



T.C.

ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

KAZAT AKMATOV'UN ÖYKÜLERİNDE YAPI VE İZLEK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mehmet EREN

Ardahan - 2018



T.C.

ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

KAZAT AKMATOV'UN ÖYKÜLERİNDE YAPI VE İZLEK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mehmet EREN

Tez Danışmanı

Dr. Öğr. Üyesi Nurgül MOLDALIEVA OROZOBAYEV

Ardahan - 2018

KABUL VE ONAY

Mehmet EREN tarafından hazırlanan “Kazat Akmatov’un Öykülerinde Yapı ve İzlek” başlıklı bu çalışma, 02.07.2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda OY BİRLİĞİ ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan

Prof. Dr. Ayabek BAYNİYAZOV



Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Nurgül MOLDALİVA OROZOBAYEV



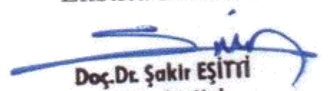
Üye

Doç. Dr. Mustafa ŞENEL

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım. 16.07.2018

Dr. Öğr. Üyesi Zafer AYKANAT 7.

Enstitü Müdürü



Doç. Dr. Şakir EŞİTTİ
Enstitü Müdür Yrd.



T.C.
ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ BEYAN FORMU

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Ardahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "Kazat Akmatov'un Öykülerinde Yapı ve İzlek" adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt ederim.
23.10.2018

Mehmet EREN

ÖZET

Kazat Akmatov, kendilik değerlerini tanımaya başlamasıyla birlikte iç dünyasında biriktirdiği gerek bireysel gerek toplumsal konuları parça parça yazıya geçirerek zamana iz bırakmak ister. Akmatov, yaşadığı anın yap-bozunu yaparak zamana karşı bir varoluş mücadelesine girişir. Her devrin değişen yapısı onu kimliğinden uzaklaştırmaz. Tersine ona daha sıkı bağlanarak sadece yaşadığı zamana göre konularını değiştirir. Çünkü her devir kendi eserini ortaya çıkarır.

Çalışmamız; Kırgız edebiyatına sayısız eser kazandıran Kazat Akmatov'un, 11 kısa öyküsünü (*Tokçuluk'un Çocukları, Alisa, Gazik, Rızık, Yoldaş, Ayan, Yemin, Işık, Sevk Kâğıdı, Bu Günlükün Filmin Konusu Savaş Değil, İhtiyar Dönmez*) ve 5 uzun öyküsünü (*Munabiya, Ala Dağın Beyaz Karı, Kül Reklı Kuş, Kutsal Yurt, Şahidka*) içermektedir. Ayrıca çalışmada Kazat Akmatov'un hayatı, edebi kişiliği ve eserlerinin yanı sıra 16 öyküsü izlek ve yapı yönünden, insan değer bağlamında incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Kazat Akmatov, Öyküler, İzlek, Yapı.

ABSTRACT

Kazat Akmatov wants to leave a mark on time by putting together the individual and social issues that he has accumulated in his inner world as well as his self-worth as he begins to recognize. Akmatov engages in a struggle for existence against time by making the decay of his life. Every devil's changing structure does not remove him from his identity. On the contrary, it ties more tightly to him and only changes his subjects according to the time he lived. Because every cycle reveals its own work.

Our study; Kazat Akmatov, who gave countless works to Kyrgyz literature, has written 11 short stories (Children of Tokchuluk, Alisa, Gazik, Rızık, Comrade, Ayan, Yemin, Light, Referral Paper, This Day Movie Issue Not War) and 5 long stories (Munabiya, Ala Mountain White Wife, Ash Reked Bird, Holy Dormitory, Şahidka). In addition, the life, literary personality and works of Kazat Akmatov, as well as 16 narratives, have been studied in terms of human nature and value.

Key Words: Kazat Akmatov, Stories, Themes, Structure.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	v
ABSTRACT	vi
KISALTMALAR	xv
ÖNSÖZ	xvi
1 GİRİŞ	1
1.1 Araştırmanın Konusu ve Amacı.....	1
1.2 Araştırmanın Önemi.....	1
1.3 Araştırmanın Sınırları	2
1.4 Araştırmanın Asıl Kaynağı	2
1.5 Tanımlar	2
2 KAZAT AKMATOV’UN HAYATI, EDEBİ KİŞİLİĞİ VE ESERLERİ	4
2.1 HAYATI	4
2.2 EDEBİ KİŞİLİĞİ	4
2.3 ESERLERİ	8
2.3.1 Öyküleri	8
2.3.1.1 Kısa Öyküler	8
2.3.1.2 Uzun Öyküler.....	8
2.3.2 Romanları.....	8
2.3.3 Tiyatroları	8
3 ÖYKÜLERDE YAPI VE İZLEK	10
3.1 TOKÇULUK’UN ÇOCUKLARI	10
3.1.1 Öyküde Yapı	10
3.1.1.1 Öyküde Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	10
3.1.1.1.1 Tanık/Gözlemci Bakış Açısı ve Anlatıcı	10
3.1.2 Öyküde Zaman.....	11
3.1.3 Öyküde Mekân.....	12
3.1.3.1 Dar/Kapalı ve Labirentleşen Mekânlar	13
3.1.3.2 Açık/Geniş Mekânlar	14
3.1.4 Öyküde Kişiler Dünyası.....	15
3.1.4.1 Geleceğin Bilinçli İnsanları: Çocuklar.....	15
3.1.4.2 Varlığını Unutturan Baba: Tokçuluk	15

3.1.4.3	Durağan Anne: Anipa	16
3.1.5	Öyküde İzleksel Kurgu	17
3.1.5.1	Yalnızlık Sorunsalı.....	17
3.2	ALİSA.....	18
3.2.1	Öyküde Yapı	18
3.2.1.1	Öyküde Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	18
3.2.1.1.1	Tanık/Gözlemci Bakış Açısı ve Anlatıcı	18
3.2.2	Öyküde Zaman.....	19
3.2.3	Öyküde Mekân.....	20
3.2.3.1	Dar/Kapalı Ve Labirentleşen Mekânlar	20
3.2.3.2	Açık/Geniş Mekânlar	21
3.2.4	Öyküde Kişiler Dünyası.....	22
3.2.4.1	İki Milletin Çocuğu: Alisa	22
3.2.4.2	Erkekler.....	22
3.2.4.3	Kadınlar.....	23
3.2.5	Öyküde İzleksel Kurgu	24
3.2.5.1	Yıkıcı/Yok Edici Unsurlar: Savaş	24
3.2.5.2	Belirleyici ve Düzenleyici Kuvvet: Kader	25
3.3	GAZİK.....	26
3.3.1	Öyküde Yapı	26
3.3.1.1	Öyküde Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	26
3.3.1.1.1	Çoklu Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	26
3.3.2	Öyküde Zaman.....	27
3.3.3	Öyküde Mekân.....	29
3.3.3.1	Dar/Kapalı ve Labirentleşen Mekânlar	29
3.3.3.2	Açık/Geniş Mekânlar	30
3.3.4	Öyküde Kişiler Dünyası.....	31
3.3.4.1	Maddi Değerleri Manevi Değerlere Değişen Şerimbek.....	31
3.3.4.2	Umursamazlığa Boyun Eğmeyen Eş: Kaken	32
3.3.5	Öyküde İzleksel Kurgu	33
3.3.5.1	Kültürel Bellek: Gelenek ve Görenekler (Ölüm).....	33
3.4	RIZİK	34
3.4.1	Öyküde Yapı	34

3.4.1.1	Öyküde Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	34
3.4.1.1.1	Tanrısal/Hâkim Bakış Açısı ve Anlatıcı	34
3.4.2	Öyküde Zaman.....	35
3.4.3	Öyküde Mekân.....	36
3.4.3.1	Dar/Kapalı ve Labirentleşen Mekânlar	36
3.4.3.2	Açık/Geniş Mekânlar	37
3.4.4	Öyküde Kişiler Dünyası.....	37
3.4.4.1	Samimi Anne: Nasıpkan	37
3.4.4.2	Yoldaş Torun: Kanıbek.....	38
3.4.4.3	İletişimsiz oğul Kapar ve Gelin.....	38
3.4.5	Öyküde İzleksel Kurgu	39
3.4.5.1	Kolektif Çiftlik: Kolhoz.....	39
3.5	YOLDAŞ.....	40
3.5.1	Öyküde Yapı	40
3.5.1.1	Öyküde Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	40
3.5.1.1.1	Ben/Kahraman Bakış Açısı ve Anlatıcı	40
3.5.2	Öyküde Zaman.....	41
3.5.3	Öyküde Mekân.....	42
3.5.3.1	Dar/Kapalı ve Labirentleşen Mekânlar	42
3.5.3.2	Açık/Geniş Mekânlar	43
3.5.4	Öyküde Kişiler Dünyası.....	44
3.5.4.1	Toplumun Görüntüsü: Anlatıcı Ben.....	44
3.5.4.2	Yoldaş/sızlık: Tariel.....	45
3.5.5	Öyküde İzleksel Kurgu	46
3.5.5.1	Aslını Yitirenler: Yeni Nesil	46
3.5.5.2	İnsanı Sağaltan Güç: Doğa.....	46
3.6	AYAN	47
3.6.1	Öyküde Yapı	47
3.6.1.1	Öyküde Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	47
3.6.1.1.1	Tanrısal/Hâkim Bakış Açısı ve Anlatıcı	47
3.6.2	Öyküde Zaman.....	49
3.6.3	Öyküde Mekân.....	50
3.6.3.1	Dar/Kapalı Labirentleşen Mekânlar	50

3.6.3.2	Açık/Geniş Mekânlar	51
3.6.4	Öyküde Kişiler Dünyası	51
3.6.4.1	Erkekler	51
3.6.4.2	Kadınlar	52
3.6.5	Öyküde İzleksel Kurgu	53
3.6.5.1	Milli Değer: Manas Destanı ve Manas Söyleme Geleneği	53
3.7	YEMİN	55
3.7.1	Öyküde Yapı	55
3.7.1.1	Öyküde Bakış Açısı ve Anlatıcı	55
3.7.1.1.1	Tanrısal/Hâkim Bakış Açısı ve Anlatıcı	55
3.7.2	Öyküde Zaman	56
3.7.3	Öyküde Mekân	57
3.7.3.1	Dar/Kapalı ve Labirentleşen Mekânlar	57
3.7.3.2	Açık/Geniş Mekânlar	58
3.7.4	Öyküde Kişiler Dünyası	59
3.7.4.1	Suran ve Askerler	59
3.7.4.2	Komutanlar	60
3.7.5	Öyküde İzleksel Kurgu	61
3.7.5.1	Sovyetlere Hizmet Yemini	61
3.8	IŞIK	62
3.8.1	Öyküde Yapı	62
3.8.1.1	Öyküde Bakış Açısı ve Anlatıcı	62
3.8.1.1.1	Ben/Kahraman Bakış Açısı ve Anlatıcı	62
3.8.2	Öyküde Zaman	63
3.8.3	Öyküde Mekân	64
3.8.3.1	Dar/Kapalı ve Labirentleşen Mekânlar	64
3.8.3.2	Açık/Geniş Mekânlar	65
3.8.4	Öyküde Kişiler Dünyası	66
3.8.4.1	Başkişi: Anlatıcı Ben Almek	66
3.8.4.2	Çocuk Sevgisine Aç: Anne	67
3.8.5	Öyküde İzleksel Kurgu	67
3.8.5.1	Umut/suzluk Sorunsalı	67
3.9	SEVK KÂĞIDI	68

3.9.1	Öyküde Yapı	68
3.9.1.1	Öyküde Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	68
3.9.1.2	Çoklu Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	68
3.9.2	Öyküde Zaman.....	70
3.9.3	Öyküde Mekân.....	71
3.9.3.1	Dar/Kapalı ve Labirentleşen Mekânlar	71
3.9.3.2	Açık/Geniş Mekânlar	72
3.9.4	Öyküde Kişiler Dünyası.....	73
3.9.4.1	Başkişi: Hayvan Bilimi Uzmanı: Zooteknik	73
3.9.4.2	Onurlu Kolhozcu: Kalmurat.....	74
3.9.4.3	Özlenen Oğul: Caken	75
3.9.4.4	Kalmurat'ın Israrcı Eşi.....	75
3.9.4.5	Alaycı Komşu: Ergeş	76
3.9.5	Öyküde İzleksel Kurgu	76
3.9.5.1	Aîdiyetlik Sorunu: Köylü mü-Şehirli mi?.....	76
3.9.5.2	Sovyet Tarım Politikası: Kolhoz.....	78
3.10	BU GÜNKÜ FİLMİN KONUSU SAVAŞ DEĞİL.....	79
3.10.1	Öyküde Yapı	79
3.10.1.1	Öyküde Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	79
3.10.1.1.1	Tanrısal/Hâkim Bakış Açısı ve Anlatıcı	79
3.10.2	Öyküde Zaman.....	80
3.10.3	Öyküde Mekân.....	80
3.10.3.1	Dar/Kapalı ve Labirentleşen Mekânlar	80
3.10.3.2	Açık/Geniş Mekânlar	81
3.10.4	Öyküde Kişiler Dünyası.....	81
3.10.4.1	Kadınlar.....	81
3.10.4.2	Erkekler.....	82
3.10.5	Öyküde İzleksel Kurgu	83
3.10.5.1	Ölüm ve Yaşam Belirteci: Kara Kâğıt	83
3.11	İHTİYAR DÖNMEZ.....	84
3.11.1	Öyküde Yapı	84
3.11.1.1	Öyküde Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	84
3.11.1.1.1	Ben/Kahraman Bakış Açısı ve Anlatıcı	84

