirli sesler – Y (u) ve K (k) – yalnızca mekânı gösteren sözcüklerde yinelenmiştir. Bunun dışında “staruha” sözcüğünden türeyen “sta” ve “st” ses bağlantısı metnin anahtar sözcüklerini ve anlamlarını bağlantılamakta olduğu tespit edilmiştir. Buna göre “sta” ses yinelemesi yoluyla bağlanan anlamların başkahramanın hikayesinin ana hatlarını oluşturduğu, “st” ses yinelemesiyle bağlanan sözcüklerin ise başkahramanın engellerinin bağlandığı ve okura duyumsatıldığı tespit edilmiştir.

Sözcük yinelemesi alt başlığında ise metinde yinelenen sözcüklerin hangi anlamsal olanakları ürettiği tespit edilmiştir. Karakterler arasında kurulan karşıtlık, korku, güvensizlik gibi durumlar yinelenen sözcükler aracılığıyla bağlantılanmıştır. Öyküdeki dünyanın ikiliği ve bu dünyalar arasındaki sınır “taraf” (storona) sözcüğünün yinelenmesiyle tesis edilir. Bu iki taraf arasında bir anlamda kıvranan başkahraman ile iki yana kıvranmakta olan tırtıl arasında çağrışımsal bağlaşıklık da kurulduğu belirlenmiştir.

Dilbilgisel bağlaşıklıkta ise Harms’ın kullandığı tümce yapılarının neler olduğu tespit edilmiştir. Harms’ın tercih ettiği tümce yapılarının biçimce az sayıda olması ilk bakışta öykünün monoton bir yapıda olması gerektiği izlenimini uyandırabilir. Buna karşın bu az sayıdaki tümcelerin kullanım kombinasyonları ve yinelemeler öyküde belirli bir atmosferi oluşturma isteğine hizmet ettiği tespit edilmiştir.

Adıl bağlaşıklığında ise Harms’ın zamirleri kullanım biçiminin oldukça özgün olduğu ve bu bağlaşıklar sayesinde herhangi bir betimleme yapmaksızın belirli yapıları bağlantılandığı tespit edilmiştir. Metinde başkahramanın güvendiği karakterleri isimleriyle daha az güvendiği karakterleri ise daha çok zamir kullanımıyla andığı tespit edilmiştir. Böylece bu güven ve güvensizlik durumlarının zamir bağlaşıklığı yoluyla da bağlantılandığı anlaşılmıştır. Örneğin Sakerdon Mihayloviç, başkahramanın arkadaşı olmasına rağmen başkahraman ona karşı güvensizlik hisseder. Bu durumun

zamir bağlaşıklıkta kendisini gösterdiği açıktır; bu karakterin özel ismi metinde 57 kez geçer ve yalnızca 6 kez “o” (on) zamiri kullanılır. Bu iki kullanımın dışında herhangi bir ifade ve tanımlama kullanılmaz. Aynı durumun Kocakarı için de geçerli olduğu belirlenmiştir; metinde 69 kez “staruha” ifadesi ve sadece 9 kez “o” (ona) zamiri kullanılır. Böylece zamir bağlaşıklığının metindeki belirli durumları bağlayan bir dilsel öge olarak öne çıktığı tespit edilmiştir.

Kiplik bağlaşıklığı sayesinde duygusal bilginin okuyucuya hangi biçimlerde aktarıldığı tespit edilmiştir. Buna göre, herhangi bir metinde bir diyalog oluşturulurken diyalogdaki duygusal bilgi okuyucuya yazar tarafından aktarılır. Fakat Harms’ın, “Kocakarı”sında bu durumun nadiren görüldüğü anlaşılmıştır. Zira Harms duygusal bilgiyi ve kendi yorumlarını çoğunlukla karakterlerin belirli bir duygu durumunu söyleyiş tarzı üzerinden verir. Örneğin, öykünün karakterleri tanıtılırken Harms’ın onlara karşı yaklaşımının ne yönde olduğu, onları betimleyiş biçiminden anlaşılmaktadır. Kimi karakterler (Tatlı Hanımefendi) hakkındaki duygusal bilginin okuyucuda çabucak oluşmasını beklediği için buralarda tiyatroya özgü diyalog tercih edilmiştir. Buna karşın ana karakterler söz konusu olduğunda (Sakerdon Mihayloviç gibi) duygusal bilgi oldukça dolaylı olarak verildiği anlaşılmıştır. Bunun dışında metinde kullanılan ünlemler metnin kipliğine ilişkin çıkarımlar yapmamıza olanak sağlamıştır. Örneğin Sakerdon “**çort poberi!**” ünlemini kullanırken başkahraman “**Boje moy!**” ünlemini kullanmıştır. Böylece bu iki karakterin duygu durumları arasındaki karşıtlığın vurgulanmış olduğu açığa çıkarılmıştır. Metinde genel anlamda sıfat ve metafor kullanımının az olmasına karşın Kocakarı söz konusu olduğunda kullanılan sıfat sayısı, tercih edilen sözcükler ve metaforların bu iki karakter arasındaki ilişkinin duygusal bilgisini okuyucuya aktarır. Burada dikkat çeken husus Harms’ın çok az betimleme yapmasına rağmen bu yöntemle karakterlerin duygusal bilgisini farklı dil araçlarıyla oluşturabildiği anlaşılmıştır.

Bağdaşlık ulamı metnin küçük birimleri ile daha büyük birimleri arasındaki tutarlılığı ve bütünselliği ölçen ve aynı zamanda metnin derin yapısındaki anlamları ortaya çıkarmaya yarayan bir ulamdır. Bu nedenle ilk olarak işlev alt başlığında metnin işlevinin ne olduğu sorgulanmış ve metnin işlevinin okuyucuyu ölüm, zaman-dışılık

ve metafizik izlekleri konusunda yerleşik düşüncesini ve kabullerini sarsarak yeniden düşünmeye kışkırtmak olduğu belirlenmiştir.

Bağdaşıklık ulamının ikinci alt başlığı olan “başlık”ta ise metnin başlığı ile konusunun bağdaşık ve tutarlı olup olmadığı incelenmiştir. “Kocakarı” başlığının metin için bir tutarlık sağladığı çünkü anlatıcı-başkahramanın metafizik yolculuğunda Kocakarı karakteri hem bu yolculuğunun başlatıcısı ve kışkırtıcısı hem de başkahramana eşlik eden bir karakter olarak metnin tamamına yayılan bir etkisinin söz konusu olduğu değerlendirilmiştir.

Bağdaşıklık ulamının üçüncü alt başlığı olan “konu”da, metnin konusunun ne olduğu açıklanmıştır. Metnin konusu yazar olan anlatıcı-başkahramanın zaman, ölüm ve metafizik yolculuk izlekleri eşliğindeki metafizik aydınlanmasıdır. Bu aydınlanmanın Harms’ın “bu – engel – o” düşüncesine göre geliştiği belirlenmiştir.

Bağdaşıklık ulamının dördüncü alt başlığında metinde yer alan ve metnin konusunu, izleklerini ve motiflerini ortaya çıkarmaya yardım eden anahtar kelimeler tespit edilmiştir. “Kocakarı” metnin izleklerini oluşturan ve en çok yinelenen sözcükler şunlardır: “Staruha”, “smert”, “bessmertye”, “çudo”, “çası”, “videt”, “stoyat”.

Bağdaşıklık ulamının beşinci alt başlığında metnin özeti, belirlenmiş olan metnin işlevi, konusu, anahtar sözcükleri, izlekleri ve motiflerine göre verilmiş ve böylece metnin tutarlı ve bütünlüklü bir özetinin ortaya çıkarılabileceği anlaşılmıştır.

Bağdaşıklık ulamının altıncı alt başlığı “sonuç tümcesi”nde ise metnin sonuç tümcesinin, metnin başlığı, konusu ve işlevi ile tutarlılığı ve bütünselliği ölçülmüştür. Buna metnin sonuç tümcesinin oldukça özgün olduğu belirlenmiştir. Bu özgünlüğü açıklamak amacıyla metin-içi sonuç tümcesi ve metin-dışı sonuç tümcesi ayırımına gidilmiştir. Buna göre metin-içi sonuç tümcesinin ve metin-dışı sonuç tümcesinin metnin işlevi olan “okuyucunun yerleşik anlayışlarını sarsma” isteği ve metnin izlekleri olan ölüm, zaman ve metafizik yolculuk ile oldukça özgün bir bağdaşıklık oluşturduğu anlaşılmıştır.

Bağdaşıklık başlığı altında son olarak metnin izlekleri ve motifleri ele alınmıştır. Buna göre metnin izlekleri ölüm, zaman ve metafizik yolculuk olarak belirlenmiştir. Bu izlekler Harms'ın diğer öykülerinde de görülen “akıcılık”, “sıfır”, “cisfinitum mantığı” ve “bu-engel-o” motifleri çevresinde şekillendiği tespit edilmiştir.