3.11.2	Öyküde Zaman.....	86
3.11.3	Öyküde Mekân.....	87
3.11.3.1	Dar/Kapalı ve Labirentleşen Mekânlar	87
3.11.3.2	Açık/Geniş Mekânlar	88
3.11.4	Öyküde Kişiler Dünyası.....	88
3.11.4.1	Anlatıcı Ben'in Görüngüsü	88
3.11.4.2	Ötelenen/İstenmeyen Karakter: İhtiyar	89
3.11.4.3	Kötü Karakter: Ulan.....	90
3.11.5	Öyküde İzleksel Kurgu	91
3.11.5.1	İçimizdeki Kötülük: Ulan.....	91
3.12	MUNABİYA	92
3.12.1	Öyküde Yapı	92
3.12.1.1	Öyküde Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	92
3.12.1.1.1	Ben/Kahraman Bakış Açısı ve Anlatıcı	92
3.12.2	Öyküde Zaman.....	94
3.12.3	Öyküde Mekân.....	95
3.12.3.1	Dar/Kapalı ve Labirentleşen Mekânlar	95
3.12.3.2	Açık/Geniş Mekânlar	95
3.12.4	Öyküde Kişiler Dünyası.....	96
3.12.4.1	Başkişi.....	96
3.12.4.2	Munabiya	97
3.12.4.3	Anne ve Baba.....	98
3.12.5	Öyküde İzleksel Kurgu	99
3.12.5.1	Alışılmış Yaşantıları Değiştiren Güç: Aşk.....	99
3.13	ALA DAĞIN BEYAZ KARI	102
3.13.1	Öyküde Yapı	102
3.13.1.1	Öyküde Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	102
3.13.1.1.1	Ben/Kahraman Bakış Açısı ve Anlatıcı	102
3.13.2	Öyküde Zaman.....	104
3.13.3	Öyküde Mekân.....	105
3.13.3.1	Dar/Kapalı ve Labirentleşen Mekânlar	105
3.13.3.2	Açık/Geniş Mekânlar	106
3.13.4	Öyküde Kişiler Dünyası.....	107

3.13.4.1	Başkişi: Çolponbay	107
3.13.4.2	Köylüler	109
3.13.5	Öyküde İzleksel Kurgu	110
3.13.5.1	Doğanın Emaneti: Kutsal Kaya/Dağ	110
3.14	KÜL RENKLİ KUŞ	112
3.14.1	Öyküde Yapı	112
3.14.1.1	Öyküde Bakış Açısı ve Anlatıcı	112
3.14.1.1.1	Çoklu Bakış Açısı ve Anlatıcı	112
3.14.2	Öyküde Zaman	114
3.14.3	Öyküde Mekân	116
3.14.3.1	Dar/Kapalı ve Labirentleşen Mekânlar	116
3.14.3.2	Açık/Geniş Mekânlar	117
3.14.4	Öyküde Kişiler Dünyası	118
3.14.4.1	Başkişi: Kalen	118
3.14.4.2	Anne ve Baba	119
3.14.4.3	Sevginin Bitmeyen Gücü: Munara	120
3.14.5	Öyküde İzleksel Kurgu	121
3.14.5.1	Kül Renkli Kuş: Doğanın Yardım Eli ve Sağaltıcı Gücü	121
3.15	KUTSAL YURT	123
3.15.1	Öyküde Yapı	123
3.15.1.1	Öyküde Bakış Açısı ve Anlatıcı	123
3.15.1.1.1	Tanrısal/Hâkim Bakış Açısı ve Anlatıcı	123
3.15.2	Öyküde Zaman	124
3.15.3	Öyküde Mekân	125
3.15.3.1	Dar/Kapalı ve Labirentleşen Mekânlar	125
3.15.3.2	Açık/Geniş Mekânlar	126
3.15.4	Öyküde Kişiler Dünyası	127
3.15.4.1	Başkişi: Kutsal Yurdu Koruyan/Kollayan Umsunay	127
3.15.4.2	Yersiz/Yurtsuz: Baycan	128
3.15.4.3	Görevliler ve Tatilciler	129
3.15.5	Öyküde İzleksel Kurgu	130
3.15.5.1	Toplumun Varoluşu: Kutsal Yurt	130
3.16	ŞAHİDKA	131

3.16.1	Öyküde Yapı.....	131
3.16.1.1	Öyküde Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	131
3.16.1.1.1	Ben/Kahraman Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	131
3.16.2	Öyküde Zaman.....	134
3.16.3	Öyküde Mekân.....	135
3.16.3.1	Dar/Kapalı ve Labirentleşen Mekânlar.....	135
3.16.3.2	Açık/Geniş Mekânlar.....	137
3.16.4	Öyküde Kişiler Dünyası.....	138
3.16.4.1	Başkişi: Anlatıcı Ben.....	138
3.16.4.2	Kadınlar.....	139
3.16.4.3	Erkekler.....	140
3.16.5	Öyküde İzleksel Kurgu.....	141
3.16.5.1	İnsanın Asıl Gâilesi: Yaşam.....	141
3.16.5.2	Kalpten Yansıyanlar: Aşk/Sevgi.....	142
	SONUÇ.....	144
	KAYNAKÇA.....	146
	Dergiler.....	153
	ÖZGEÇMİŞ.....	155

KISALTMALAR

A.g.e.	:	Adı geçen eser
Çev.	:	Çeviren
H.A.	:	Hikâyeler, Alisa
H.A.	:	Hikâyeler, Ayan
H.Y.	:	Hikâyeler, Yemin
H.ADBK.	:	Hikâyeler, Ala Dağın Beyaz Karı
H.TÇ.	:	Hikâyeler, Tokçuluk'un Çocukları
H.G.	:	Hikâyeler, Gazik
H.R.	:	Hikâyeler, Rızık
H.Y.	:	Hikâyeler, Yoldaş
H.I.	:	Hikâyeler, Işık
H.SK.	:	Hikâyeler, Sevk Kâğıdı
H.BGFKSD.	:	Hikâyeler, Bu Günkü Filmin Konusu Savaş Değil
H.İ.	:	Hikâyeler, İhtiyar Dönmez
H.M.	:	Hikâyeler, Munabiya
H.KRK.	:	Hikâyeler, Kül Renkli Kuş
H.KY.	:	Hikâyeler, Kutsal Yurt
H.Ş.	:	Hikâyeler, Şahidka
S.	:	Sayı
s.	:	Sayfa

ÖNSÖZ

Varlığını sürekli ‘var’ kılmak isteyen insanın mücadelecî tavrı anlam arayışında gizlidir. Bireyin yaşam boyu hayat felsefesini oluşturan, bu gizi ortaya çıkaran kendilik bilinci ve farkındalığıdır. Farkındalık sahibi olan, kendi kimliğini bilen ve kökten gerçekliğinde kararlılıkla daima ileriye yürüyen insan, kendi kabuğunu kırarak evrenselleşmeye başlar. Değişen-gelişen maddî ve manevî dünyada her insanın ortak sorunu haline gelen “kimliksizleşme” “Ben kimim?” sorusuyla cevap bulur ya da bulamaz.

İnsanoğlu, nesneleşen dünyanın kuşatıcılığı altında sevgi, şefkat ve hayal dünyasını “birine” teslim etmediği sürece hayat adımlarını daha sağlam atar. Hayatın her adımı yeni bir yaşam demektir. Yaşam, tek ve biriciktir. Her insan kendi yaşamından sorumludur. Çünkü yaşam bir başkasına aktarılamaz. “Ateş düştüğü yeri yakar” sözünden de anlaşıldığı üzere her bireyin acısı kendine olduğu gibi sevinci de kendinedir. Bu yaşamı toplumsal yaşam haline getirecek olan ise kültürdür. Kültür tek bir insana ait değildir. Bireyin özünde varoluşu ve kökten gerçekliği kültür hazinesiyle şekillenir ve gelişir. Çünkü varlık dünyası boş bir depodur. Bu boş deponun dolumu ancak yaşadığı toplumun değerlerini bilip kendinde bir karşılık bulmasıyla mümkün olur.

Birey, doğumuyla birlikte tüm değerlerini ailede öğrenir. Bu nedenle bireyin şekillenmesinde aile ana faktördür. Varoluş evrenimde doğumumdan bugüne kadar her daim yanımda olan EREN ailesine teşekkürü borç bilirim.

Hayatımın dönüm noktalarında düşüncelerine başvurduğum ve bu düşüncelerle gelişmeme, bakış açılarımda değişmesine yardımcı olan hocalarım Prof. Dr. Orhan SÖYLEMEZ’e, Dr. Öğr. Üyesi Veli AŞKAROĞLU’na, Dr. Öğr. Üyesi Samet AZAP’a ve Dr. Öğr. Üyesi Abdullah ELCAN’a teşekkürü borç bilirim. Çalışmamın aktarma sürecinde bilgisine başvurduğum, desteklerini ve yardımlarını hiç esirgemeyen arkadaşım Gulina İSKENDER KIZI’na teşekkür ederim. Ayrıca tez danışmanlığımı yürüten Dr. Öğr. Üyesi Nurgül MOLDALİEVA OROZOBAYEV’a da teşekkürlerimi sunarım.

1 GİRİŞ

Kazat Akmatov'un Öykülerinde Yapı ve İzlek başlığı altında yaptığımız bu tez çalışmasının önemi, çalışması ortaya koyarken gittiğimiz yollar, çalışmanın sınırlılığı ve kullandığımız kaynaklardır.

1.1 Araştırmanın Konusu ve Amacı

Türk Dünyası edebiyatları tarihin ilk devirlerinden bu yana sözlü olarak gelişmiş, fakat 19. Yüzyılın sonu 20. Yüzyılın başından itibaren de yazılı olarak gelişim göstermiştir. Gelişim gösteren sözlü veya yazılı ürünler her halkın kendi edebiyatını ortaya çıkarmasına, kendilik değerlerinin, geleneksel ve kültürel unsurlarının geleceğe aktarılmasında köprü vazifesi görmüştür. Bu çerçevede Türk Dünyası halklarının edebi ürünleri zamandan zamana farklılık göstermiştir. Bunun en büyük sebepleri arasında coğrafi koşullar ve Sovyet baskıları yer almaktadır. Sovyet baskılarının azalmasından sonra eser yazmak daha kolay hale gelmiş ya da simgenin dili ile Sovyet rejimini eleştirme devam etmiştir. Bu yazarlardan biri de Kırgız edebiyatının önemli yazarlarından olan Kazat Akmatov'dur.

Bu tez çalışmasının amacı coğrafya olarak uzak fakat gönül coğrafyasında birbirine yakın olan iki kardeş halkın ortaya koyduğu eserleri doğru yorumlayıp doğru bir şekilde anlamlandırarak edebiyat dünyasına tanıtmak ve kazandırmaktır. Kazat Akmatov'un Türkiye'de tanınmaması, eserlerinin hiç bilinmemesi nedeniyle bir nevi yazarın tanıtımını amaçlar. Türk Dünyası'nın ortak bir geçmişe sahip olması, eserlerde işlenen konuların ne derece benzerlik gösterip göstermediği hususunda da bir amaç teşkil eder. Bu çalışma Akmatov'un öykülerindeki yapısal unsurları, izlekleri ve bu elde edilen verileri doğru anlayıp yorumlamayı da amaçlar.

1.2 Araştırmanın Önemi

Akmatov, çağdaş Kırgız edebiyatının gelişip şekillenmesinde önemli bir yere sahip olsa da hala yeterince doğru anlaşılıp kapsamlı çalışmalar yapılmamıştır. Kazat Akmatov'un öykülerinde kullanmış olduğu temalara bakılarak yazarın yaşadığı

coğrafya ve kendilik değerleri hakkında bilgi sunulacaktır. Bu bilgiler özelde yazarın hayatıyla ilgili olsa da genelde bütün Kırgız yaşamıyla ilintilidir. Bu çalışma Kırgız yazarının önemli eserlerinin incelenmesi bakımından oldukça önemlidir. Bunun yanında Türkiye’de tanınmaması böyle bir çalışmayı hem gerekli hem de önemli kılar. Akmatov hakkında bir iki çeviriden ibaret olan bilgi kıtlığı bu çalışmayı daha elzem hale getirmiştir.

Gerek coğrafya olarak gerekse Rus baskısı nedeniyle birbirinden uzaklaşan Türk dünyası halkları yazdıkları eserlerde ortak bir tarihin köklerine bağlı olduklarını vurgulamışlardır. Bu çerçevede Kırgız Türkleri hakkında bilgi edinme açısından Kazat Akmatov’un eserlerinin incelenmesi faydalı olacak ve bilim dünyasına katkı sağlayacaktır.

1.3 Araştırmanın Sınırları

Kazat Akmatov, edebi türlerin hemen her türünde eser veren bir yazardır. Ancak bu çalışmada Akmatov’un yalnızca 11 kısa öyküsü 5 uzun öyküsü incelemeye alınmıştır.

1.4 Araştırmanın Asıl Kaynağı

Bu tez çalışmasında “*Kırgız Respublikasının İlimder Uluttuk Akademiyası, Ç. Aytmatov Atındağı Til Cana Adabiyat İnstitutu*” “*Kırgız Cumhuriyetinin Bilimler Devlet Akademisi, Cengiz Aytmatov Dil ve Edebiyat Enstitüsü*” tarafından hazırlanan Kazat Akmatov’un “*Çıkarmalarının 7 Tomdon Turgan Cıynagı*” (Akmatov, 2012: 19-407) isimli çalışmanın 1. Cildinde yer alan hikâyeler Türkiye Türkçesine çevrilerek incelenmiştir.

1.5 Tanımlar

Yapı: Anlatma esasına bağlı edebi metinler tamamlanmış argümanlardır. Bu argümanlar incelenirken her birinin bütünün bir parçası olduğu göze çarpar. Her parça bir yapıyı meydana getirir ve eser ortaya çıkar. “Bütün eleştiri kuramlarında, şu veya bu

şekilde bir yapı fikri vardır: eserde bütünlüğü sağlayan, gelişen bir birlik. Ancak bu terim, eserde birliği sağlayan öğelerin neler olduğu konusuna göre değişiklik gösterir: pattern (model), plot (olay örgüsü), story (öykü), form (biçim), argüman, dil retorik, paradoks, mecaz, mit gibi. Bu kavramlardan hareketle, ‘yapı’ terimi, bir takım imkânlar sağlayan bir başvuru kaynağı haline gelir (Boynukara, 1993: 258).” Bu kavramların bir kâğıt üzerinde birleşmesinden yapı ortaya çıkar. Yapının ortaya çıkması mutlak bir düzenle gerçekleşir. Bu düzenin oluşması için de dil gereklidir. Anlatımda dil vasıtasıyla olduğu için yapı da dille varolmuştur.