Sürem ulamı sayesinde metnin fiil ağırlıklı bir metin olmasının hangi olanakları sağladığı tespit edilmiştir. Şimdiki zaman ve geçmiş zaman kullanımının öykünün henüz başında belirli bir karşıtlık içinde hangi yapılar aracılığıyla verildiği ve bu karşıtlığa rağmen metin ilerledikçe bu karşıtlığın yine hangi başka dilsel araçlarla iç içe geçirildiği saptanmıştır. Okuyucu nerede “gerçekliği” deneyimlediği nerede “gerçek olmayanı” deneyimlediği konusunda kasıtlı bir kararsızlığa sürüklenir. Sürem ulamı incelemesi sırasında zamanın ve mekânın nasıl ilişkilendiği de tespit edilebilmiştir. Buna göre başkahraman dış mekânda iken çoğunlukla şimdiki zaman kullanılır ve birden fazla mekân değiştirilir: evinin bahçesi, sokak, restoran, tekrar sokak. Buna karşın eve dönüp odasına kapandığında karşımıza geçmiş zaman içeren tümceler anımsama gibi gerçeklikler çıkar fakat bu gerçeklikler de doğrudan gerçeklikler olarak algılanamaz. Burada deneyimlenen hatıra, hayal, rüya, sanatsal yaratma süreçleri okuyucuyu ikilemde bırakır. Bütün bunları zamanı manipüle ederek başarır. Örneğin, kimi paragrafların ilk ve son tümceleri şimdiki zamanda, ortası ise geçmiş zamandadır. Zamanın akışı tercih edilen ifadeler ve zamanın kullanımı yardımıyla aniden hızlanır, yavaşlar, donar sonra aniden yeniden hızlanır. Buralarda özellikle başkahramanın zamanı algılayış biçiminin bu şekilde verilmesi okuyucuda bir anlamda baş dönmesi oluşturur.

Bu metindilbilimsel inceleme göstermiştir ki Harms, “Kocakarı” öyküsünde yaratmak istediği atmosferi belirli dilsel araçları kullanarak oluşturmuştur. Bu inceleme sonucunda Harms'ın bu öyküsünün kendini hemen ele vermeyen kimi anlamları ortaya çıkarılmış ve aynı zamanda bu anlamların oluşturulma biçimleri belirlenmiştir.

KAYNAKÇA

- Aksan, Doğan: **Her Yönüyle Dil: Ana Çizgileriyle Dilbilim**, Ankara, Türk Dil Kurumu, 2009.
- Artun, Ali: **Sanatın İktidarı: Avangart Sanat ve Müzecilik**, İstanbul, İletişim yayınları, 2015.
- Ayata-Şenöz, Canan: **Metindilbilim ve Türkçe**, İstanbul, Multilingual, 2005.
- Bahtin, Mihail: “Problema teksta v lingvistike filologii v drugih gumanitarnih naukah”, Ed. Serey Boçarov, **Literaturno kritičeskiye statyi**, Moskva, Hudojestvennaya Literatura, 1986, s. 473-501.
- Batur, Enis: **Modernizmin Serüveni**, İstanbul, Alkım, 2009.
- Berdinskih, Viktor: **İstoriya russkiy poezii: modernizm i avangard**, Moskva, Lomonosov, 2013.
- Baugrande, Robert, A.W. Dressler: **Introduction to Text Linguistics**, London and New York, Longman, 1981.
- Carrick, Neil: “Daniil Kharmis and the Art of Negation”, **The Slavonic and East European Review**, S. 72, London, University College London, 1994, s. 622-643.
- Cassou, Jean, v.d.: **Sembolizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş, İstanbul, Remzi Kitapevi, 1987.
- Coşeriu, Eugeniu: **Tradición y Novedad en la Ciencia del Lenguaje**, Madrid, Biblioteca Romanica Hispanica, 1977.
- Courtenay, Jan Boduen: “Sravnitel'naya grammatika slavyanskikh yazıkov v svyazi s drugimi indoevropejskimi yazıkami”, **İzbranniye trudi po obşemu yazıkoznaniyu**, C. 1, Moskva, İzdatelstvo Akademii Nauk, 1963, s.47-78.
- Çernyavskaya, Valeriya: **Lingvistika teksta lingvistika diskursa**, Moskva, URSS, 2018.

- Çernyavskaya, Valeriya: **Lingvistika Teksta: polikodovost, intertekstualnost, interdiskursivnost**, Moskva, Librokom, 2009.
- Dijk, Teun A.: **Text ad Context**, London, Longman, 1977.
- Dilidüzgün, Şükran: “Türkçe Öğretiminde Metindilbilimsel Bağlamda Uygulamalı Bir Yaklaşım”, Doktora Tezi, **Sosyal Bilimler Enstitüsü**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi, 2008.
- Erden, Aysu: **Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri**, Ankara, Bizim Büro Yayınları, 2010.
- Fillipov, Konstantin: **Lingvistika teksta**, St. Peterburg, İzdatelstvo SPBGU, 2003.
- Galperin, İlya: **Tekst kak obyek t lingvističeskogo issledovaniya**, Moskva, URSS, 1981.
- Günay, Doğan: **Metin Bilgisi**, İstanbul, Multilingual, 2007.
- Halliday, Michael, Ruquia Hasan: **Cohesion in English**, London, Longman, 1976.
- Harms, Daniil: **Tsırk şardam**, Ed. Valeriy Sajin, St. Peterburg, Kristall, 1999.
- Harms, Daniil: **Polnoye sobraniye soçineniy**, C. 2, St. Peterburg, Akademičeskiy Proyekt, 1997.
- Harms, Daniil: **Zapisniye knijki, dnevniki**, Ed. Jean-Phillipe Jaccard - Valeriy Sajin, C. 1, St. Peterburg, Akademičeskiy proyekt, 2002.
- Harms, Daniil: “Deklaratsiya OBERİU”, **Polet v nebesa**, St. Peterburg, Azbuka, 2003, s 453-454.
- Harms, Daniil: **Bugün Hiçbir Şey Yazmadım**, Çev. Erdem Erinç, İstanbul, Everest, 2018.
- Hartmann, Peter: “Text, Texte, Klassen von Texten”, **Zeitschrift für Literatur, Kust, Pilosophie**, S. 1, 1964, ss. 15-25.

- Heinemann, Wolfgang: “Textlinguistik heute Entwicklung, Probleme, Aufgaben”, **Wiss. Zeitschr. D. Karl-Marx-Univ.**, Leipzig, Reihe, 1982.
- Heinonen, Jussi: “Eto i to v povesti staruha Daniila Harmsa”, Doktora Tezi, **Faculty of Arts, Department, of Slavonic and Baltic Languages and Literatures**, Helsinki, University of Helsinki, 2003.
- İmer, Kamile v.d.: **Dilbilim Sözlüğü**, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2011.
- Jaccard, Jean-Phillipe: **Daniil Harms et la fin de l'avant-garde Russe**, Çev. F. Perovskaya, St Peterburg, Sovremennaya Zapadnaya Rusistika, 1995.
- Jaccard, Jean-Phillipe: “Optičeskiy obman v russkom avangarde”, **Russian Literature**, S. 43, Amsterdam, 1998, s. 245-258.
- Kazarnovski, Petr: “Zaum”, **Entsiklopediya russkogo avangarda**, (çevrimiçi 20.10.2019) <http://rusavangard.ru/online/history/zaum/>
- Keçik, İlknur, Leyla S. Uzun: **Türkçe sözlü ve Yazılı Anlatım**, C. 1293, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2001.
- Kıran, Zeynep, Kıran, Ayşe Eziler: **Dilbilime Giriş**, Ankara, Seçkin Yayıncılık, 2010.
- Kobrinski, Aleksandr: **Daniil Harms**, Moskva, Molodaya Gvardiya, 2008.
- Kobrinski, Aleksandr: **Poetika OBERİU v kontekste russkogo literaturnogo avangarda XX veka**, St. Peterburg, Svoyo İzdatelstvo, 2013.
- Kolşanski, Gennadiy: **Kommunikativnaya funktsiya i struktura yazıka**, Moskva, Progress, 1984.
- Konstantinova, Svetlana: **Russkiy poetičeskiy avangard XX vek**, Pskov, PGPU, 2007.