İzlek: Konu, yazarın söylemek istediğini bir iki cümle ile ifade etmektir. Bu kavram ilk başta tema olarak nitelendirilirken sonradan izlek kavramı ile karşılanmıştır. İzlek, TDK sözlüğünde “bir edebi eserde işlenen konunun anlamca ortaya koyduğu ana yönelim” (Akalin, 2011: 1240) olarak ifade edilir. “İzlek, romancının romanında söz konusu ettiği gerçek ya da kurgusal ama özel, tekil bir olaydan genel için geçerli olduğunu iddia ettiği bir hükümdür. İzlek, romanın üzerine temellendiği konunun yazarın duygu ve düşüncesinde öznel bir yargı halinde ortaya konan sentezi olup, romanın nihai hedefi ve romancının asıl amacıdır. Romanın derin yapısını oluşturan unsurlardan birisi olan izlek, nesnel bir konunun farklı yazarlara göre öznel bir biçimde yorumlanmasıdır (Çetin, 2007: 123).” Alıntından da anlaşılacağı gibi izlek kavramının edebi türler için önemi oldukça fazladır. Eseri eser yapan, eserin mesajını en kısa yoldan okura aktaran izlek kavramı, yazarın duygu ve düşüncesindeki öznel bir yargıyı okura ifade etmede aracı vazifesi görür.

2 KAZAT AKMATOV'UN HAYATI, EDEBİ KİŞİLİĞİ VE ESERLERİ

2.1 HAYATI

Kazat Akmatov, 23 Aralık 1941 yılında Isık-Göl Bölgesi'nin Bosteri köyünde dünyaya gelir. Kızları Asel Akmatova ve Munabiya Akmatova oğlu ise Azim Akmatov'dur. 1954 yılında Issık Göl'de fabrika işçisi olarak çalışır. Kazat Akmatov, Moskova'ya giderek 1965-1966 yıllarında Büyük Komsomol Okulu'nda eğitim görür. 1967 yılında Kırgız Devlet Üniversitesi, Filoloji Fakültesi Gazetecilik bölümünden mezun olur. Kırgızistan Yayınevi redaksiyon bölümünde görev yaptıktan sonra Kırgız Radyo Televizyon komisyonunda ve 1974 yılından 1983 yılına kadar Kırgız Komünist Partisi merkez komisyonunda da çalışır.

Bunun yanında çeşitli görevlerde bulunur. Ancak kaleme aldığı bazı eserlerin sansüre uğramasından sonra ne gazete de ne de dergilerde eserleri yayınlanmamıştır. Geçim kaynağının çoğunu kaleminden kazanan yazar, büyük bir sıkıntı içerisine düşer. Kazat Akmatov'un herhangi bir görevde bulunması yasaklandıktan sonra mevcut çalıştığı işinden de çıkarılır. Özellikle 1983-1986 yılları arasında büyük bir boşluğa düşer.

Kırgız Yazarlar Birliği başkanlığına Cengiz Aytmatov'un geçmesiyle birlikte başkan yardımcısı olur. O ara çalıştığı okuldaki bekçilik işinden ayrılır. Cengiz Aytmatov, Öskön Danikeyev, Colon Mamıtov ve Keneş Cusupov'unda aralarında bulunduğu kişilerle Kırgızistan Yazarlar Birliği'nde çalışır.

Yaşadığı yıllar içerisinde çok sayıda eser ortaya koyan, Kırgız halkının özgürlük ve bağımsızlığı için mücadele veren Akmatov, 13 Eylül 2015 tarihinde vefat eder.

2.2 EDEBİ KİŞİLİĞİ

Akmatov, küçük yaşta şiirle ilgilenmeye başlar ve deneme olarak da birkaç şiir kaleme alır. Öğrencilik yıllarında çizdiklerini gazetelerde yayımlar. Geleceği parlak yetenekli bir genç yazar olarak görülen Kazat Akmatov'un, 1974'de ilk öykülerini topladığı "Boz Ulan" adlı kitabı büyük bir ilgiyle karşılanır. Kazat Akmatov, önceleri

hem Kırgızca hem de Rusça yazmaktadır. Ardından Rusça yazmayı bırakarak sadece Kırgızca yazmaya başlar. “Çağdaşlarım bana şu telkinde bulundu: “Bırak Rusça eser yazmayı, Kırgızca’yı geliştirmekte daha çok fayda var. Rusçayı Rusların kendisi geliştirsinler, o artık onlara kalmış bir şey. Sen ana dilinde yaz” (Azap, 2016: 28). Kazat Akmatov’un milliyetçiliği ve bütün problemleri yansıtan eserleri, ayrıntılı bir şekilde her açıdan incelendikten sonra, o eserleri yüksek eğitim kurumlarının ve okulların ders programlarına eklemek, hızla gelişen günümüz dünyasında Kırgız halkının diğer uluslardan geri kalmadan yapması gereken bir vazifesi olduğu da tartışılmaz bir gerçektir.

Kazat Akmatov’un Kırgız halkının geleneklerine, milli özelliklerine, dil ve dinine, hürriyet ve bağımsızlığına, nesillerin parlak geleceği için verdiği mücadele yadsınamaz. Akmatov, kahramanlık gösteren milli birlik için büyük mücadele göstermiş ve yaratıcılığı ile ses getirmiş biridir. Ayrıca hümanist düşünce tarzıyla kaleme aldığı edebi eserleri hakkında bu zamana kadar birçok kez konuşulmuştur. Günümüz edebi tenkitçilerinden K. Asanaliyev kendisinin “Mezgil Ökümü’nde” (Zaman Hükümü), ünlü tenkitçi ve edebiyatçı K. Bobulov “Ruhtun Biyiktiği Emne Menen Ölçönöt?” (Ruhun Büyüklüğü Neyle Ölçülüyor?), A. Erkebayev, K. Rısalıyev “Türkün Tagdırlar” (Farklı Kaderleri), C. Cumakadırov “Mezgil Cana Turmuş” (Zaman ve Yaşam), K. Edilbayev “Turmuş Bosogosunda” (Yaşam Girişinde), T. Kasımbekov “Çıgarma mezgil kübösü” (Eser Zaman Tanığı), M Tentimişov “Cer baarı bir öz ogunda tegerene beret” (Dünya Kendi Etrafında Döner), E. Nuruşev “Dağı bir colu “Mezgil” romanı cönündö” (Bir Kere Daha “Zaman” Romanı Hakkında), A. Akbarov “Karektegi Calın, Cüröktögü Ört” (Göz Bebeğindeki Alev, Kalbindeki Ateş), S. Karımşakov “Mezgil elesteri” (Zaman Hatıraları) adlı makalelerinde kendi kişisel görüşlerine, edebi yetkinliklerine göre az ya da yüksek seviyede eleştirmişlerdir. Fakat her eleştirmenin kendi penceresinden bakması bazı konularda görüş ayrılıkları oluştursa da Akmatov’un milliyetçi ruhu, esas değerler ile bezenmiş doğal temizliği ve benzersiz yeteneği, zaman yükünün altından kalkması ve önceliği haklın durumuna çevirmesi tüm yazar ve eleştirmenlerin ortak paydada bulunduğu noktalardır.

Yazarın, Kırgızistan yayınevinde “Mezgil” (Zaman) (1978), “Mektep” yayınevinde “*Iyk Curt*” (Kutsal Yurt), çocuklar için öykü ve povestler (uzun öykü), “*Munabiya*” (1987), “*Kündü Aylangan Cıldar*” (Güneşi Dolaşan Yıllar), (1989),

“Okuyalar, adamdar” (*Min bir kün*) (1998) kitapları yayınlanmıştır. Özellikle “*Mezgil*” romanı geçmiş yaşamın olaylı ve sakin geçen dönemlerini bir kere daha canlandıran, çok fazla zıt fikirler ortaya koyan, zamanın zor sınavını geçen bir eserdir. “En popüler romanı olan *Mezgil*’de sosyalist gerçekçilik romanı boyunca anlatılır. Sovyet rejiminin ilk günlerinde halkın hayatını doğru bir şekilde anlatır.”¹ Akmatov, edebi kişiliğini daha da olgunlaştırdıktan sonra bu eseri kaleme alarak Kırgız halkı arasında ilk sovhozun kurulmasından ve Kırgız atlarının cinsini daha güçlü bir hale getirilmesine ilişkin olayları anlatmaktadır. Ancak genel anlamda düşünüldüğünde kısa bir süre içerisinde Kırgız halkının başından geçen kaderi ve kederi daha önce hiç karşılaşılmayan yeni hayatın zorluklarını içermektedir. Kolhoz ve sovhoz kavramlarının Kırgız halkı üzerindeki etkilerini anlattığı bir diğer eseri “*İki Sap Ömür*” (İki Satır Hayat) adlı öyküsüdür. Yazar bu eserinde kolhozun olumsuz yönlerine değinir ve sovhozun halk için daha faydalı olacağını açıklar.

Yazarın, tüm yetkinliğini kazandığı ve kimliğinin oluşumunda en önemli eserlerin başında gelen “*Arhat*” eseriyle edebi kişiliğini oluşturur. Moskova’da düzenlenecek olan uluslararası “Bibliobraz” yarışmasına katılmak için Kırgızistan’a davetiye gönderilir. Kültür Bakanı ve Yazarlar Konseyinin üyelerinin toplantısında söz konusu çok ünlü olan bu yarışmaya “*Arhat*” romanını gönderme fikri herkes tarafından kabul edilir. Yarışma sonunda “*Arhat*” romanı Moskova’nın en ünlü yayınevi olan “Moskova Parnas” yayınevinde yayımlanır. Romanın yayımlanmasından beş yıl sonra birçok toplumsal ve kurumsal yarışmaları kazanır. 2009 yılında “Toktogul Devlet” ödülünü de kazanır.

“*Arhat*” romanı yayınlandığı günden itibaren makale, eleştiri yazıları ve ünlü edebiyatçıların, yazarların odağında olur. Bazı ünlü isimlerin eser hakkında söylediği sözler şöyledir:

Cengiz Aytmatov: “*Arhat*” gerçekten de Kırgız edebiyatında yeniliktir. Bu eserin ortaya koyduğu sorunlardan anlaşılacaktır. Yazarın anlatım becerisi, kahramanların canlı canlı olduğunu kurguyla anlatır ve insanın iç dünyasında yaşayan, çok zararlı olan “Ben” egosunun eserin temel unsuru olarak özellikle araştırılması gereklidir. Bu, gerçekten de edebiyattaki yenilik, daha önce görülmemiş bir olaydır...”

¹ www.bbc.com/kyrgyz/kyrgyzstan/2015/09/150914_akmatov_profile

Prof. Dr. Dilbilimci Keneşbek Asanaliev: “... Bu eserin içeriği, konusu, anlatım üslubu bakımından Kırgız yazı kültüründe daha önce görülmemiş yeni bir görüntü ve yeni olaydır...” Yani, eser derin ve ince bir şekilde düşünülmüş, açık ve yalın bir dille yazılmıştır. İşte böyle bir yolla dünya edebiyatının kapısını yine bir kere açabileceğimizi düşünüyorum”.

Doç. Dr. Abdıganı Erkebaev: “ ... *Arhat*’ın temel konusu, anlatmak istenilen konunun derinliği, özelliği hiçbir zaman eskimeyen, daimi problem olan gerçekle yalanın, adaletle zulmün, zenginlikle insanlığın ve bollukla fakirliğin kendi arasındaki mücadelesine sunulmuştur. ... Eser sadece Kazat Akmatov’un değil çağdaş Kırgız edebiyatının, özellikle düz yazı türünün büyük bir kazancıdır...” (“Ruhaniyat ve *Arhat*” “Kırgız Tuusu” gazetesi, 1-4. Haziran, 2007)

Akmatov’un “*Munabiya*” öyküsü, Sovyetler Birliğinin N. Ostrovskiy adındaki edebi ödülünü kazanır. “*Munabiya*”- hayatın bütün zorluklarını, yaşamın benzersizliğini, insanın iç dünyasının büyüklüğünü, yüksek ahlaki değerlerini yansıtır, boyutu küçük olmasına rağmen, büyük bir psikolojik, dramatik ve felsefi düşünceleri içine kapsayan, zemberek gibi bağlanan, aşk hakkında eşsiz bir marş. O yüzden bu öykü Kırgız nesrinde en güzel öykülerinden biri olarak sayılmaktadır.

Bunun dışında Kazat Akmatov, bir kaç film senaryosu ve bir kaç tane de tiyatro yazmıştır. Onun “*Azattığım, Armanım*” (*Özgürlüğüm, Derdim*) dramı, Kırgızistan’ın bağımsızlığının 10. yılında T. Abdımomunov adındaki Kırgız Milli dram tiyatrosunda 2001 yılında sahnelenmiştir. Akmatov’un *Özgürlüğüm, Derdim* dramında milliyetçilik ruhuna vurgu yapılmıştır.

Akmatov, oluşum döneminde birkaç öykü kaleme alır. Bu öyküler hacim olarak küçük olsa da içeriğinde işlediği konular bakımından oldukça büyüktür. Yazar, özelde Kırgız halkının yaşantısından bahsetse de öyküler “yakın okuma” yöntemiyle incelendiğinde evrensel konulardan da bahsettiği açık bir şekilde görülmektedir. Oluşum ve olgunluk döneminde öykü, roman ve tiyatro yazan Akmatov, hem iç dünyasında yaşadığı hem de maddi dünyanın çıkmazları arasında geçirdiği dönemi ustalıklı anlatır. Çağdaş kırgız edebiyatının oluşum sürecine de böylece katkıda bulunmuş olur.