- Kvaşin, Aleksandr: “Stihotvoreniye-zagovor kak tip slovesnoy maşini v rannem tvorçestve Harmsa”, **Sibirskiy Filologičeskiy Jurnal**, S. 2, Novosibirsk, Institut Filologii RAN, 2014, s. 84-89.
- Lotman, Yuriy: **İzbranniye statyi**, C.1, Tallinn, 1992.
- Meylah, Mihail: “Daniil Harms posledniy Peterburskiy dandy”, **Russian Literature**, s. 40, Science Direct, 2006, s. 411-439.
- Moskalskaya, Olga: **Grammatika teksta**, Moskva, Vıssaya Şkola, 1981.
- Moskalskaja, Olga: **Textgrammatik**, Bibliographisches Institut Leipzig Verlag;, 1984.
- Nikolayeva, Tatyana: “Lingvistika teksta”, **Novoye v zarubejnoy lingvistike**, S. 8, Moskva, Progress, 1978, s. 5-43.
- Nikolayeva, Tatyana: “Lingvistika Teksta”, **Lingvističeski entsiklopedičeskiy slovar**, Ed. Valentina Yartseva, Moskva, Sovyetskaya Entsiklopediya, 1990, s. 267.
- Nikolayeva, Tatyana: **Ot zvuka k tekstu**, Moskva, Yazık Semiotika Kultura, 2000.
- Parer, Özlem: “Rus Edebiyatında Fütürizm”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, S. 42, C. 1-2, Ankara, Ankara Üniversitesi, 2002, s. 43-65.
- Parer, Özlem: **Rus Biçimciliği ve Şklovski**, Ankara, Kùltür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2004.
- Parer, Özlem: “Rus Modernleşmesinde Son Avangart Fenomen: OBERİU”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, S. 53 (2), Ankara, 2017, s. 531-548.
- Peşkovski, Aleksandr: **Russkiy sintaksis v nauçnom osveşenii**, Moskva, İzdatelstvo Ministerstva Prosveşeniya, 1956.

- Polyakov, Vladimir,
v.d.: Deklratsiya Futuristiçeskogo Teatra, **Za 7 dney**, S. 28, St Peterburg, 1913, s. 606, **Entsiklopediya russkogo avangarda**, (çevrimiçi 20.10.2019).
<http://rusavangard.ru/online/history/pobeda-nad-solntsem/>
- Scotto, Susan D.: “Xarms and Hamsun: "Staruxa" Solves a Mystery”, **Comparative Literature Studies**, S. 23, Pensilvanya, Penn State University Press, 1986, s. 282-296.
- Şçerba, Lev: **Fonetika frantsuzskogo yazıka**, Moskva, Vıssşaya Şkola, 1963.
- Şçerba, Lev: **Prepodavaniye inostrannıh yazıkov**, Moskva, Vıssşaya Şkola, 1974.
- Seçkin, Pelin: “Anlama ve Anlatma sürecinde ‘Kip’ ve ‘Kiplik’”, **Sosyal Bilimler Dergisi**, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon, Sayı: 7, 2014, s. 7-17.
- Smidt, Mihail: “Prostranstvennaya organizatsiya povesti Harmsa Staruha”, **Filologičeskaya regionalistika**, S. 4, Tambov, TGU im. Derjavina, 2016, s. 62-65.
- Smirnova, Aleksandra: “Proza Daniila Harmsa poetika janra”, **Vestnik volgu**, s. 8, Volgograd, Volgu, 2009, s. 158-162.
- Sowinski, Bernhard: **Textlinguistik**, Stuttgart, Kohlhammer, 1983.
- Subaşı Uzun, Leyla: “Öğrencilerin Yazılı Anlatım Sürecindeki Metinleştirme Sorunları”, **II. Ulusal Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Sempozyumu Bildirileri**, Ankara, Ankara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayınları, 2007, s. 693-701.
- Stone-Nakhimovsky,
Alice: “The Ordinary, the Sacred, and the Grotesque in Daniil Kharms's The Old Woman”, **Slavic Review**, S. 37, Cambridge, Cambridge University Press, 1978, s. 203-216.
- Stone-Nakhimovsky,
Alice: “Laughter in the Void”, **Wiener Slawistischer Almanach**, S. 5, 1982, s.729-745.

- Şubinski, Valeriy: **Daniil Harms**, St. Peterburg, Vita Nova, 2008.
- Şuansing, Tsao: “Strukturnaya organizatsiya rasskazov Şukşına v svete sovremennoy lingvistiki teksta”, Doktora Tezi, Moskva, **GİRY im. Puşkina**, 2000.
- Şvedova, Natalya: “Modalnost”, **Grammatika sovremennogo russkogo literaturnogo yazıka**, ed. N. Şvedova, Moskva, Nauka, 1975.
- Taşıgüzel, Selver: “İlköğretim Türkçe Ders Kitaplarında Öğretici Nitelikteki Metinlerdeki Eşdizimsel Öüntülemelerin Görünümü”, **Dil Dergisi**, S. 125, Ankara, Ankara Üniversitesi Yayınları, 2004, s. 72-87.
- Ternova, Tatyana: “OBERİU istoriya i estetiçeskaya praktika”, **Lingvistika i mejkulturnaya kommunikatsiya**, Voronej, VGU, 2014, s. 64-73.
- Todorov, Tsvetan: **The Place of Style in the Structure of theText**, New York, Longman, 1971.
- Torusdağ, Gülşen: İlker Aydın: **Metindilbilim ve Örnek Metin Çözümlemeleri**, Ankara, Pegem, 2018.
- Tufanov, Aleksandr: **K zaumi**, St Peterburg, Salamandra P.V.V., 2012.
- Valgina, Nina: “Tselostnost i svyaznost kak konstruktivniye priznaki teksta”, **Teoriya teksta**, Moskva, Logos, 2003, s. 26-32.
- Vardar, Berke v.d.: **Açıklamalı Dilbilim Sözlüğü**, Istanbul, Multilingual Yabancı Dil Yayınları, 2007.
- Veliçko, Marina: “Kogeziya i kogerentnost: osobennosti razgraniçeniya i opredeleniya ponyatiy”, **Vestnik AGU**, S. 2, Krasnodar, AGU, 2016, s. 39-43.

EKLER

161

СТАРУХА

Повесть.

... И между ними происходит следующий разговор.

Гамсун.

На дворе стоит старуха и держит в руках стенные часы. Я прохожу мимо старухи, останавливаюсь и спрашиваю ее: «Который час?»

- Посмотрите, - говорит мне старуха.

Я смотрю и вижу, что на часах нет стрелок.

- Тут нет стрелок, - говорю я.

Старуха смотрит на циферблат и говорит мне:

- Сейчас без четверти три.

- Ах так. Большое спасибо, - говорю я и ухожу.

162

Старуха кричит мне что-то вслед, но я иду не оглядываясь. Я выхожу на улицу и иду по солнечной стороне. Весеннее солнце очень приятно. Я иду пешком, щурю глаза и курю трубку. На углу Садовой мне попадаете навстречу Сакердон Михайлович. Мы здороваемся, останавливаемся и долго разговариваем. Мне надоедает стоять на улице, и я приглашаю Сакердона Михайловича в подвальчик. Мы пьем водку, закусываем крутым яйцом с килькой, потом прощаемся, и я иду дальше один.

Тут я вдруг вспоминаю, что забыл дома выключить электрическую печку. Мне очень досадно. Я поворачиваюсь и иду домой. Так хорошо начался день, и вот уже первая неудача. Мне не следовало выходить на улицу.

Я прихожу домой, снимаю куртку, вынимаю из жилетного кармана часы и вешаю их на гвоздик; потом запираю дверь на ключ и ложусь на кушетку. Буду лежать и постараюсь заснуть.

С улицы слышен противный крик мальчишек. Я лежу и выдумываю им казни. Больше всего мне нравится напустить на них столбняк, чтобы они вдруг перестали двигаться. Родители растаскивают их по домам. Они лежат в своих кроватках и не могут даже есть, потому что у них не открываются рты. Их питают искусственно. Через неделю столбняк проходит, но дети так слабы, что еще целый месяц должны пролежать в постелях. Потом они начинают постепенно выздоравливать, но я напускаю на них второй столбняк, и они все околевают.

Я лежу на кушетке с открытыми глазами и не могу заснуть. Мне вспоминается старуха с часами, которую я видел сегодня на дворе, и мне делается приятно, что на ее часах не было стрелок. А вот на днях я видел в комиссионном магазине отвратительные кухонные часы, и стрелки у них были сделаны в виде ножа и вилки. Боже мой! ведь я еще не выключил электрической печки! Я вскакиваю и выключаю ее, потом опять ложусь на кушетку и стараюсь заснуть. Я закрываю глаза. Мне не хочется спать. В окно светит весеннее

163

солнце, прямо на меня. Мне становится жарко. Я встаю и сажусь в кресло у окна.

Теперь мне хочется спать, но я спать не буду. Я возьму бумагу и перо и буду писать. Я чувствую в себе страшную силу. Я все обдумал еще вчера. Это будет рассказ о чудотворце, который живет в наше время и не творит чудес. Он знает, что он чудотворец и может сотворить любое чудо, но он этого не делает. Его выселяют из квартиры, он знает, что стоит ему только махнуть пальцем, и квартира останется за ним, но он не делает этого, он покорно съезжает с

квартиры и живет за городом в сарае. Он может этот старый сарай превратить в прекрасный кирпичный дом, но он не делает этого, он продолжает жить в сарае и в конце концов умирает, не сделав за свою жизнь ни одного чуда.