2.3 ESERLERİ

2.3.1 Öyküleri

2.3.1.1 Kısa Öyküler

- Tokçuluktun Baldarı (Tokçuluk'un Çocukları)
- Alisa
- Gazik
- Şıbaga (Rızık)
- Koştooçu (Yoldaş)
- Ayan
- Yemin (Ant)
- Ak Carık (Işık)
- Putövka (Sevk Kâğıdı)
- Bugün Kino Soguş Cönünde Emes (Bu Günkü Filmin Konusu Savaş Değil)
- Çal Kaytıp Kelbes (İhtiyar Dönmez)

2.3.1.2 Uzun Öyküler

- Eki Sap Ömür (İki Satır Hayat) (1971)
- Munabiya (1986)
- Ala-Toonun Ak Karı (Ala Dağın Beyaz Karı)
- Boz Çımçık (Kül Renkli Kuş)
- Iyık Curt (Kutsal Yurt) (1978)
- Şahidka (2011)

2.3.2 Romanları

- Mezgl (Zaman) (1978)
- Kündü Aylangan Cıdar (Güneşi Dolaşan Yıllar) (1989)
- Arhat (2007)

2.3.3 Tiyatroları

- Acıraşuu Tünü (Ayrılma Gecesi) (1986)
- Şamal (Rüzgâr)

- Azattığım Armanım (Özgürlüğüm Derdim)
- Munabiya
- Tepkiçtegi Adamdar (Merdivendeki İnsanlar)
- Colkırısk (Yol Kazası)
- Kaydasın Atam, Apakem (Nerdesin Babam, Annem)
- Muzartın Unu (Mozartın Sesi)
- Tamsilder (Masallar)



3 ÖYKÜLERDE YAPI VE İZLEK

3.1 TOKÇULUK'UN ÇOCUKLARI

3.1.1 Öyküde Yapı

3.1.1.1 Öyküde Bakış Açısı ve Anlatıcı

3.1.1.1.1 Tanık/Gözlemci Bakış Açısı ve Anlatıcı

Maddî ve manevî dünyada insan; kendilik bilincini, kökten gerçekliğini, kökten yalnızlığını, farkındalığını ve kimlik oluşumunu açığa çıkarma uğraşı içerisindedir. Bu uğraşlar insan olmanın, sorgulamanın ve anlam arayışının belli bir düzeye çıkarma uğraşdır. Uğraşlar temel olarak eylemin sonucudur. “İnsan ilkin, temel olarak eylemdir”, eylem, önceden derinine, uzun uzadıya düşünerek ortaya çıkardığımız bir tasarıma uyarak, çevremizdeki somut nesnelere ya da başka insanlara yönelttiğimiz etkinliktir” (Gasset, 2017: 43). Anlatıcı, roman ve öykülerde temel unsur olmanın yanında etkili figürler arasındadır. Anlatıcı, zaman içerisinde farklı şekillerde karşımıza çıkar. Destan, masal, hikâye ve roman gibi anlatmaya dayalı türlerde anlatıcı, toplumsal ve kültürel alanda meydana gelen değişimleri anlatır. “Anlatıcı, anlatının hayata en yakın elemanıdır; okuyucunun kulağına ilk önce onun sesi ulaşır ve okuyucu, onun sıcak çağrılarıyla anlatı dünyasına yönelir” (Tekin, 2017: 21). Bir anlatıcı olarak Kazat Akmatov, öykülerini belli bir bakış açısı etrafında yazar. “Bakış açısı anlatma esasına bağlı metinlerde vak’a zincirinin ve bu zincirin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman ve şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir” (Boynukara, 1997: 14). Eserlerini belli bir gerçekliğin etrafında anlatan, gerek öykünün merkezinde yer alan gerekse uzaktan gözlemleyen Kazat Akmatov, Kırgız edebiyatının önemli yazarları arasında yer alır.

Kazat Akmatov, *Tokçuluğun Çocukları* öyküsünü gözlemci/tanık bakış açısıyla yazar. Olayları, olup bitenleri sadece izlemekle yetinir. Olan biteni okuyucuya kamera sessizliğiyle aktaran gözlemci Tokçuluk’un eylemlerini belli bir düzende anlatır. İşten çıkıp eve gelişine, evde yaşadığı olaylara hiçbir şekilde dâhil olmaz.

“Bütün gece gölün kıyısındaki konakta bekçilik yapan Tokçuluk mısır yolundan yürüyerek güneşin doğduğu sırada evine geldi. Ailesi sadece dört kişiden oluşuyordu... Geldiğinde kapı kilitliydi. Demek ki kapıdan kimse dışarıya çıkmamış. Tokçuluk delikten telle kapıyı açtı ve lavabodaki soğuk suyla yüzünü yıkayıp eve girdi. Karısı, çocukları sohbet ederek sabahın sakinliğini yaşıyorlardı. Tokçuluk sessizce kendine ait yere geçti ve dizlerini gıcırdatarak oturdu” (H.TÇ.: 1) .

Kazat Akmatov, *Tokçuluk'un Çocukları* öyküsünde gördüklerini anlatan bir şahit konumundadır. Bu yöntemde yazar, öyküdeki karakterler hakkında çok fazla şey bilmez ve öyküdeki kişilerin aklından geçenleri bilmez. Bu yüzden nesnel bir tavır takınır. Öyküde, Aybek ve Munarbek kardeşlerin eylemleri incelendiğinde ruhsal durumlara inmeden genel itibariyle yapıp ettikleri öykü boyunca anlatılır. “*Munarbek her ne kadar kardeşini korumaya çabalasa da Aybek'in elbisesi ıslanmıştı. Kendi elbisesinden de su akıyordu. Munarbek poşetteki üzümü yere döküp, poşeti Aybek'in başına giydirdi ve öylece yollarına devam ettiler. Ama daha ilk adımını atar atmaz çamura düştü. Kardeşinin elinden sımsıkı tuttuğu için birlikte düştüler*” (H.TÇ.: 4-5). Anlatı da görüldüğü üzere Tokçuluk'un aile içindeki davranışları ve sosyal çevredeki yaşamı tanık/gözlemci bakış açısıyla anlatılmıştır. Farkındalık sahibi olan Munarbek ve Aybek, annelerinin yanından ayrılmayan ve evin sorumluluklarını çocuk yaşta üstlenen kişilerdir. Yetiştirdikleri üzümlerin çürümemesi ve para etmesi için mücadele edişleri yazarın gözlemleriyle ve nesnel ifadeleriyle okuyucuya aktarılmıştır.

3.1.2 Öyküde Zaman

Zaman kavramı, roman ve hikâyenin ayrılmaz bir unsurudur. Zaman, hikâye ve romanda olayları doğrulayan ve olayların okurun zihninde gerçeksi hale gelmesini sağlayan süreçtir. İnsanoğlu yaşamını anlamlı hale getirmek ve zamanda kendine yer edinebilmek için daima bu kavramla mücadele etmiştir. Çünkü zaman, çözülüp anlaşılması bakımından yıllardır insan zihnini meşgul ettiği için zor bir kavram haline gelmiştir. “Zaman kavramı, insan zihnini en fazla meşgul etmiş kavramlardan biri, belki de en önemlisidir. Bu kavram sadece felsefenin değil, aynı zamanda, matematik ile fiziğin hatta bilimsel gelişmelere paralel olarak diğer birçok disiplinin gündeminde yer almış, her disiplinin kendi bakış açısından değerlendirilmiştir” (Tekin, 2017: 119). Zaman olgusunda durağanlık yoktur. Bilimin ve teknolojinin gelişimi ile değişime uğrayan zaman, insanın kendilik bilincini oluşturma aşamasında en etkin rollerden birini

üstlenmiştir. Çünkü “Zaman, bir öyküleme (anlatma) biçimine göre eklemelendiği ölçüde insana özgü zamana dönüşür; anlatı da zamansal varoluşun bir koşulu olduğunda tam anlamına kavuşur” (Ricoeur, 2007: 108). Bu nedenle insanı zamandan koparmak mümkün değildir. Birey bulunduğu anın içerisinde her zaman kendini var etmek ister. Zamanın içinde var olma mücadelesi ancak zamanla iç içe yaşayarak mümkün hale gelir.

Tokçuluk'un Çocukları öyküsünde anlatılan olaylar kısa bir zaman dilimini kapsar. Bu yüzden kısa öykülerin “yarım saat içinde okunabilen kısa bir kurmaca metin olarak” (Bates, 2013: 9) tanımlanması bunun en açık göstergesidir. Öyküde olaylar genel olarak gün içerisinde anlatıldığından dolayı çok fazla geriye gidişler söz konusu değildir. Fakat öyküde hem sızadizimsel hem de geriye dönüşlü zaman kullanılır. “*Anipa öyleden sonra okula gitti, bir saat dersi varmış*” (H.TÇ.: 2). Geriye dönüş olarak ele alabileceğimiz zaman ise sadece bireyin geçmişe duyduğu özlem ya da içinde bulunduğu durumun sıradanlaştığından geçmişi anımsamak anlamında değil ayrıca da geçmişte yapmış olduğu eylemin şimdikinden farklılık arz etmesindedir. “*Önceden bu köprüden geçmek Munarbek için çok kolaydı. Çünkü bu köprü kardeşiyle oynadığı salıncaktı*” (H.TÇ.: 5). Öyküde geriye dönüş Munarbek karakterinde görülür. Hayatının ilk zamanlarında geçtiği köprü, içinde bulunduğu andaki geçişte bıraktığı izlenim farklılık arz eder. Munarbek, içinde bulunduğu andan geçmişe doğru bir yolculuğa çıkar.

3.1.3 Öyküde Mekân

İnsan, yaşadığı dünyada kendini var edebilmek için kendini güvende hissettiği yerlerde yaşamını sürdürmek ister. Çünkü insanın sığınabileceği en güvenli alan yine kendisinin belirlediği mekânlardır. Bu mekânlar kimine göre ev, kimine göre bozkır, kimine göre dağın tepesi, kimine göre ise iç dünyasıdır. Çünkü “ruhumuz bir oturma yeridir” (Bachelard, 2013: 6). Ancak kendi iç ben'i ile barışık insan hayata tutunabilir. Kendi içinde oturmak, orayı huzur mekânına dönüştürmek bireyin toplum içinde de kendini var edebilmesini sağlar. Birey, toplum içinde kendine bir yer edinemezse ruhsal dünyasında da huzur bulamaz. Ruhsal yaşam bireyin en içten mekânıdır.

Kazat Akmatov'un öykülerinde mekân, bireyin ruhsal durumunun odak noktası olması bakımından iki başlık altında ele alınabilir;

1. Dar/Kapalı ve Labirentleşen Mekânlar
2. Açık/Geniş Mekânlar

3.1.3.1 Dar/Kapalı ve Labirentleşen Mekânlar

Dar/Kapalı mekân, insan hayatının olumsuz yönlerini açılar. Kendilik bilincini gerçekleştiremeyen, varlık alanını anlamlandıramayan, yalnızlaşmış ve yabancılaşmış bireylerin kendini bir mekâna sığdıramaması dar/kapalı mekân olarak tanımlanır. Dar/kapalı mekânlar, “hayatın olumsuz yönlerini temsil eder. Adeta, kahramanın tahakkümüne almış durumdadır, onu ezmektedir” (Korkmaz, 1997: 170). Bu mekân, bireyin içsel yolculuğunda, anlam arayışında, kimlik arayışında ve farkındalığında yaşadığı kaosu imleyen bir yerdir.

Tokçuluk'un Çocukları, öyküsünde mekân genel anlamda insanın içinde hapsediği mekânlardır. Tokçuluk sürekli içtiği için evde huzursuz bir ortam vardır. Tokçuluk'un çocukları olan Munarbek ve Aybek, babalarına karşı mesafeli davranmaktadırlar. Bu mesafe Tokçuluk'un yalnızlaşmasına ve durağanlaşmasına sebep olmaktadır. “*Tokçuluk öğleden sonra uyandı. Yatağından kalkıp ailesini aramaya başladı. Onlar hep birlikte bahçenin içinde üzüm topluyorlardı. Her zamanki gibi birlikte. Tokçuluk ise onlardan ayrı, bir yabancı gibi yatağında yalnız oturuyordu*” (H.TÇ.: 1). Maddî ve manevî yalnızlık, insanın kendisine ve dünyasına yabancılaşmasını sağlayan temel unsurdur. Yalnızlık, ben ve ötekinin yüzleşmesi ile kendiliğini sorgulayan birey için bir barınağa dönüşür. “Yaşamımızın özü olan kökten yalnızlığın dibinden, zaman zaman öteki insan varlığına yaklaşarak onunla kaynaşmayı, yalnızlığımızdan sıyrılmayı deneriz, istediğimiz ona kendi yaşamımızı vermek, onunkini özümsemektir” (Gasset, 2017: 96). İnsan, birçok yardımcı çevreye başvurmadan kendilik bilincini ve farkındalığını bulamaz. Bu durum öyküde Tokçuluk karakterinde görülmektedir. Kalabalıklar içinde yalnız kalan Tokçuluk ailesiyle kaynaşamadığı için yalnızlaşır.

İnsanın kendini en rahat hissettiği yer, içtenlik mekânları olarak adlandırabileceğimiz evleridir. Fakat bireyin ruhsal durumuna göre bu içtenlik mekânları insanı boğan, onu tahakkümü altına alan yerlere dönüşebilir. Tokçuluk'un davranışları eşi Anipa ve çocuklarıyla arasındaki iletişimini sınırlandırmaktadır. *“Tokçuluk evin içinde sessizce kendine ait yere geçti ve dizlerini bükerek oturdu”* (H.TÇ.: 1). Aslında ev, “dışarı ve içeri diyalektiğinde evi daima içeriyi, derinlikleri, kökleri, güveni ve geleceği” (Korkmaz, 2008: 224) simgeleyen mekânlar olarak algılansa da *Tokçuluk'un Çocukları* öyküsünde durum bunun tersidir. Çünkü Tokçuluk'un içkiye düşkünlüğü evi yaşanmaz bir mekâna dönüştürür.

3.1.3.2 Açık/Geniş Mekânlar

Açık/geniş mekânlar, hayatı anlamlı kılan, bireyi huzura kavuşturan ve ruhsal barınma yeri sağlayan alanlardır. İnsan, varoluşsal serüvenini bu alanlarda gerçekleştirir. Birey, anlam arayışını ve kökten gerçekliğini ruhsal sıkıntılardan kurtarırsa kendilik bilincini oluşturabilir. Kendilik bilinci, sorumluluk ister. Çünkü sadece “kendiliğine sahip bir insan sorumluluk üstlenebilir” (Gruen, 2015: 209). Sorumluluk, açık/geniş mekânda yaşama ve varlığa yön veren eylemlerin sonucunu üstlenebilmektir. Bu sonucu üstlenebilen birey, varlık alanını genişletir ve ruhsal sıkıntılarını kurtularak kimliğini oluşturur.

Tokçuluk'un Çocukları öyküsünde olaylar daha çok babanın sorumsuzlukları üzerinden okura sunulduğu için açık/geniş mekâna pek rastlanmaz. Munarbek ve Aybek yağmura tutulduklarında bir an önce bu durumdan kurtulmak isterler. Ancak yıldırım Aybek'i çok korkutur. Bunu gören Munarbek, Aybek'i ruhunun en içsel mekânına sığdırır. *“Munarbek kardeşinin başını koruyarak kucağına aldı. Aybek ise ağabeyinin küt küt atan kalbine başını koyup onu sımsıkı kucaklamıştı”* (H.TÇ.: 4). Hem yağmurdan hem yıldırımdan korkan Aybek abisinin kucağına sığınmasıyla birlikte ruhsal rahatlığa kavuşur ve kendini güvende hisseder. Yağmurun ve yıldırımın vermiş olduğu ruhu darlaştıran korku abinin kucağında güvenli geniş bir sığınağa dönüşür.

3.1.4 Öyküde Kişiler Dünyası

3.1.4.1 Geleceğin Bilinçli İnsanları: Çocuklar

Öykünün başkişisi Tokçuluk'un çocukları Munarbek ve Aybek'tir. Tanık/gözlemci bakış açısıyla anlatılan öyküde Munarbek ve Aybek kendi başlarına verdikleri mücadeleci yönleriyle dikkat çekerler. Tokçuluk'un içkiye düşkünlüğü ve evde yaşattığı huzursuzluk çocukların kendi dünyalarını kendilerinin çizmesine neden olur. Küçük iki çocuğun mücadeleci tutumlarını anlatan öykü okura geleceğin bilinçli insanları olarak görülen ideal çocuk tipini yansıtır.

Çocuk, sürekli gelişime en müsait varlıktır. Çocuğun algı dünyası ve “anlama yetisi” (Hume, 1976: 34) çevre ile ilintili olarak gelişir. “Çocuğun kendine olan güveni ana babasına olan güveninden kaynaklanır ve gelişir. Çocuk, anne ve babasını güçlü olup olmadığı konusunda sürekli dener” (Geçtan, 1986: 31). Öyküde anlatılan olaylarda çocuk, aile sevgisinden uzak, kendi haline bırakılmış kişi olarak karşımıza çıkar. Anıpa annenin çok ön plana çıkmadığı öyküde Munarbek ve Aybek babaları Tokçuluk'un davranışlarından oldukça rahatsızdırlar. “*Ama çocuk ne de olsa çocuktur, babasına kötü bir niyeti yok, gözleri günahsız tertemiz. Sadece biraz kırgınlık, alınganlık var çocuğun bakışında*” (H.TÇ.: 2). Öykünün geriye kalan kısımlarında çocuklar mücadeleci tavırlarıyla zorlukların üstesinden gelmeye çalışırlar. Munarbek ve Aybek birbirinden güç alarak ve birbirine yardım ederek varlık alanlarını genişletme çabası içerisine girerler. Bu daha çok Aybek'ten büyük olan abisi Munarbek'in çabasıdır. “*Dağlardan taş düşüyormuş gibi gökyüzü gürlüyor, kardeşlerin korkudan kalpleri sıkışıyordu. Munarbek kardeşinin başını koruyarak kucağına aldı. Aybek ise ağabeyinin küt küt attığı kalbine başını koyup onu sımsıkı kucaklamıştı*” (H.TÇ.: 4). Alıntı da görüldüğü üzere küçük yaşamların merhamet duyguları daha insancıl olduğu için iki kardeş tek vücut olurlar. Birlikte mücadele ederek eksik yönlerini yine birbiriyle tamamlamak istemelerindedir. *Tokçuluk'un Çocukları* öyküsünde de iki kardeşin birbirini koruma içgüdüğü yıldırım metaforu ile okura sunulur.

3.1.4.2 Varlığını Unutturan Baba: Tokçuluk

Tokçuluk, öyküde silik bir karakter olarak karşımıza çıkar. Olayların daha çok çocuklar üzerinde dönmesi Tokçuluk'un ikinci planda kalmasına neden olur. Öyküde

“*babam her gün sarhoş. Üzümün hepsi çürüyecek*” (H.TÇ.: 3) ifadesi babanın durum ve konumunu yansıtmaktadır. Babalık vazifesini yerine getirememenin yanında kendine de bakmayan Tokçuluk, çocuklarının ve eşinin nefretini kazanmıştır. Çocukların babalarını “*sakalı gür, gözü şişmiş, ağzının içi zehir kokan, dişleri uzun zamandır fırça görmeyen, bedeni güçsüz, dermansız*” (H.TÇ.: 5) olarak görmeleri nefret duygusunun en açık belirtilerindedir. Yazar, öyküde kötü baba karakteriyle ideal baba karakterine bir gönderme yapar. Çünkü her olay ancak zıt anlamlarıyla karşılık bulur.

3.1.4.3 Durağan Anne: Anipa

Anne; gerek bedensel varlığı ile gerekse göğüs ve teniyle bebeğin yalnızlığını ortadan kaldıran kişidir. Aile geleneğinde en önemli konumlardan biri de annenin konumudur. Aile içindeki bağların daha sağlam hale gelmesi anne sevgisine bağlıdır. “Anne sevgisinde amaç, çocuğun yaşamının sürdürülmesi ve gereksinmelerinin koşula bağlı olmadan karşılanmasıdır” (Fromm, 1984: 52). Yani karşılıksız olan tek sevgi anne sevgisidir. Çünkü “sevgi, insanın varoluşuyla (doğumuyla) birlikte başlar ve kavram boyutunda yaşamın ölümlü değeri olarak yer alır” (Azap, 2017: 27). Yeni doğan bir çocuğun en güvenli olduğu yer anne kucağıdır. Küçük yaştan itibaren anne kucağında büyüyen geleceğin timsali çocuklar anne sevgisini de beraberinde büyütürler.

Öyküde Anipa anne, baba Tokçuluk gibi silik bir karakterdir. Olayların akışı içerisinde “*Anipa öyleden sonra okula gitti, bir saat dersi varmış*” (H.TÇ.: 1) gibi ifadeler kullanılır. Çocuklar gibi Anipa anne de babanın durumundan rahatsızlık duyar. Zamanla kocasını umursamamaya başlar. “*Anipa gibi çocukları da babasının gelip gelmediğine önem vermediler*” (H.TÇ.: 1). Öyküde Anipa anne çok fazla yer edinemese de çocukların üzerindeki etkisi göze çarpar. “*Senin üzüm sattığını anneme söyleyeceğim. Öldürür seni!*” (H.TÇ.: 3). Çocuklar üzerindeki anne korkusu baba korkusundan daha fazladır. Bu düşünce babanın ev içindeki etkisizliğini de ön plana çıkarır. Öyküde anne karakterine çok fazla değinilmese de çocukların konuşmalarından annenin ne kadar etkili olduğu anlaşılır.

3.1.5 Öyküde İzleksel Kurgu

3.1.5.1 Yalnızlık Sorunsalı

Yalnızlık, bireyin kendi kendisiyle yüz yüze kaldığı durumdur. İnsan, sadece fiziksel olarak hiç kimsenin bulunmadığı mekânda kendini yalnızlığa itilmiş hissetmez. Ayrıca kendi iç dünyasında da iç benliği ile barışık yaşayamadığı zaman da kendisini yalnızlığa itilmiş hisseder. “Her şeyden önce yalnızlık öylesine acı veren ve ürkütücü bir duygudur ki insanlar bu duyguyla yüzleşmemek için her türlü çabayı gösterirler” (Geçtan, 1986: 78). Çünkü insan herhangi bir toplumsal çevreye katılmadan varlığını sürdüremez. Tek başına anılar diye bir durum söz konusu olamaz. Yalnızlık, bireyin kendi değerleri ile toplumsal değerlerini çatıştırmasına yol açar. Bu durumda yabancılaşmayı doğurur. Modern insanın en trajik bahtsızlıklarından biri de yalnızlık ve yabancılaşmasıdır. “Modernleşme, beraberinde insanın kentlere göçünü ve kentlerde kendini var etmek için maddi kaygılar taşıyan bireyin bir yandan doğadan kopuşunu, giderek yalnızlaşmasını ve yabancılaşmasını getirmiştir” (Aşkaroğlu, 2016: 116). Yalnızlık ve yabancılaşmanın ortaya çıkmasındaki en etkin sebepler birey-toplum ilişkisinde ortaya çıkar. Birey, kişisel çıkarlarını toplumsal değerleriyle uyuşturamadığında yalnızlık ve yabancılaşma kaçınılmaz hale gelir.

Tokçuluk'un Çocukları öyküsünde yalnızlık izleğini yaşayan kişi, baba Tokçuluk'tur. Alışkanlıkları ve davranışları aile içinde yadırganır hale gelir. Gerek eşi Anipa gerekse çocukları Munarbek ve Aybek babalarının sorumsuzluğundan rahatsızlık duyarlar. Baba ve çocukları arasında, eşi arasında iletişim kopukluğu yaşanır. Tokçuluk çocuklarıyla dahi sohbet edemez hale gelir. “*Karısı, çocukları sohbet ederek sabahın sakinliğini/dinginliğini yaşıyorlardı. Tokçuluk ise evin içinde sessizce kendine ait yere geçti ve dizlerini bükerek oturdu*” (H.TÇ.: 1). Anne ve çocuklar baba Tokçuluk'u aralarına almaz. Nedeni Tokçuluk'un davranışları yüzündendir. Bu durum biz aile için huzur mekânı sayılan ev mekânında baba Tokçuluk'un yalnız kalmasına ve çevreye karşı duyarsızlaşarak yabancılaşmasına neden olur. Yazar, yalnızlık sorunsalıyla modern insanın durumunu yansıtır. Tokçuluk karakteriyle hem çocuklarından hem de eşinden uzaklaşan onların eğilimlerine cevap veremeyen kötü baba karakteri çizer. Akmatov, bu sorunsalı sadece Kırgız halkı üzerinden değil tüm insanlığın problemi olarak okura yansıtır.

3.2 ALİSA

Hiç kimse unutulmaz.

Hiçbir şey unutulmaz.

(Kazat Akmatov)

3.2.1 Öyküde Yapı

3.2.1.1 Öyküde Bakış Açısı ve Anlatıcı

3.2.1.1.1 Tanık/Gözlemci Bakış Açısı ve Anlatıcı

Kazat Akmatov, *Alisa* öyküsünü tanık/gözlemci bakış açısıyla kurgular. Alisa'nın yaşam öyküsü anlatıcı tarafından gözlemlenerek anlatılır. Alisa'nın nereli olduğu, ailesinin ne durumda olduğu ve küçükken niçin başkasına evlatlık olarak verildiği dış gözlemci tarafından anlatılır. Öyküde Alisa'nın bir yakını onu aramaya Şelale köyüne gelir ve gözlemci devreye girer. *“Misafir kadın ağladıkça Burulça'nın da gözleri yaşardı. Mariya'nın sarışın kızını köydeki Şadıbek adında birinin evlat edindiğini de söyledi. Daha sonra Burulça'nın bu yaptığına köyde yaşayanların bazıları kızarken bazıları da: “Ne yapsın o da bir zamanlar yakınlarını bulamamıştı, yabancı kadına acıyarak bildiklerini söylemiştir” diye konuşuyorlardı”* (H.A., 2). Öyküde Alisa'yı aramaya gelen kadının durumuna acıyan Burulça, empati kurarak kadına yardımcı olmaya çalışır. Empati, insanın kendisini başkasının yerine koymasına denir. *“Empati, içimizdeki insaniyetsizlikle aramıza duvar ören bir engeldir”* (Gruen, 2015: 14). Burulça, acıdığı için ve kendisi de benzer olayı yaşadığı için Mariya'yı anlaması güç olmaz. Acıma ve empati birbiriyle sıkı bir bağ içerisinde olduğu için acıyı yaşayabilme yetimiz empati yetimiz için belirleyicidir.

Olayların akışına müdahale edilmeyen tanık/gözlemci bakış açısında Kazat Akmatov, Alisa ve Alisa'yı aramaya gelen kadın Mariya'nın karşılaşmalarını gözlemleyerek anlatır. Alisa, dışarıdan gelen seslere aldırış etmese de sonunda dışarı çıkmaya karar verir ve gerçekler şu şekilde gün yüzüne çıkar: *“-Olesya! -dedi yabancı kadın bir şeyler saçmalayan Satar'ı bırakarak Alisa'ya doğru yürüdü. Alisa, gelip kucaklayacak diye düşündü, ama hemen durdu. Alisa'nın şaşırılmış gözleri kendine*

doğru koşan yabancı kadına gözünü kırpmadan dikkatle bakıyordu” (H.A., 3). Alisa, içinde bulunduğu bu durumu anlamlandıramaz. Etrafında dönen olaylar ve konuşmalar onu şaşkınlığa sürükler. Alisa karakterinde olduğu gibi birey, anlamlandıramadığı sürecin yabancıısı haline gelir. Olaylar Alisa'nın etrafında dönse de gerçeği sorgular nitelikteki davranışları bulunduğu mekânda onu yalnızlığa ve yabancılaşmaya sürükler. Öyküde Alisa'nın yaşamı diğer karakterlerin yardımıyla tanık/gözlemci bakış açısıyla anlatılır.