Я сижу и от радости потираю руки. Сакердон Михайлович лопнет от зависти. Он думает, что я уже не способен написать гениальную вещь. Скорее, скорее за работу! Долой всякий сон и лень. Я буду писать восемнадцать часов подряд!

От нетерпения я весь дрожу. Я не могу сообразить, что мне делать: мне нужно было взять перо и бумагу, а я хватал разные предметы, совсем не те, которые мне были нужны. Я бегал по комнате: от окна к столу, от стола к печке, от печки опять к столу, потом к дивану и опять к окну. Я задышался от пламени, которое пылало в моей груди. Сейчас только пять часов. Впереди весь день, и вечер, и вся ночь ...

Я стою посередине комнаты. О чем же я думаю? Ведь уже двадцать минут шестого. Надо писать. Я придвигаю к окну столик и сажусь за него. Передо мной клетчатая бумага, в руке перо.

Мое сердце еще слишком бьется, и рука дрожит. Я жду, чтобы немножко успокоиться. Я кладу перо и набиваю трубку. Солнце светит мне прямо в глаза, я жмурюсь и трубку закуриваю.

Вот мимо окна пролетает ворона. Я смотрю из окна на улицу и вижу, как по панели идет человек на механической ноге. Он громко стучит своей ногой и палкой.

164

-Так, - говорю я сам себе, продолжая смотреть в окно.

Солнце прячется за трубу противостоящего дома. Тень от трубы бежит по крыше, перелетает улицу и ложится мне на лицо. Надо воспользоваться этой тенью и написать несколько слов о чудотворце. Я хватаю перо и пишу:

«Чудотворец был высокого роста».

Больше я ничего написать не могу. Я сижу до тех пор, пока не начинаю чувствовать голод. Тогда я встаю и иду к шкапику, где хранится у меня провизия, я шарю там, но ничего не нахожу. Кусок сахара и больше ничего.

В дверь кто-то стучит.

-Кто там?

Мне никто не отвечает. Я открываю дверь и вижу перед собой старуху, которая утром стояла на дворе с часами. Я очень удивлен и ничего не могу сказать.

- Вот я пришла, - говорит старуха и входит в мою комнату.

Я стою у двери и не знаю, что мне делать выгнать старуху или, наоборот, предложить ей сесть? Но старуха сама идет к моему креслу возле окна и садится в него.

- Закрой дверь и запи ее на ключ, - говорит мне старуха.

Я, закрываю и запираю дверь.

- Встань на колени, - говорит старуха.

И я становлюсь на колени. Но тут я начинаю понимать всю нелепость своего положения. Зачем я стою на коленях перед какой-то старухой? Да и почему эта старуха находится в моей комнате и сидит в моем любимом кресле? Почему я не выгнал эту старуху?

- Послушайте-ка, - говорю я, - какое право имеете вы распоряжаться в моей комнате, да еще командовать мной? Я вовсе не хочу стоять на коленях.

- И не надо, - говорит старуха. -Теперь ты должен лечь на живот и уткнуться лицом в пол.

Я тотчас исполнил приказание ...

Я вижу перед собой правильно начерченные квадраты. Боль в плече и правом бедре заставляет меня изменить положение. Я лежал ничком, теперь я с большим трудом поднимаюсь на колени. Все члены мои затекли и плохо сгибаются. Я оглядываюсь и вижу себя в своей комнате, стоящего на коленях посередине пола. Сознание и память медленно возвращаются ко мне. Я еще раз оглядываю комнату и вижу,

166

что на кресле у окна будто сидит кто-то. В комнате не очень светло, потому что сейчас, должно быть, белая ночь. Я пристально вглядываюсь. Господи! Неужели эта старуха все еще сидит в моем кресле? Я вытягиваю шею и смотрю. Да, конечно, это сидит старуха и голову опустила на грудь. Должно быть, она уснула.

Я поднимаюсь и, прихрамывая, подхожу к ней. Голова старухи опущена на грудь, руки висят по бокам кресла. Мне хочется схватить эту старуху и вытолкать ее за дверь.

- Послушайте, - говорю я, - вы находитесь в моей комнате. Мне надо работать. Я прошу вас уйти.

Старуха не движется. Я нагибаюсь и заглядываю старухе в лицо. Рот у нее приоткрыт и изо рта торчит соскочившая вставная челюсть. И вдруг мне делается все ясно: старуха умерла.

Меня охватывает страшное чувство досады. Зачем она умерла в моей комнате? Я терпеть не могу покойников. А теперь возись с этой падалью, иди разговаривать с дворником и управдомом, объясняй им, почему эта старуха оказалась у меня. Я с ненавистью посмотрел на старуху. д может быть, она и не умерла? Я щупаю ее лоб. Лоб холодный. Рука тоже. Ну что мне делать?

Я закуриваю трубку и сажусь на кушетку. Безумная злость поднимается во мне.

- Вот сволочь! - говорю я вслух.

Мертвая старуха как мешок сидит в моем кресле. Зубы торчат у нее изо рта. Она похожа на мертвую лошадь.

- Противная картина, - говорю я, но закрыть старуху газетой не могу, потому что мало ли что может случиться под газетой.

За стеной слышно движение: это встает мой сосед, паровозный машинист. Еще того не хватало, чтобы он пронюхал, что у меня в комнате сидит мертвая старуха! Я прислушиваюсь к шагам соседа. Чего он медлит? Уже половина шестого! Ему давно пора

167

уходить. Боже мой! Он собирается пить чай! Я слышу, как за стенкой шумит примус. Ах, поскорее ушел бы этот проклятый машинист!

Я забираюсь на кушетку с ногами и лежу. Проходит восемь минут, но чай у соседа еще не готов и примус шумит. Я закрываю глаза и дремлю.

Мне снится, что сосед ушел и я, вместе с ним, выхожу на лестницу и захлопываю за собой дверь с французским замком. Ключа у меня нет, и я не могу попасть обратно в квартиру. Надо звонить и будить остальных жильцов, а это уж совсем плохо. Я стою на площадке лестницы и думаю, что мне делать, и вдруг вижу, что у меня нет рук. Я наклоняю голову, чтобы лучше рассмотреть, есть ли у меня руки, и вижу, что с одной стороны у меня вместо руки торчит столовый ножик, а с другой стороны - вилка.

- Вот, - говорю я Сакердону Михайловичу, который сидит почему-то тут же на складном стуле. - Вот видите, - говорю я ему, - какие у меня руки?

А Сакердон Михайлович сидит молча, и я вижу, что это не настоящий Сакердон Михайлович, а глиняный.

Тут я просыпаюсь и сразу же понимаю, что лежу у себя в комнате на кушетке, а у окна, в кресле, сидит мертвая старуха.

Я быстро поворачиваю к ней голову. Старухи в кресле нет. Я смотрю на пустое кресло, и дикая радость наполняет меня. Значит, это все был сон. Но только где же он начался? Входила ли старуха вчера в мою комнату? Может быть, это тоже был сон? Я вернулся вчера домой, потому что забыл выключить электрическую печку. Но, может быть, и это был сон? Во всяком случае, как хорошо, что у меня в комнате нет мертвой старухи и, значит, не надо идти к управдому и возиться с покойником!

Однако, сколько же времени я спал? Я посмотрел на часы: половина десятого, должно быть, утра. Господи! Чего только не приснится во сне!

168

Я спустил ноги с кушетки, собираясь встать, и вдруг увидел мертвую старуху, лежащую на полу за столом, возле кресла. Она лежала лицом вверх, и вставная челюсть, выскочив изо рта, впилась одним зубом старухе в ноздрю. Руки подвернулись под туловище и их не было видно, а из-под задравшейся юбки торчали костлявые ноги в белых, грязных шерстяных чулках.

- Сволочь! - крикнул я и, подбежав к старухе, ударил ее сапогом по подбородку.

Вставная челюсть отлетела в угол. Я хотел ударить старуху еще раз, но побоялся, чтобы на теле не остались знаки, а то еще потом решат, что это я убил ее.

Я отошел от старухи, сел на кушетку и закурил трубку. Так прошло минут двадцать. Теперь мне стало ясно, что все равно дело передадут в уголовный розыск и следственная бестолочь обвинит меня в убийстве. Положение выходит серьезное, а тут еще этот удар сапогом.

Я подошел опять к старухе, наклонился и стал рассматривать ее лицо. На подбородке было маленькое темное пятнышко. Нет, придраться нельзя. Мало ли что? Может быть, старуха еще при жизни стукнулась обо что-нибудь? Я немного успокаиваюсь и начинаю ходить по комнате, куря трубку и обдумывая свое положение.

Я хожу по комнате и начинаю чувствовать голод, все сильнее и сильнее. От голода я начинаю даже дро-

169

жать. Я еще раз шарю в шкапике, где хранится у меня провизия, но ничего не нахожу, кроме куска сахара.

Я вынимаю свой бумажник и считаю деньги. Одиннадцать рублей. Значит, я могу купить себе ветчинной колбасы и хлеб и еще останется на табак.

Я поправляю сбившийся за ночь галстук, беру часы, надеваю куртку, выхожу в коридор, тщательно запираю дверь своей комнаты, кладу ключ себе в карман и выхожу на улицу. Надо раньше всего поесть, тогда мысли будут яснее и тогда я предприму что-нибудь с этой падалью.

По дороге в магазин мне приходит в голову: не зайти ли мне к Сакердону Михайловичу и не рассказать ли ему все, может быть, вместе мы скорее придумаем, что делать. Но я тут же отклоняю эту мысль, потому что некоторые вещи надо делать одному, без свидетелей.

В магазине не было ветчинной колбасы, и я купил себе полкило сарделек. Табака тоже не было. Из магазина я пошел в булочную.

В булочной было много народу, и к кассе стояла длинная очередь. Я сразу нахмурился, но все-таки в очередь встал. Очередь подвигалась очень медленно, а потом и вовсе остановилась, потому что у кассы произошел какой-то скандал.

Я делал вид, что ничего не замечаю, и смотрел в спину молоденькой дамочки, которая стояла в очереди передо мной. дамочка была, видно, очень любопытной: она вытягивала шейку то вправо, то влево и поминутно становилась на цыпочки, чтобы лучше разглядеть, что происходит у кассы. Наконец она повернулась ко мне и спросила:

- Вы не знаете, что там происходит?

- Простите, не знаю,- сказал Я как можно суше.

Дамочка повертелась в разные стороны и наконец опять обратилась ко мне:

- Вы не могли бы пойти и выяснить, что там происходит?

- Простите, меня это нисколько не интересует, - сказал я еще суше.

170

- Как не интересует? - воскликнула дамочка. - Ведь вы же сами задерживаетесь из-за этого в очереди!

Я ничего не ответил и только слегка поклонился. Дамочка внимательно посмотрела на меня.

- Это, конечно, не мужское дело стоять в очередях за хлебом,- сказала она.- Мне жалко вас, вам приходится тут стоять. Вы, должно быть, холостой?

- Да, холостой,- ответил я, несколько сбитый с толку, но по инерции продолжая отвечатьдовольно сухо и при этом слегка кланяясь.

Дамочка еще раз осмотрела меня с головы до ног и вдруг, притронувшись пальцем к моему рукаву, сказала:

- Давайте я куплю что вам нужно, а вы подождите меня на улице.

Я совершенно растерялся.

- Благодарю вас, - сказал я. - Это очень мило с вашей стороны, но, право, я мог бы и сам.

- Нет, нет, -сказала дамочка, - ступайте на улицу. Что вы собирались купить?

- Видите ли, - сказал я, - я собирался купить полкило черного хлеба, но только формового, того, который дешевле. Я его больше люблю.

- Ну, вот и хорошо,- сказала дамочка.- А теперь идите. Я куплю, а потом рассчитаемся.

И она даже слегка подтолкнула меня под локоть.

Я вышел из булочной и встал у самой двери. Весеннее солнце светит мне прямо в лицо. Я закурываю трубку. Какая милая дамочка! Это теперь так редко. Я стою, жмурюсь от солнца, курю трубку и думаю о милой дамочке. Ведь у нее светлые карие глазки. Просто прелесть какая она хорошенькая!

- Вы курите трубку? - слышу я голос рядом с собой. Милая дамочка протягивает мне хлеб.

- О, бесконечно вам благодарен, - говорю я, беря хлеб.

- А вы курите трубку! Это мне страшно нравится, - говорит милая дамочка.

171

И между нами происходит следующий разговор:

Она: Вы, значит, сами ходите за хлебом?

Я: Не только за хлебом; я себе все сам покупаю.

Она: А где же вы обедаете?

Я: Обыкновенно я сам варю себе обед. А иногда ем в пивной.

Она: Вы любите пиво?

Я: Нет, я больше люблю водку.

Она: Я тоже люблю водку.

Я: Вы любите водку? Как это хорошо! Я хотел бы когда-нибудь с вами вместе выпить.

Она: И я тоже хотела бы выпить с вами водки.

Я: Простите, можно вас спросить об одной вещи?

Она (сильно покраснев): Конечно, спрашивайте.

Я: Хорошо, я спрошу вас. Вы верите в Бога?

Она (удивленно): В Бога? да, конечно.

Я: А что вы скажете, если нам сейчас купить водку и пойти ко мне. Я живу тут рядом.

Она (задорно): Ну что ж, я согласна!

Я: Тогда идемте.

Мы заходим в магазин, и я покупаю пол-литра водки. Больше у меня денег нет, какая-то только мелочь. Мы все время говорим о разных вещах, и вдруг я вспоминаю. что у меня в комнате, на полу, лежит мертвая старуха.

Я оглядываюсь на мою новую знакомую: она стоит у прилавка и рассматривает банки с вареньем. Я осторожно пробираюсь к двери и выхожу из магазина. Как раз против магазина останавливается трамвай. Я вскакиваю в трамвай, даже не посмотрев на его номер. На Михайловской улице я вылезаю и иду к Сакердону Михайловичу. У меня в руках бутылка с водкой, сардельки и хлеб.

Сакердон Михайлович сам открыл мне двери. Он был в халате, накинутом на голое тело, в русских сапогах с отрезанными голенищами и в меховой с наушниками шапке, но наушники были подняты и завязаны на макушке бантом.

- Очень рад, - сказал Сакердон Михайлович, увидя меня.

172

- Я не оторвал вас от работы?- спросил я.

- Нет, нет, - сказал Сакердон Михайлович. - Я ничего не делал, а просто сидел на полу.

- Видите ли, - сказал я Сакердону Михайловичу. - Я к вам пришел с водкой и с закуской. Если вы ничего не имеете против, давайте выпьем.

- Очень хорошо, - сказал Сакердон Михайлович. - Вы входите.

Мы прошли в его комнату. Я откупорил бутылку с водкой, а Сакердон Михайлович поставил на стол две рюмки и тарелку с вареным мясом.

- Тут у меня сардельки, - сказал я. - Так, как мы будем их есть: сырыми, или будем варить?

- Мы их поставим варить, - сказал Сакердон Михайлович, -а пока они варятся, мы будем пить водку под вареное мясо. Оно из супа, превосходное вареное мясо!

Сакердон Михайлович поставил на керосинку кастрюльку, и мы сели пить водку.

- Водку пить полезно, - говорил Сакердон Михайлович, наполняя рюмки. - Мечников писал, что водка полезнее хлеба, а хлеб - это только солома, которая гниет в наших желудках.

- Ваше здоровье!- сказал я, чокаясь с Сакердоном Михайловичем.

Мы выпили и закусили холодным мясом.

- Вкусно, - сказал Сакердон Михайлович.

Но в это мгновение в комнате что-то резко щелкнуло.

- Что это? - спросил я.

Мы сидели молча и прислушивались. Вдруг щелкнуло еще раз. Сакердон Михайлович вскочил со стула и, подбежав в окно, сорвал занавеску.

- Что вы делаете? - крикнул я.

Но Сакердон Михайлович, не отвечая мне, кинулся к керосинке, схватил занавеской кастрюльку и поставил ее на пол.

- Черт побери! - сказал Сакердон Михайлович. - Я забыл в кастрюльку налить воды, а кастрюлька эмалированная, и теперь эмаль отскочила.

- Все понятно,- сказал я, кивая головой.

Мы сели опять за стол.

- Черт с ними, - сказал Сакердон Михайлович,- мы будем есть сардельки сырыми.

- Я страшно есть хочу,- сказал я.

- Кушайте,- сказал Сакердон Михайлович, пододвигая мне сардельки.

- Ведь я последний раз ел вчера, с вами в подвальчике, и с тех пор ничего еще не ел, - сказал я.

- Да, да, да,- сказал Сакердон Михайлович.

- Я все время писал, - сказал я.

- Черт побери! - утрированно вскричал Сакердон Михайлович. - Приятно видеть перед собой гения.

- Еще бы! - сказал я.

- Много поди наваляли? - спросил Сакердон Михайлович.

- Да, - сказал я. - Исписал пропасть бумаги.

- За гения наших дней, - сказал Сакердон Михайлович, поднимая рюмки.

Мы выпили. Сакердон Михайлович ел вареное мясо, а я - сардельки. Съев четыре сардельки, я закурил трубку и сказал:

- Вы знаете, я ведь к вам пришел, спасаясь от преследования.