3.2.2 Öyküde Zaman

Anlatıların olmazsa olmazlarından olan zaman kavramı, bireyle içselleşmiş bir unsurdur. “Bir hikâyede zaman ile mekân, gerçekteşen olayın maddi art alanıdır. Buna karşılık atmosfer, edebi eserin anlatım biçimini ortaya koyar, yalnızca mekânı değil, eseri çevreleyen duygusal havayı da yansıtır” (King, 2009: 31). Bireyin düşünce dünyasına göre şekillenen ve anlam kazanan zaman-mekân kavramı olayların gelişip büyümesine zemin hazırlarlar. Kazat Akmatov'un *Alisa* öyküsünde geriye dönüş tekniği sık sık kullanılmıştır. Öyküde zaman ileriye dönük gelecekte bahsedilen bir zaman değildir. Kahramanın o anki düşüncesine göre geriye dönük yaşantısına da gidebilmektedir. “-Çok seneler geçti buraya taşınalı. Ben göl kıyısında doğmuştum. -Bir zamanlar burada Potapenko Mariya adlı bir Ukraynalı kadın yaşamıştı. Belki siz tanırırsınız?..” (H.A., 2). Anlatıcı, öyküde zaman zaman geçmişe gider. Bu geriye gidişler bazen savaşta ölen yakınları anımsamak için savaş zamanına gider bazen de kahramanın yaşantısına bağlı olarak geriye gider. “Nice sene geçti. Alisa'nın teyzesinin dediklerine göre kızın babası Potapenko Mihail İsidoroviç'in iki oğlu da savaşta ölmüş” (H.A., 4). Yazar “Nice sene geçti” ifadesiyle hem duygu dünyasında hem de savaşın yıkıcı etkisine gönderme yapar ve geriye dönüş tekniğini kullanır.

Öyküde sık sık geriye dönüş tekniği kullanılsa da sıradizimsel zaman da kullanılmaktadır. “Bu günlerde şelalede savaşta şehit olanların heykellerini dikiyorlardı” (H.A., 6). Anlatıcı, olayları çevreleyen zamanı kurguyla geçmişten şimdiye getirmektedir. Öykü tekniği bakımından zaman kurgusu birbirinden kopuk değildir. Zamansal geçişler birbirine uyumlu bir şekilde gerçekteşirilmifitir. Geçmişten bahsederken birden geleceğe gitmez. şimdinin bir panoramasını çizer ve ondan sonra

gelecek zamandan bahseder. “Pazar günü heykellerin açılış töreninde söyleyeceklerin kâğıda yazmak istemişti. Ama bir şeyler bulup söylerim diye düşündü. Kolhoz başkanıyla okul müdürü zorlamasaydı konuşmayacaktı. İkisi de aynı cümleyi tekrarladılar” (H.A., 8). Aynı düzen şimdiden geriye gitmede de devam etmektedir. Anlatıcının zaman çizelgesi birbirinden kopuk ya da bağımsız değildir. “-Aa, Şadıke, geçen hafta kızınız Balıkçı’ya gitmiş? - Giderse gitsin. Teyzesi başının etini yiyip rahatsız etmiş galiba” (H.A., 9). İnsanın kendini anlamlandırma da mücadele ettiği kavramların başında gelen zaman kavramı *Alisa* öyküsünde Alisa’yı çevreler. Alisa’nın yaşamı hem geriye dönüş tekniği hem de şimdi ve gelecekle ilintili bir şekilde okuyucuya aktarılır. İçinde bulunduğu an ile geçmiş ve geleceğin arasındaki bağ Alisa’nın kimliğini tanımasında büyük rol oynar. Çünkü Alisa küçükken evlatlık olarak Ukrayna’dan getirilmiş bir kişidir. Geçmişini öğrenmesi, içinde bulunduğu ana direnmesi ve geleceğe bakmasıyla kendini var etmeye çalışan bir kahraman olarak karşımıza çıkar.

3.2.3 Öyküde Mekân

Roman ve öykü anlatılarının en önemli unsurlarından biri olan mekân, “insanın evrendeki tek tutunma noktasıdır” (Şahin, 2014: 64). Öykülerde kahramanın kendi benliğini anlama, keşfetme ve çevreyle bütünlüğünü sağlama aşamasında mekânın önemli bir yeri vardır. Çünkü mekân, hem bireyin sığındığı sıcak ortam olarak hem de ruhunu sıkan, onu açmaza sürükleyen bir yer olarak da bilinmektedir. Öyküde mekânlar, genel olarak Şelale köyünde geçer.

3.2.3.1 Dar/Kapalı Ve Labirentleşen Mekânlar

Bireyin kendilik değerlerini kısıtlayan dar/kapalı mekânlar bireyin kendini mutsuz ve huzursuz hissettiği mekânlardır. *Alisa* öyküsünde Alisa karakteri mekânsal ikilem yaşamaktadır. Alisa, kendini aramaya gelen Maria’dan haberi olana kadar yaşadığı ortamdan rahatsızlık duymaz. Ancak Alisa gerçeği öğrendikçe kendi içinde bazı çatışmalar yaşar ve bu durumda onu, bulunduğu mekânda açmaza sürükler. Şadıbek baba kızı Alisa’nın gerçekleri öğrenmesiyle birlikte ruhsal sıkıntıya girer. Bu

sıkıntı hem Şadıbek'i hem de Alisa'yı etkilemektedir. İkisi içinde yaşadıkları mekân, onlara dar/kapalı gelmekte tahakkümü altına almaktadır. Şadıbek; *Kızının gözlerine bakamıyordu. Alisa işinden gelip eve girdiğinde Şadıbek dışarıya çıkıyordu. Kızı Alisa da çıkarsa Satar'ın evine doğru geliyordu. Böylece baba ve çocuk arasında kötü bir izlenim oluştu*" (H.A., 5). Bu izlenimin oluşmasının sebebi gerçeklerin öğrenilmesiyle beraber aynı mekânda yer almanın ruhsal sıkıntıya neden olmasıdır. Hem Şadıbek hem de Alisa da olduğu gibi birey eğer kişisel çıkarlarında istediği sonucu alamazsa içinde bulunduğu mekân içinden çıkılmaz bir yere dönüşür.

Alisa, sürekli gel-git yaşamaya başlar. Bunun nedeni ilk ailesiyle ilgili öğrendikleridir. Evlatlık olarak Ukrayna'dan Kırgızistan'a gelmesi, öz ailesini hiç görmemiş olması ve onların öldüğünü bilmesi onun yıkımına sebep olmuştur. Konuşmacı olarak katıldığı heykel açılışında kürsüde zor anlar yaşar. *"Kızın güçsüz halini, bayılacak gibi olduğunu gören kadınlar: - O kızı tutun, bayılıyor! – diye bağırды kürsüden tarafa. Sonra o kadın yüzünü örtüsüyle kapatıp ağlayıverdi. Bunları seyreden birçok kadın erkek, yaşlı genç gözyaşı döküyordu. Millet geçmişteki öfke ve üzüntüsü için gözyaşı döküyordu"* (H.A., 12). Alisa'nın durumuna milletçe ağlamak, savaşın getirdiği yıkıcılığa, ailelerin dağılmasına, çocukların yalnızlaşmasına ve evlatlık olarak başka ülkelere gitmesine toplumsal bir tepkidir. Alisa'nın evlatlık olarak Kırgızistan'a gelmesinin nedeni de savaşta ailesini kaybetmesi ve kimsesiz kalmasındandır.

3.2.3.2 Açık/Geniş Mekânlar

Öyküde mekân daha çok dar/kapalı mekân olarak kullanılır. Alisa büyüdükçe ve evlatlık olarak Kırgızistan'a geldiğini öğrendikçe mekân onu sıkan içtenlik mekânına dönüşür. Alisa'nın Kırgızistan'a gelişiyle birlikte kişisel bazı maceralar yaşar. Ancak bu maceracı yaşam karmaşık/belirsiz/anlamsız olduğundan dolayı Alisa karakterinin hiçbir mekânda kendi iç dünyası ile barışık yaşayamaz. Bu nedenle Alisa öyküsünde açık/geniş mekân olarak nitelendirilebilecek bir mekân bulunmamaktadır.

3.2.4 Öyküde Kişiler Dünyası

3.2.4.1 İki Milletin Çocuğu: Alisa

Çocuk, bir toplumun en bozulmamış aydınlık yüzüdür. Çocuklar “hayatın el değmemiş en güzel duygularını, en saf ve en temiz yaşama şeklini” (Çelik, 2002: 298) temsil ederler. Düşüncelerindeki berraklık davranışlarına yansır ve çevresine karşı zararsız eylemlerde bulunurlar. Bu zararsız eylemler Alisa’da da görülür. Alisa, Ukrayna’dan Kırgızistan’a evlatlık olarak getirilen bir kızıdır. Alisa küçük yaşta hiçbir şeyin farkında değildir. Fakat büyüdükçe anlamlandırma süreci de kendiliğinden gelişir. Hayatı çocukluğunun ilk zamanlarında deneyimlemeye çalışır. Çünkü “çocuk, hayatı için değişmez dinamik bir kanunu benimsedikten sonra, onun gelecekteki hayatının serbest yapıcı gücü ilk çocukluğunun serbest yapıcı gücüne bağlı kalır” (Adler, 2002: 5). Ancak *Alisa* öyküsünde Alisa karakteri öğrendiği gerçeklerle yüzleşmek zorunda kaldığından dolayı gelecekteki hayatını yapıcı güç olarak özümseyemez.

Alisa, kendisini aramaya gelen akrabasıyla tanışıp konuştuğundan sonra düşüncesi öncekinden farklı olarak şekillenmeye başlar. Hiç görmediği anne-babasını düşünmeye, sorgulamaya ve savaşın neden olduğu bu ayrılığa farklı bir pencereden bakmaya başlar. Kaderin ona sunduğu bu yaşam artık onun ruhunu, düşünce dünyasını ve farkındalığını sarmalladığı için Ukrayna’ya dönmek istemez. Geçmişte yaşananlara üzülüp ağlaması sadece kendinin yaptığı bir eylem değildir. “*Zaman geçiyor, Alisa hala herkesin önünde ağlıyordu. Onun sırtını sıvazlayıp, tamam artık ağlama diyecek kimse de yoktu. Meğer bu millet, bu kalabalık Alisa’yla aynı düşünüp, beraber üzülüp beraber ağlıyormuş*” (H.A.: 13). Alisa’nın kaderi kendisiyle birlikte tüm Şelale köyü halkını ağlatmıştır. Çünkü savaşın yıkıcı, dağıtıcı ve yok edici özelliği tüm toplumların kapanmayan yarası olmuştur. Savaşın bu özelliğine maruz kalan ve ailesini kaybeden Alisa, artık Şelale köyünün çocuğu olmuştur. Halkın bu ılımlı yaklaşımı ve Alisa’yla birlikte kaderine ağlamaları “*iki millete çocuk olarak yeni doğmuş*” (H.A.: 13) olduğunun en açık göstergesidir.

3.2.4.2 Erkekler

Alisa öyküsünde erkek karakterlerin hiç biri başkişi değildir. Alisa’nın babası Şadıbek ve komşusu Satar olaylar içerisinde bir ortaya çıkan bir kaybolan karakterlerdir.

Alisa'nın kendini gerçekleştirme, ruhsal ve fiziksel büyüme aşamasında daima yanında olan, onun isteğini yerine getiren babası Şadıbek'tir. “*Şadıbek muradına ermişti. O yavaşça kürsüye geldi ve Alisa'nın kolundan tuttu. Biraz sonra baba kızın evine doğru yürüdüğünü gördüm*” (H.A.: 13). Şadıbek'in komşusu Satar, olan biteni Şadıbek'e anlatan ona yardım eden norm karakterdir. Alisa'nın bütün gerçeği öğreneceği olayı Şadıbek'e ilk haber veren Satar'dır. “- *Şake - dedi iki tarafa baktıktan sonra aceleyle onun kulağına fısıldadı. -Alisa'yı Ukraynalı akrabaları arıyormuş. Bürodan tarafa gitmiştim, bir yabancı kadının Olesya adlı kızı aradığını söylediler. - Ne? Ne? Doğru düzgün anlatır mısın?!*” (H.A.: 1). Öyküde geçen “muhtar, Cambıl ve Osmonkul ustalar, Kasım Musayeviç, ihtiyar adam (Osman ihtiyar) gibi kişiler olayın gerçekliğini anlatmak için kullanılan fon karakterlerdir.

3.2.4.3 Kadınlar

Kadın; tarih boyunca sürekli eleştirilen, ihmal edilen ve ötekileştirilen kişidir. Kadın, toplum karşısında yetersiz ve güçsüz bir varlık olarak tanımlanır. “Kadının yetersizliği görüşü o kadar yaygındır ki, sanki bütün insanlar böyle bir görüşü benimsemiştir” (Adler, 1998: 151). Tüm insanlığın kadın üzerindeki ortak görüşü, toplum içinde kadının konumunu belirler. Kadının toplumdaki yeri her millette farklılık gösterir. Bu da kadına verilen değer ne derecede olduğunu yansıtır. Kadın kimliği, “itaatkâr, edilgen, hareketliliği düşük ve yaşam alanı sınırlı” (Bora, 2005: 103) bir tip olarak karşımıza çıkar. Yaşamı sınırlı olan kadın, içsel yolculuğunda kendilik değerlerine, farkındalığına tam olarak erişemez. Maddî ve manevî açıdan sınırlılık, itaatkâr kadın kimliğinin ortaya çıkmasına neden olur.