- Кто же вас преследовал? - спросил Сакердон Михайлович.

- Дама, - сказал я.

Но так как Сакердон Михайлович ничего меня не спросил, а только молча налил в рюмки водку, то я продолжал:

- Я с ней познакомился в булочной и сразу влюбился.

- Хороша? - спросил Сакердон Михайлович.

- Да, - сказал я, - в моем вкусе.

Мы выпили, и я продолжал:

- Она согласилась идти ко мне пить водку. Мы зашли в магазин, но из магазина мне пришлось потихоньку удрать.

- Не хватило денег?- спросил Сакердон Михайлович.

174

- Нет, денег хватило в обрез, - сказал я, - но я вспомнил, что не могу пустить ее в свою комнату.

- Что же, у вас в комнате была другая дама? - спросил Сакердон Михайлович.

- Да, если хотите, у меня в комнате находится другая дама,- сказал я, улыбаясь.- Теперь я никого к себе в комнату не могу пустить.

- Женитесь. Будете приглашать меня к обеду, - сказал Сакердон Михайлович.

- Нет, - сказал я, фыркая от смеха. - На этой даме я не женюсь.

- Ну, тогда женитесь на той, которая из булочной, - сказал Сакердон Михайлович.

- Да что вы всё хотите меня женить? - сказал я.

- А что же? - сказал Сакердон Михайлович, наполняя рюмки. - За ваши успехи!

Мы выпили. Видно, что водка начала оказывать на нас свое действие. Сакердон Михайлович снял свою меховую с наушниками шапку и швырнул ее на кровать. Я встал и прошелся по комнате, ощущая уже некоторое головокружение.

- Как вы относитесь к покойникам? - спросил я Сакердона Михайловича.

- Совершенно отрицательно, - сказал Сакердон Михайлович. - Я их боюсь.

- Да, я тоже терпеть не могу покойников, - сказал я. - Подвернись мне покойник, и не будь он мне родственником, я бы, должно быть, пнул бы его ногой.

- Не надо лягать мертвецов, - сказал Сакердон Михайлович.

175

- А я бы пнул его сапогом прямо в морду, - сказал я. - Терпеть не могу покойников и детей.

- Да, дети - гадость, - согласился Сакердон Михайлович.

- А что, по-вашему, хуже: покойники или дети? - спросил я.

- Дети, пожалуй, хуже, они чаще мешают нам. А покойники все-таки не врываются в нашу жизнь, - сказал Сакердон Михайлович.

- Врываются!- крикнул я и сейчас же замолчал.

Сакердон Михайлович внимательно посмотрел на меня.

- Хотите еще водки? - спросил он.

- Нет, - сказал я, но, спохватившись, прибавил: - Нет, спасибо, я больше не хочу.

Я подошел и сел опять за стол. Некоторое время мы молчим.

- Я хочу спросить вас, - говорю я наконец. – Вы веруете в Бога?

У Сакердона Михайловича появляется на лбу поперечная морщина, и он говорит:

- Есть неприличные поступки. Неприлично спросить у человека пятьдесят рублей в долг, если вы видели, как он только что положил себе в карман двести. Его дело: дать вам деньги или отказать; и самый удобный и приятный способ отказа- это соврать, что денег нет. Вы же видели, что у того человека деньги есть, и тем самым лишили его возможности вам просто и приятно отказать. Вы

лишили его права выбора, а это свинство. Это неприличный и бестактный поступок. И спросить человека: «веруете ли вы в Бога?» - тоже поступок бестактный и неприличный.

- Ну,- сказал я,- тут уж нет ничего общего.

- А я и не сравниваю, - сказал Сакердон Михайлович.

- Ну, хорошо, - сказал я, - оставим это. Извините только меня, что я задал вам такой неприличный и бестактный вопрос.

- Пожалуйста, - сказал Сакердон Михайлович. - Ведь я просто отказался отвечать вам.

176

- Я бы тоже не ответил,- сказал я,- да только по другой причине.

- По какой же? - вяло спросил Сакердон Михайлович.

- Видите ли,- сказал я,- по-моему, нет верующих или неверующих Людей. Есть только желающие верить и желающие не верить.

- Значит, те, что желают не верить, уже во что-то верят? - сказал Сакердон Михайлович. - А те, что желают верить, уже заранее не верят ни во что?

- Может быть и так, - сказал я. - Не знаю.

- А верят или не верят во что? В Бога? - спросил Сакердон Михайлович.

- Нет,- сказал я,- в бессмертие.

- Тогда почему же вы спросили меня, верую ли я в Бога?

- Да просто потому, что спросить: верите ли вы в бессмертие? - звучит как-то глупо, - сказал я Сакердону Михайловичу и вотал.

- Вы что, уходите? - спросил меня Сакердон Михайлович.

- Да, - сказал я, - мне пора.

- А что же водка? - сказал Сакердон Михайлович. - Ведь и осталось-то всего по рюмке.

- Ну, давайте допьем, - сказал я.

Мы допили водку и закусили остатками вареного мяса.

- А теперь я должен идти, - сказал я.

- До свидания, - сказал Сакердон Михайлович, провожая меня через кухню на лестницу.- Спасибо за угощение.

- Спасибо вам, - сказал я. - До свидания.

И я ушел.

Оставшись один, Сакердон Михайлович убрал со стола, закинул на шкаф пустую водочную бутылку, надел опять на голову свою меховую с наушниками шапку и сел под окном на пол. Руки Сакердон Михайлович заложил за спину, и их не было видно. А из-под задравшегося халата торчали голые костлявые ноги, обутые в русские сапоги с отрезанными голенищами.

177

Я шел по Невскому, погруженный в свои мысли. Мне надо сейчас же пройти к управдому и рассказать ему все. А разделившись со старухой, я буду целые дни стоять около булочной, пока не встречу ту милую дамочку. Ведь я остался ей должен за хлеб 48 копеек. У меня есть прекрасный предлог ее разыскивать. Выпитая водка продолжала еще действовать, и казалось, что все складывается очень хорошо и просто.

На Фонтанке я подошел к ларьку и, на оставшуюся мелочь, выпил большую кружку хлебного кваса. Квас был плохой и кислый, и я пошел дальше с мерзким вкусом во рту.

На углу Литейной какой-то пьяный, пошатнувшись, толкнул меня. Хорошо, что у меня нет револьвера: я убил бы его тут же на месте.

До самого дома я шел, должно быть, с искаженным от злости, лицом; бы, почти все встречные оборачивались на меня.

Я вошел в домовую контору. На столе сидела низкорослая, грязная, курносая, кривая и белобрысая девка и, глядясь в ручное зеркальце и мазала себе помадой губы.

- А где же управдом? - спросил я.

Девка молчала, продолжая мазать губы.

- Где управдом? - повторил я резким голосом.

- Завтра будет, не сегодня,- отвечала грязная, курносая, кривая и белобрысая девка.

Я вышел на улицу. По противоположной стороне шел инвалид на механической ноге и громко стучал своей ногой и палкой. Шесть мальчишек бежало за инвалидом, передразнивая его походку.

Я завернул в свою парадную и стал подниматься по лестнице. На втором этаже я остановился; противная мысль пришла мне в голову: ведь старуха должна начать разлагаться. Я не закрыл окна, а говорят, что при открытом окне покойники разлагаются быстрее. Вот ведь глупость какая! И этот чертов управдом будет только завтра! Я постоял в нерешительности несколько минут и стал подниматься дальше.

178

Около двери в свою квартиру 11-опять остановился. Может быть, пойти к булочной и ждать там ту милую дамочку? Я бы стал умолять ее пустить меня к себе на две или три ночи. Но тут я вспоминаю, что сегодня она уже купила хлеб и, значит, в булочную не придет. да и вообще из этого ничего бы не вышло.

Я отпер дверь и вошел в коридор. В конце коридора горел свет, и Марья Васильевна, держа в руках

какую-то тряпку, терла по ней другой тряпкой. Увидя меня, Марья Васильевна крикнула:

- Ваш шпрашивал какой-то штарик!

- Какой старик?- сказал я.

- Не жнаю, - отвечала Марья Васильевна.

- Когда это было? - спросил я.

-Тоже не жнаю,- сказала Марья Васильевна.

- Вы разговаривали со стариком? - спросил я Марью Васильевну.

- Я,- отвечала Марья Васильевна.

- Так как же вы не знаете, когда это было? - сказал я.

- Чиша два тому нажад, - сказала Марья Васильевна.

- А как этот старик выглядел? - спросил я.

- Тоже не жнаю, - сказала Марья Васильевна и ушла на кухню.

Я подошел к своей комнате.

«Вдруг,- подумал я,- старуха исчезла. Я войду в комнату, а старухи-то и нет. Боже мой! Неужели чудес не бывает?!»