Alisa öyküsünde kadın kavramı oldukça az kullanılmıştır. Tüm olayların Alisa etrafında dönmesi diğer kahramanları fon karaktere dönüştürmüştür. Otel hizmetçisi Burulça, öyküde en fazla değinilen kahramandır. Alisa'yı aramaya gelen kadına bütün gerçekleri anlatan kişidir. Burulça, toplumda bazı kişiler tarafından eleştirilse de bazı kişiler tarafından anlayışla karşılanmıştır. Bu durum öyküde şöyle anlatılmıştır:

Misafir kadın ağladıkça Burulça'nın da gözlerinden yaş geliyordu. Marya'nın sarışın kızını köydeki Şadıbek adında birinin evlat edindiğini de söyledi. Daha sonra Burulça'nın bu yaptığına köyde yaşayanların bazıları kızarken bazıları da: “Ne yapsın o da bir zamanlar yakınlarını bulamamıştı, yabancı kadına acıyarak bildiklerini söylemiştir” diye konuşuyorlardı.

Sadece Şadıbek Burulça'ya bir şey demedi. Hatta bir cinayet sırrını saklıyormuş gibi yabancı kadının yanında sessizce oturuyordu.” (H.A.: 2).

Halkın Burulça konusunda ikileme düşmesi insanın konuya yaklaşımıyla ilgilidir. Savaşın yıkıcı, yok edici özelliği karşısında ailesini kaybeden Alisa'yı aramaya gelen kadına yardımcı olması geçmişte yaşadığı benzer acıdandır. İnsanın yaşadığı her olay bir tecrübeler, çıkarımlar yumağıdır. Burulça geçmişte benzer olayı yaşadığından dolayı başka insanların yaşamaması adına tüm bildiklerini o kadına anlatmakla yüreğini rahatlatmıştır.

3.2.5 Öyküde İzleksel Kurgu

3.2.5.1 Yıkıcı/Yok Edici Unsur: Savaş

En eski insan tarihinden günümüze kadar ülke ya da milletlerin birbirine karşı üstünlük kurma mücadelesi hala devam eden bir süreçtir. Bu yüzden savaş insanlık tarihi kadar eskidir. Savaş, *“Bir şeyi ortadan kaldırmak, yok etmek amacıyla girişilen mücadele”* (Akalin, 2011: 2043) olarak tanımlanmıştır. Savaşın yıkıcı ve yok edici bir unsur olması sonuca odaklı bir yaklaşım olmasındandır. Her savaş ölümün ve yıkımın habercisidir. *“Savaşın, toplumların ilkel dönemlerinde, aşağı ırkların yok edilmesiyle”* (Şenel, 1993: 64) başlayan yıkım süreçleri günümüzde de maddî ve manevî her anlamda devam etmektedir.

Alisa'nın hayatını Ukrayna'dan Kırgızistan'a taşıyan savaştır. Alisa'nın ailesini yok eden, bunun yanında kaderinde belirleyicisi olan yine savaştır. Alisa'nın üvey babası Şadıbek *“Benim kızımın Ukraynalı babasıyla iki kardeşi savaşta şehit olmuşlar. Arkasında ağlayacak kimsesi olmadığı için unutulmuş zavallılar. Kız olsa da sonuçta bir evlattır”* (H.A.: 9) diyerek Alisa'nın durumuna açıklık getirmektedir. Heykel açılış konuşmasında Osman ihtiyarın *“Savaş diriye ölü, ölüyü de ölü yapacak”* (H.A.: 12) demesi savaşın Alisa'nın kaderini ve geleceğini öldüren unsur olarak belirtmek istemesindedir. Çünkü Alisa'nın göremediği ailesi savaş yüzünden dağılıp gitmiştir. Bu durum sadece Alisa'yı değil tüm Şelale halkını ağlatmıştır.

Öyküde savaştan mustarip olan kişi yine Şadıbek'tir. *“Çünkü onların tek oğlu Ukrayna'da şehit olmuştu. Çok genç olan, iyi ile kötünün farkına bile varamayan*

çocukken savaşa gidip şehit olduğu oğlunun gölgesi gibi Alisa, Şadıbek için çok değerliydi. Ayrıca karısı vefat ettikten sonra her şeyi Alisa'ydı." (H.A.: 4). Şadıbek'i oğlunun küçük yaşta savaşta şehit olması ağır üzüntüye sokmuştur. Alisa'yı evlat edinse de oğlunun acısı kapanmamıştır. Savaş yüzünden dağılan aile acısını Şadıbek çok iyi bildiği için Alisa konusunda hep tedirginlik yaşamıştır. O kaybetme korkusu bir an olsun aklından gitmemiştir. Savaşın bu olumsuz özellikleri Alisa ve Şadıbek özelinde açıklansa da aslında her toplumun yaşadığı sorundur ve belleklerinde derin izler bırakmıştır. "Toplumlar üzerinde yıkıcı etkiler meydana getirerek huzur alanlarını dağıtan ve yok eden savaş, bireylerin belleklerinde onarımı uzun yıllar sürecek tahribatlara neden olur" (Korkmaz, 2009: 200). Bu tahribatlar savaşta ölen insanlarla birlikte ulaşılmaz boyutlara çıkar ve insanın düşünce dünyasından silinmesi imkânsız hale gelir.

3.2.5.2 Belirleyici ve Düzenleyici Kuvvet: Kader

Kader, insan yazgısıdır. Kimse tarafından çözüme kavuşturulamayan, sadece üzerinde akıl yürütebildiğimiz ve fikir beyan edebildiğimiz bir kavramdır. İnsanoğlunun sürekli sorguladığı kader kavramı daha çok olumsuz olaylar üzerinde sözsel ifadeye dönüşür. "Kader, felsefi olarak yoksun kaldığımızda, şu dünyadaki ya da herhangi bir yerdeki ikametimiz bize çözümsüz, maruz kalınacak bir lanet gibi saçma, ya da hak edilmemiş görüldüğünde başvurduğumuz sözcüktür... Kader – mağluplar terminolojisinin gözde sözcüğü" (Cioran, 2016: 41) dür. Kader kavramının olumsuz eylemlerde kullanılması veya sık sık tercih edilmesinin nedeni; bireyin kadere sığınması ya da her eylemi ona bağlamasından kaynaklanmaktadır.

Alisa öyküsünde kadere boyun eğen kişi Alisa ve Şadıbek'tir. Alisa, küçük yaşta hem ailesinden hem vatanından ayrılmak zorunda kalmıştır. "*Kaderimi değiştiremem*" (H.A.: 13) ifadesi boyun eğişin göstergesidir. Alisa'nın evlatlık olarak Kırgızistan'a gelmesi, onu aramaya gelen akrabasından sonra muhtarın "*- Alisa kendi kaderini kendi seçer. Eğer o Ukrayna'ya gitmek isterse gider, istemezse kalır*" (H.A.: 5) demesi Alisa'nın kaderinin kendi elinde olduğunu vurgulamaktadır. Alisa'nın durumunda olduğu gibi insanın kaderi yine kendi seçimlerindedir. Şadıbek'in kadere boyun eğişi ise Ukrayna'da oğlunu kaybetmesi ve onun acısını dindirmek için savaşta ailesini

kaybetmiş Alisa'yı evlatlık olarak Kırgızistan'a getirmesidir. Öyküde olaylar, bu kaderin sonuçlarından gelişir. Alisa, Kırgızistan'da kalmayı kabul eder. Çünkü kendini güvende, yurdunda hissedeceği kader mekânı orasıdır.

3.3 GAZİK

3.3.1 Öyküde Yapı

3.3.1.1 Öyküde Bakış Açısı ve Anlatıcı

3.3.1.1.1 Çoklu Bakış Açısı ve Anlatıcı

*Gazik*² öyküsü, çoklu bakış açısıyla kurgulanmıştır. Öykü, Tanrısal/hâkim ve tanık/gözlemci bakış açısıyla birlikte okuyucuya aktarılır. “Yazar, isterse roman ve hikâyesinde hem hâkim hem de kahraman anlatıcı kullanabilir. Böylece eserde çoğulcu bakış açısı gündeme gelir” (Çetişli, 2003: 33). İki farklı bakış açısıyla anlatılan öyküde olaylar arasında geçişlere sıkça yer verilir. Öykünün isminden de anlaşılacağı üzere bir bozuk arabanın tamiri ailenin maddî ve manevî açıdan dağılmasına sebep olur. Baba Şerimbek'in bozuk olan GAZ-69 arabasıyla ilgilenmesi, ailesini arka plana itmesi gelecek yaşamında büyük kayıplara neden olur. Bu olaylar Tanrısal/hâkim ve tanık/gözlemci bakış açısıyla bu şekilde örneklendirilebilir.

Hâkim/Tanrısal anlatıcı, temel olarak her şeyi bilen, olayları tepeden seyreterek başkışı ve diğer kişilerin duygularını ve düşünlerini açıklayan kişidir. Anlatıcı, “adeta ‘Tanrı gibi’, her şeyi bilir, görür, sezer; geçmişten ve gelecekte haberler verir. Kelimenin tam anlamıyla o, her şeyin üstünde ve her şeye hâkimdir” (Tekin, 2017: 57). Sınırsız görme yetisiyle donatılan bu bakış açısında Şerimbek'in hayali şöyledir: Şerimbek “*kayın pederinin evinden dönerken bir şeyi düşünmüştü, şimdi bütün umudu o. Onun umudu arabada. ... Bir iki haftada arabama binip kayın pederimin evine geleceğim diye hayal kuruyordu. Arabayı sürmeye başlasa hayattaki tüm üzüntüleri, aile kavgası geçmişte kalıp neşe dolu geleceği görüyordu. İşte bu hayal bu güven onu yaşatıyordu*” (H.G.: 8). Şerimbek'in bütün hayali araba üzerinedir. Önceki gibi ailesini düşünen adamın yerine bütün algısını arabaya çeviren bir adama dönüşmesi maddî ve

² GAZ-69, GAZ tarafından 1953-1956 yılları arasında üretilen ve daha sonra UAZ tarafından 1956-1972 yılları arasında üretilen dört tekerlekli bir hafif kamyon, ancak bu araçların tümü GAZ-69 olarak bilinir.

manevî kayıplara sebep olur. En büyük kaybı manevî hayatının kaybıdır. Çünkü eşi Kaken ile sürekli tartışmaya başlaması Şerimbek'te geri dönülmez yıkımlara sebep olmaktadır. Bu tartışmalar dolaylı olarak oğlunu da etkilemektedir ve oğlunu dahi arka plana atmıştır. *“hatta oğluna bir oyuncak satın almayı bile bıraktı.”* (H.G.: 1). Alıntıda da anlaşıldığı gibi manevî hayatın yıkımı sadece eş üzerinde değil çocuğu üzerinde de gerçekleşmektedir. Maddî yıkımı ise araba parçalarına ödediği paraların haddi hesabı olmamasıdır. Cebindeki son kuruşu dahi araba için harcamıştır. Hatta eşinden bile hala para istemektedir.

Çoklu bakış açısının kurgulandığı bu öyküde ikinci olarak tanık/gözlemci bakış açısı ağır basmaktadır. Anlatıcı, olayları uzaktan izler ve olayların gidişatına karışmaz. *“Ertesi gün kazanın gerçekleştiği köye gitmek için erkenden yola çıktı. O gün de tozu toprağa karıştıran rüzgâr esiyordu. Şerimbek çok bekledi. Araba yoktu ve rüzgâr esiyordu. Şerimbek'in gözlerine toprak giriyor gözlerini yaşartıyordu”* (H.G.: 3). Şerimbek, bütün zamanını araba için harcar. Bütün dikkatini arabaya çevirir, çevresinde olup bitene ve ailesinin durumuna aldırış etmez. Bu durum daha sonra daha da ileri boyutlara gider ve içinden çıkılmaz bir hale dönüşür. Şerimbek, araba için hayal kurar ve araba için kafa yorar. Evdeki eşi ve çocuğu onun için amaçsız bir şeydir. Yan köyde GAZ-69'la kaza yapan adamın cenazesine katılır. Ancak derdi cenaze değil, arabanın parçalarıdır. Bu arabanın parçalarını almak için fırsat kollar. Anlatıcı bunu tanık/gözlemci bakış açısıyla anlatır: *“Cenaze merasimi ölüyü defnettikten ve bir bardak rakı içip et yendikten sonra sona erdi. Tamamdır. Kalabalık gürültülü bir şekilde dışarı çıkıyor ve herkes evine doğru gidiyordu. Ama mühendis çıkmadı. Bir yandan böyle herkesten ayrılarak yalnız kalması, Şerimbek için bir şansa dönüşmüştü”* (H.G.: 4). Yazar, öyküde Şerimbek karakterinin yaptıklarını gözlemci bakış açısıyla kurgulayarak anlatımı gerçekçi kılmaya çalışır. Şerimbek çıkarları doğrultusunda hareket eden bir tiplene olduğundan dolayı her şeyi planlı bir şekilde gerçekleştirir. Anlatıcı, bu eylemleri tanık/gözlemci bakış açısıyla anlatır.