Я отпер дверь и начал ее медленно открывать. Может быть это только показалось, но мне в лицо пахнул приторный запах начавшегося разложения. Я заглянул в приотворенную дверь и, на мгновение, застыл на месте. Старуха на четвереньках медленно ползла ко мне навстречу.

Я с криком захлопнул дверь, повернул ключ и отскочил к противоположной стенке. В коридоре появилась Марья Васильевна.

- Вы меня опять жвали? - спросила она.

Меня так трясло, что я ничего не мог ответить и только отрицательно замотал головой. Марья Васильевна подошла поближе.

- Вы ш кем-то ражговаривали, - сказала она.

Я опять отрицательно замотал головой.

- Шумашедший, - сказала Марья Васильевна и опять ушла на кухню, несколько раз по дороге оглянувшись на меня.

«Так стоять нельзя. Так стоять нельзя», - повторял я мысленно. Эта фраза сама собой сложилась где-то внутри меня. Я твердил ее до тех пор, пока она не дошла до моего сознания.

- Да, так стоять нельзя, - сказал я себе, но продолжал стоять как парализованный. Случилось что-то ужасное, но предстояло сделать что-то, может быть, еще более ужасное, чем то, что уже произошло. Вихрь кружил мои мысли, и я только видел злобные глаза мертвой старухи, медленно ползущей ко мне на четвереньках.

Ворваться в комнату и раздробить этой старухе череп. Вот что надо сделать! Я даже поискал глазами и остался доволен, увидя крокетный молоток, неизвестно для чего уже в продолжение многих лет стоявший в углу коридора. Схватить молоток, ворваться в комнату и трах! ..

Озноб еще не прошел. Я стоял с поднятыми плечами от внутреннего холода. Мысли мои скакали, путались, возвращались к исходному пункту и вновь скакали, захватывая новые области, а я стоял и прислушивался к своим мыслям и был как бы в стороне от них и был как бы не их командир.

- Покойники, - объясняли мне мои собственные мысли, - народ неважный. Их зря называют покойники, они скорее беспокойники. За ними надо следить и следить. Спросите любого сторожа из мертвецкой. Вы думаете, он для чего поставлен там? Только для одного: следить, чтобы покойники не распозались.

Бывают, в этом смысле, забавные случаи. Один покойник, пока сторож, по приказанию начальства, мылся в бане, выполз из мертвецкой, заполз в

180

дезинфекционную камеру и съел там кучу белья. Дезинфекторы здорово отлупцевали этого покойника, но за испорченное белье им пришлось рассчитываться из своих собственных карманов. А другой покойник заполз в палату рожениц и так перепугал их, что одна роженица тут же произвела преждевременный выкидыш, а покойник набросился на выкинутый плод и начал его, чавкая, пожирать. А когда одна храбрая сиделка ударила покойника по спине табуреткой, то он укусил эту сиделку за ногу, и она вскоре умерла от заражения трупным ядом. Да, покойники народ неважный, и с ними надо быть начеку.

- Стоп! - сказал я своим собственным мыслям. - Вы говорите чушь. Покойники неподвижны.

- Хорошо, - сказали мне мои собственные мысли, - войди тогда в свою комнату, где находится, как ты говоришь, неподвижный покойник. Неожиданное упрямство заговорило во мне.

- И войду! - сказал я решительно своим собственным мыслям.

- Попробуй! - насмешливо сказали мне мои собственные мысли.

Эта насмешливость ркончительно взбесила меня. Я схватил крокетный молоток и кинулся к двери.

- Подожди!- закричали мне мои собственные мысли. Но я уже повернул ключ и распахнул дверь,

Старуха лежала у порога, уткнувшись лицом в пол. С поднятым крокетным молотком я стоял наготове. Старуха не шевелилась.

Озноб прошел, и мысли мои текли ясно и четко. Я был командиром их.

- Раньше всего закрыть дверь! - скомандовал я сам себе.

Я вынул ключ с наружной стороны двери и вставил его с внутренней. Я сделал это левой рукой, а в правой я держал крокетный молоток и все время не

181

спускал со старухи глаз. Я запер дверь на ключ и, осторожно переступив через старуху, вышел на середину комнаты.

- Теперь мы с тобой рассчитаемся, - сказал я. У меня возник план, к которому обыкновенно прибегают убийцы из уголовных романов и газетных происшествий; я просто хотел запрятать старуху в чемодан, отвезти ее за город и спустить в болото. Я знал одно такое место.

Чемодан стоял у меня под кушеткой. Я вытащил его и открыл. В нем находились кое-какие вещи: несколько книг, старая фетровая шляпа и рваное белье; Я выложил все это на кушетку.

В это время громко хлопнула наружная дверь, и мне показалось, что старуха вздрогнула. Я моментально вскочил и схватил крокетный молоток. Старуха лежит спокойно. Я стою и прислушиваюсь. Это вернулся машинист, я слышу, как он ходит у себя по комнате. Вот он идет по коридору на кухню. Если Марья Васильевна расскажет ему о моем сумасшествии, это будет нехорошо. Чертовщина какая! Надо и мне пройти на кухню и своим видом успокоить их.

Я опять перешагнул через старуху, поставил молоток возле самой двери, чтобы, вернувшись обратно, я бы мог, не входя еще в комнату, иметь молоток в руках, и вышел в коридор. Из кухни неслись голоса, но слов не было слышно. Я прикрыл за собою дверь в свою комнату и осторожно пошел на кухню: мне хотелось узнать, о чем говорит Марья Васильевна с машинистом. Коридор я прошел быстро, а около кухни замедлил шаги. Говорил машинист, по-видимому, он рассказывал что-то случившееся с ним на работе.

Я вошел. Машинист стоял с полотенцем в руках и говорил, а Марья Васильевна сидела на табурете и слушала. Увидя меня, машинист махнул мне рукой.

- Здравствуйте, здравствуйте, Матвей Филиппович, - сказал я ему и прошел в ванную комнату. Пока

182

все было спокойно. Марья Васильевна привыкла к моим странностям и этот последний случай могла уже и забыть.

Вдруг меня осенило: я не запер дверь. А что если старуха выползет из комнаты?

Я кинулся обратно, но вовремя спохватился и, чтобы не испугать жильцов, прошел через кухню спокойными шагами.

Марья Васильевна стучала пальцем по кухонному столу и говорила машинисту:

- Ждорово! Вот это ждорово! Я бы тоже швиштела!

С замирающим сердцем я вышел в коридор и тут уже чуть не бегом пустился к своей комнате.

Снаружи все было спокойно. Я подошел к двери и, приотворив ее, заглянул в комнату. Старуха попрежнему спокойно лежала, уткнувшись лицом в пол. Крокетный молоток стоял у двери на прежнем месте. Я взял его, вошел в комнату и запер за собою дверь на ключ. Да, в комнате определенно пахло трупом. Я перешагнул через старуху, подошел к окну и сел в кресло. Только бы мне не стало дурно от этого пока еще хоть и слабого, но все-таки уже нестерпимого запаха. Я закурил трубку. Меня подташнивало, и немного болел живот.

Ну что же я так сижу? Надо действовать скорее, пока эта старуха окончательно не протухла. Но, во всяком случае, в чемодан ее надо запихивать осторожно, потому что как раз тут-то она и может тяпнуть меня за палец. А потом умирать от трупного заражения - благодарю покорно!

- Эге! - воскликнул я вдруг. -д интересуюсь я: чем вы меня укусите? Зубки-то ваши вон где!

Я перегнулся в кресле и посмотрел в угол по ту сторону окна, где, по моим расчетам, должна была находиться вставная челюсть старухи. Но челюсти там не было.

Я задумался: может быть, мертвая старуха ползла у меня по комнате, ища свои зубы? Может быть даже, нашла их и вставила себе обратно в рот?

183

Я взял крокетный молоток и пошарил им в углу. Нет, челюсть пропала. Тогда я вынул из комода толстую байковую простыню и подошел к старухе. Крокетный молоток я держал наготове в правой руке, а в левой я держал байковую простыню.

Брезгливый страх к себе вызывала эта мертвая старуха. Я приподнял молотком ее голову: рот был открыт, глаза закатились кверху, а по всему подбородку, куда я ударил ее сапогом, расплзлось большое темное пятно. Я заглянул старухе в рот. Нет, она не нашла свою челюсть. Я опустил голову. Голова упала и стукнулась об пол.

Тогда я расстелил по полу байковую простыню и подтянул ее к самой старухе. Потом ногой и крокетным молотком я перевернул старуху через левый бок на спину. Теперь она лежала на простыне. Ноги старухи были согнуты в коленях, а кулаки прижаты к плечам. Казалось, что старуха, лежа на спине, как кошка, собирается защищаться от нападающего на нее орла. Скорее, прочь эту падаль!

Я закатал старуху в толстую простыню и поднял ее на руки. Она оказалась легче, чем я думал. Я опустил ее в чемодан и попробовал закрыть крышкой. Тут я ожидал всяких трудностей, но крышка сравнительно легко закрылась. Я щелкнул чемоданными замками и выпрямился.

Чемодан стоит передо мной, с виду вполне благопристойный, как будто в нем лежит белье и книги. Я взял его за ручку и попробовал поднять. Да, он был, конечно, тяжел, но не чрезмерно, я мог вполне донести его до трамвая. Я

посмотрел на часы: двадцать минут шестого. Это хорошо. Я сел в кресло, чтобы немного передохнуть и выкурить трубку.

Видно, сардельки, которые я ел сегодня, были не очень хороши, потому что живот мой болел все сильнее. А может быть, это потому, что я ел их сырыми? А может быть, боль в животе была чисто нервной.

Я сижу и курю. И минуты бегут за минутами.

184

Весеннее солнце светит в окно, и я жмурюсь от его лучей. Вот оно прячется за трубу противостоящего дома, и тень от трубы бежит по крыше, перелетает улицу и ложится мне на лицо. Я вспоминаю, как вчера в это же время я сидел и писал повесть. Вот она: клетчатая бумага и на ней надпись, сделанная мелким почерком: «Чудотворец был высокого роста».

Я посмотрел в окно. По улице шел инвалид на механической ноге и громко стучал своей ногой и палкой. Двое рабочих и с ними старуха, держась за бока, хохотали над смешной походкой инвалида.

Я встал. Пора! Пора в путь! Пора отвозить старуху на болото! Мне нужно еще занять деньги у машиниста.

Я вышел в коридор и подошел к его двери.

- Матвей Филиппович, вы дома? - спросил я.

- Дома, - ответил машинист.

- Тогда, извините, Матвей Филиппович, вы не богаты деньгами? Я послезавтра получу. Не могли ли бы вы мне одолжить тридцать рублей?

- Мог бы,- сказал машинист. И я слышал, как он звякал ключами, отпирая какой-то ящик. Потом он открыл дверь и протянул мне новую красную тридцатирублевку.

- Большое спасибо, Матвей Филиппович, - сказал я.

- Не стоит, не стоит, - сказал машинист.

Я сунул деньги в карман и вернулся в свою комнату. Чемодан спокойно стоял на прежнем месте.

- Ну теперь в путь, без промедления, - сказал я сам себе.

Я взял чемодан и вышел из комнаты. Марья Васильевна увидела меня с чемоданом и крикнула:

- Куда вы?

- К тетке, - сказал я.

- Шкоро приедете? - спросила Марья Васильевна.

- Да, - сказал я. - Мне нужно только отвезти к тетке кое-какое белье. Я приеду, может быть, и сегодня.

185

Я вышел на улицу. До трамвая я дошел благополучно, неся чемодан то в правой, то в левой руке.

В трамвай я влез с передней площадки прицепного вагона и стал махать кондукторше, чтобы она пришла получить за багаж и билет. Я не хотел передавать единственную тридцатирублевку через весь вагон, и не решался оставить чемодан и сам пройти к кондукторше. Кондукторша пришла ко мне на площадку и заявила, что у нее нет сдачи. На первой же остановке мне пришлось слезть.

Я стоял злой и ждал следующего трамвая. У меня болел живот и слегка дрожали ноги.

И вдруг я увидел мою милую дамочку: она переходила улицу и не смотрела в мою сторону.

Я схватил чемодан и кинулся за ней. Я не знал, как ее зовут, и не мог ее окликнуть. Чемодан страшно мешал мне: я держал его перед собой двумя руками и подталкивал его коленями и животом. Милая дамочка шла довольно быстро, и я чувствовал, что мне ее не догнать. Я был весь мокрый от пота и выбивался из сил. Милая дамочка повернула в переулок. Когда я добрался до угла - ее нигде не было.

- Проклятая старуха! - прошипел я, бросая чемодан на землю.

Рукава моей куртки насквозь промокли от пота и липли к рукам. Я сел на чемодан и, вынув носовой платок, вытер им шею и лицо. Двое мальчишек остановились передо мной и стали меня рассматривать. Я сделал спокойное лицо и пристально смотрел на ближайшую подворотню, как бы поджидая кого-то .. мальчишки шептались и показывали на меня пальцами. возоба душила меня. Ах, напустить бы на них столбняк!

И вот из-за этих паршивых мальчишек я встаю, поднимаю чемодан, подхожу с ним к подворотне и заглядываю туда. Я делаю удивленное лицо, достаю часы и пожимаю плечами. Мальчишки издали наблюдают за мной. Я еще раз пожимаю плечами и заглядываю в подворотню.

186

- Странно, - говорю я вслух, беру чемодан и тащу его к трамвайной остановке.

На вокзал я приехал без пяти минут семь. Я беру обратный билет до Лисьего Носа и сажусь в поезд.

В вагоне, кроме меня, еще двое: один, как видно, рабочий, он устал и, надвинув кепку на глаза, спит. Другой, еще молодой парень, одет деревенским франтом: под пиджаком у него розовая косоворотка, а из-под кепки торчит курчавый кок. Он курит папироску, всунутую в ярко-зеленый мундштук из пластмассы.

Я ставлю чемодан между скамейками и сажусь. В животе у меня такие рези, что я сжимаю кулаки, чтобы не застонать от боли.

По платформе два милиционера ведут какого-то гражданина в пикет. Он идет, заложив руки за спину и опустив голову.

Поезд трогается. Я смотрю на часы: десять минут восьмого.

О, с каким удовольствием спущу я эту старуху в болото! Жаль только, что я не захватил с собой палку, должно быть, старуху придется подталкивать. Франт в розовой косоворотке нахально разглядывает меня. Я поворачиваюсь к нему спиной и смотрю в окно.

В моем животе происходят ужасные схватки; тогда я стискиваю зубы, сжимаю кулаки и напрягаю ноги.

Мы проезжаем Ланскую и Новую Деревню. Вон мелькает золотая верхушка Буддийской пагоды, вон показалось море.

Но тут я вскакиваю и, забыв все вокруг, мелкими шажками бегу в уборную. Безумная волна качает и вертит мое сознание...

Поезд замедляет ход. Мы подъезжаем к Лахте. Я сижу, боясь пошевелиться, чтобы меня не выгнали на остановке из уборной.

- Скорей бы он трогался! Скорей бы он трогался!

Поезд трогается, и я закрываю глаза от наслаждения. О, эти минуты бывают столь же сладки, как

187

мгновения любви! Все силы мои напряжены, но я знаю, что за этим последует страшный упадок.

Поезд опять останавливается. Это Ольгино. Значит, опять эта пытка!

Но теперь это ложные позывы. Холодный пот выступает у меня на лбу, и легкий холодок порхает вокруг моего сердца. Я поднимаюсь и некоторое время стою, прижавшись головой к стене. Поезд идет, и покачиванье вагона мне очень приятно.

Я собираю все свои силы и пошатываясь выхожу из уборной. В вагоне нет никого. Рабочий и франт в розовой косоворотке, видно, слезли на Лахте или в Ольгино. Я медленно иду к своему окошку.

И вдруг я останавливаюсь и тупо гляжу перед собой. Чемодана, там, где я его оставил, нет. Должно быть, я ошибся окном. Я прыгаю к следующему окошку. Чемодана нет. Я прыгаю назад, вперед, я пробегаю вагон в обе стороны, заглядываю под скамейки, но чемодана нигде нет.

Да, разве можно тут сомневаться? Конечно, пока я был в уборной, чемодан украли. Это можно было предвидеть!

Я сижу на скамейке с вытаращенными глазами, и мне почему-то вспоминается, как у Сакердона Михайловича с треском отскакивала эмаль от раскаленной кастрюльки.

- Что же получилось?- спрашиваю я сам себя. - Ну кто теперь поверит, что я не убивал старухи? Меня сегодня же схватят, тут же или в городе на вокзале, как того гражданина, который шел, опустив голову.

Я выхожу на площадку вагона. Поезд подходит к Лисьему Носу. Мелькают белые столбики, ограждающие дорогу. Поезд останавливается. Ступеньки моего вагона не доходят до земли. Я соскакиваю и иду к станционному павильону. До поезда, идущего в город, еще полчаса.

Я иду в лесок. Вот кустики можжевельника. За ними меня никто не увидит. Я направляюсь туда.

188

По земле ползет большая зеленая гусеница. Я опускаюсь на колени и трогаю ее пальцем. Она сильно и жилисто складывается несколько раз в одну и в другую сторону.

Я оглядываюсь. Никто меня не видит. Легкий трепет бежит по моей спине. Я низко склоняю голову и негромко говорю:

- Во имя Отца и Сына и Святого Духа, ныне и присно и во веки веков. Аминь.

На этом я временно заканчиваю свою рукопись, считая, что она и так уже достаточно затянулась.

<Конец мая и первая половина июня 1939 года>