3.3.2 Öyküde Zaman

Roman ve öykünün bütününe sinen zaman kavramı; *Gazik* öyküsünde de hem geçmişe giden hem de sıradizimsel olarak kullanılan bir görünüme kavuşur. Zamanın bu

şekilde kullanılması zamanın sınırsız bir unsur olduğu göstermez. “Aslında, zamansal sınırlar da vardır. Yapılmış olan şey, asla silinemez” (Eco, 2016: 37). Yapılan eylem belli bir zamanda geçer ve bu eylem zamanda uçsuz bucaksız bir özelliğe sahip değilse zamanın sınırlılığı kendini açığa vurur. Öyküde zaman genel olarak çok uzun olmayan bir zaman dilimini kapsar. Ancak ara ara geriye dönüş tekniklerinden de yararlanılmıştır. “*Oş’taki arkadaşından geldiğinden beri Şerimbek’in karakteri, yaptığı işleri değişti*” (H.G.: 1) cümlesiyle öyküye başlayan yazar, öykü zamanını şu ifadelerle şimdileştirir;

1. Sabah (s. 1)
2. Akşam (s.1)
3. Şimdi (s. 2)
4. Bugün cuma (s. 2)
5. Ertesi gün (s. 2)
6. Bir ay sonra (s. 4)
7. Öğle (s. 5)
8. Gece (s. 6)
9. Ertesi gün (s. 6)
10. Gece (s. 7)
11. Bugün (s. 7)
12. Öğleye kadar (s. 8)
13. Öğleden sonra (s. 8)
14. Akşamüstü (s. 8)
15. Biraz sonra (s. 9)

Öyküleme tekniğine uygun olarak kullanılan bu zaman belirteçleri, başkişi Şerimbek’in yaşadığı olumsuzlukları ve anlam arayışının zorlaştığını anımsatır. “*Şerimbek hakkında kimse bir şey demezdi. Sadece karamsar ve kimseye kötülük düşünmeyen bir biçare diyorlardı. Şerimbek gerçekten de karamsar birisiydi. Zor işlerden dolayı yorulmuş, eğilmiş bedenini düzelterek düğünden bayramdan başka günlerde düzgün bir elbise giymiyordu. Kışın gri mont, yazın da eski bir ceket giyen*

sessiz bir adamdır” (H.G.: 1). Anlamsal ifadelerin yanında zaman unsurlarının da öyküye derinlik kattığı görülmektedir. “*Yaz*” ve “*kış*” ifadelerinin yanında “*bahar*”, “*sonbahar*” (H.G.: 2) gibi zaman belirteçleriyle anlatıcı, başkişi üzerinde zamansal bir bağ kurar.

Gazik öyküsünde geriye dönüş teknikleri de sıklıkla kullanılmıştır. Yazar, olay-zaman-mekân kurgusunu başkişi üzerinde yapar. Zaman kurgusunda “*üç senedir*” (s. 2), “*iki sene*” (s. 7), “*geçen sene*” (s. 8), “*senelerdir*” (s. 8) gibi zaman ifadeleri geriye dönüşlerin olduğunun göstergesidir. Anlatıcı, geçmiş ve şimdiliği bir arada da kullanır. “*Kadın böyle içini dökmeyeli iki sene olmuştu. Bugün şahane bir gün gibi geldi ona ve canını sıkan, önceden söyleyemediği kelimeleri söylemeye başladı*” (H.G.: 7). Şerimbek, kişisel çıkarlarını aile çıkarlarından üstün tuttuğu için zaman ve mekân onu sıkmakta bütün varlık alanını sınırlandırmaktadır. Ailesiyle sürekli kavga etmesi, eşini ve çocuğunu artık önemsemez hale gelmesi Şerimbek için çıkmaza dönüşür. “*Şerimbek için zaman geçmek bilmiyordu. Hamile karısının çocuğunu alıp nereye gittiğinden habersiz bir iki hafta yaşamıştı*” (H.G.: 7). Alıntıdan da anlaşılacağı üzere zaman kurgusu tamamen Şerimbek üzerinde yoğunlaşmış, şimdilik ve geriye dönüşler başkişinin davranışlarıyla ve eylemleriyle anlam kazanmıştır.

3.3.3 Öyküde Mekân

3.3.3.1 Dar/Kapalı ve Labirentleşen Mekânlar

Öyküde mekân başkişisinin anlam arayışı onu çevreleyen dış dünyanın acımasızlığıyla karşılaşması, onun kendiyi yüzleşmesinde önemli bir rol oynar. Fakat başkişi “*kendi ben’iyle de uzlaşamaz bir çatışma(nın)*” (Korkmaz, 1997: 153) içinde kalırsa o zaman içinde bulunduğu mekân labirentleşen özelliğiyle görülür. Başkişi Şerimbek, eşiyile tartışıp eşinin evi terk etmesinden sonra ev onun için içinden çıkılmaz dipsiz bir kuyu gibi bireyi çıkmaza sürükleyen mekâna dönüşür. “*Önceden Şerimbek zamanın nasıl geçtiğini fark etmezdi. Hamile eşinin çocuğunu alıp nereye gittiğini bilmeyince endişelendi. Bir iki gün geçti ardından tam bir hafta geçti. Şerimbek o anda zamanın geçtiğinin farkına açıkça vardı. Gece evin içi, çevresi, tüm hayatı ıssız, kimsesiz bir mezar hayatına dönüşmüş gibiydi*” (H.G.: 7). Şerimbek, bu olay

yaşanmadan önce evi, bir korunma merkezi gibi görmekteydi. Çünkü bireyin kendini bulduğu, bütün korkularından arındığı, kendini güvende hissettiği içtenlik mekânı evdir. Ev “yapay cennet” (Bachelard, 2013: 70) olarak nitelendirilir. Şerimbek, eşinin evden ayrılmasıyla birlikte kendini yalnız hisseder. Evin içi, çevresi, tüm hayatının ıssız hale gelmesi ve kimsesizler mezarı gibi bir mekâna dönüşmesi ev mekânını “yapay cehennem” haline sokar. Bu yapay cehennem Şerimbek için dar/kapalı ve labirentleşen mekândır.

Dar/kapalı ve labirentleşen mekânlarda “mekânın darlığı, fiziksel anlamda küçüklüğünden değil, karakterin imkânsızlığından ve kendini oraya sıkıştırılmış duyumsamasından kaynaklanır” (Korkmaz, 2005, 403). Bu yüzden dar/kapalı mekânlar bireyin ruhsal durumuyla ilintilidir. Şerimbek’in araba için verdiği uğraşlar ve bunun olumsuz bir şekilde sonuçlanması eşi Kaken’i sinirlendirir. Normal şartlarda eşine hiç sesini yükseltmeyen Kaken bu içinden çıkılmaz durumdan sonra sabrı taşar. “- *Bu ne ya?! Ben de bir insanım, bana da söylesen ne olurdu? Ya allah’ım beni bu kadar zorlama, öldür beni öleyim. İnsan gibi olamazsam öldür beni, öldürsene! - diye bağırmişti karısı. Hükümetin deposunu talan ettin, şimdi de kendi evini ediyorsun*” (H.K.: 5). Bu ifadeler içtenlik mekânı ve huzur mekânları olan evin artık içinden çıkılmaz bir mekâna dönüştüğünün göstergesidir. Şerimbek ruhsal anlamda gel-gitler yaşar ve bu da hem kendine hem çevresine en önemlisi de ailesinden uzaklaşmasına neden olur.

3.3.3.2 Açık/Geniş Mekânlar

Öyküde mekân daha çok dar/kapalı ve labirentleşen mekân olarak kullanılır. Öykü başkişisinin kendi kişisel çıkarlarını düşünerek hareket etmesi çevresiyle olan bağını yavaş yavaş koparmasına neden olur. Bu kopuşlar Şerimbek’i ailesinden çevresinden uzaklaştırdığı için açık/geniş mekân olarak nitelendirilebilecek bir durum söz konusu değildir. Öykünün sadece bir yerinde ev açık mekâna dönüşür. Ancak Şerimbek ve eşi Kaken tekrar kavga etmeye başlayınca içtenlik mekânı olan ev tekrar kapalı, ruhu sıkı ve sınırlayan bir mekâna dönüşür.

3.3.4 Öyküde Kişiler Dünyası

Gazik öyküsünde Şerimbek, Kaken, Sabit, mühendis ve Olco karakterleri vardır. Olaylar daha çok Şerimbek ve eşi Kaken etrafında döner. Diğer karakterler ise anlamı gerçekçi kılmak adına değinilen yardımcı karakterlerdir.

3.3.4.1 Maddi Değerleri Manevi Değerlere Değişen Şerimbek

Her anlatı bir kahramanın etrafında şekillenir. Başkişinin duygu ve düşüncesi anlatı da olayların odak noktasını teşkil eder. Öykü ve romanda başkişi, “dinamik anlatımı oyun kurucu” (Bourneur, 1989: 153) görevi görür. Tüm olaylar başkişi etrafında döner. Öyküde yer alan diğer kahramanlar ya yardımcı ya da anlatıma derinlik katmak için kullanılan kişilerdir. *Gazik* öyküsünde başkişi Şerimbek’tir. Tüm olaylar onun etrafında döner ve anlatının en önemli kahramanlarından biridir.

Şerimbek, özellikle Oş’taki arkadaşının yanından gelince hayat felsefesini tamamen değiştirir. Ailesine olan bağı ve samimiyeti yok olur. Dolayısıyla evdeki huzur da yok olur. Eşi Kaken ile sürekli tartışmaya girmeye başlar. Bunun en büyük sebeplerinden biride araba parçalarına ödediği paranın bitmesi ve beş kuruşuz kalmasıdır. Şerimbek için maddî yaşam manevî yaşamdan daha ağır basmaktadır. Manevî yaşamını ötelemesi hem çevresine karşı hem de ailesine karşı uzaklaşmasına neden olur. “o Oş’taki arkadaşının yanından geldiğinden beri çok değişti. Tanıyamıyorduk. Önceden de kimseyle ilgilenmiyordu şimdi de hiç ilgilenmiyor. Arkadaşlarından tamamen uzaklaştı. Yüzünde üzgünlük veya bir şeyi merak etme gibi şeyler yoktu, tam tersine iyi görünüyordu” (H.G.: 2). Şerimbek sonradan değişse de küçük yaşta köyde yaşadığı için örf-âdetini iyi bilen biridir. Araba parçası almak için bir başka köye giden orada cenaze evine giren Şerimbek için hiç bir şey yabancı gelmez. “Şerimbek’e bu kolaydı. Çünkü o örf-adet, gelenekleri iyi biliyordu. Şehre gelip depo başkanı oluncaya kadar köyde büyüdü, düğünlerde, cenazelerde halka hizmet ediyordu. Eğer o kadar acelesi varsa cenaze evine nasıl gireceğini biliyordu” (H.G.: 3). Amacı GAZ-69’la kaza yapan adamın cenazesine katılmak değildi. Cenazeden daha önemlisi GAZ-69’un parçalarıydı. Alıntılardan da anlaşıldığı gibi Şerimbek’in hem çevresinden hem ailesinden araba için uzaklaşması mutluluğu onu tamir etmede araması çevresine

yabancılaşmasına sebep olur. Günler geçtikçe yaptığı hatanın farkına varsa da eşini, huzurunu ve çocuğunu artık kaybeder.

3.3.4.2 Umursamazlığa Boyun Eğmeyen Eş: Kaken

Gazik öyküsünde Şerimbek'in eşi Kaken çok fazla öne çıkan bir karakter değildir. Şerimbek'in değişimi en fazla Kaken'i üzer. Fakat Şerimbek'in umursamazlıkları Kaken'i hem eşinden hem de evinden uzaklaştırır. Varlığını anlamlı kılan ailesine bu denli umursamaz olan Şerimbek gelecek yaşamında ağır bedeller öder. Bu ödeyeceği bedellerin ilk sinyali evde geçen muhabbetlerde belirir: “- *Bu ne ya?! Ben de bir insanım, bana da söylesen ne olurdu? Ya allah'ım beni bu kadar zorlama, öldür beni öleyim. İnsan değilsem öldür beni, öldürsene! - diye bağırıyordu karısı*” (H.G.: 5). Kaken huzur mekânı evinde huzur bulamaz hale gelir. “*Yapay cennet*” diye nitelendirilen evi yapay cehenneme dönüşür.

Kaken, ideal eş tipi örneğidir. Aile içinde düşünerek hareket eden, eşine ve çocuğuna nasıl yaklaşması gerektiğini bilen bir karakterdir. Şerimbek'in davranışlarına rağmen evliliği devam ettiren, sabreden bir birey olarak karşımıza çıkar. “*Şerimbek konuşmasını tamamlayamadı. Karısı hemen yataktan kalkıp, gözyaşlarını sildi ve hiçbir şey demeden toparlanmaya başladı. Biraz sonra ıssız bir evde Şerimbek yalnız başına kaldı. Hemen kalkıp karısını durdurmak istedi ama kapıyı açtıktan sonra durdu. Ben deliyim ya, ben suçluyum.*” - dedi” (H.G.: 79). Öyküde Kaken, yapıcı/onarıcı olan taraftır. Bu yüzden bütün zorluğa göğüs gerer. Zamanı geldiğinde kendisi için ve çocuğu için uygun bir ortamın sağlanamadığını görünce evi terk etmek zorunda kalır. Maddî ve manevî hayat evliliğin omurgasıdır. İnsanın manevî hayat süreci kısmi olarak maddî hayattan geçer. Çünkü her bir birey geleceği/yarını düşünür. Kaken, geleceği düşünen bir aile ferdidir. Ancak Şerimbek için aynı durum söz konusu değildir. O, kendini maddî hayatın içine atan, manevî hayattan yoksun olan bir karakterdir. Düşünce olarak eşiyse ters düştüğü için, bütün zorluklara rağmen Kaken evi terk eder.

3.3.5 Öyküde İzleksel Kurgu

3.3.5.1 Kültürel Bellek: Gelenek ve Görenekler (Ölüm)

Gelenek ve görenekler bir milleti millet yapan en önemli unsurlardan biridir. Bir milletin kendine has değerlerine sıkı sıkıya bağlı kalması o milleti geleceğe taşır ve yok olmaktan kurtarır. Toplumun gelenek ve görenekleri ahlaki değerlerle birleşip şekillenerek gelişir. “Görenek gelenektir aslında, gelenek de belli bir davranış biçimidir, görüle görüle özümsemiş, yani alışkanlık edinilmiş bir eylem biçimidir. Demek oluyor ki, görenek bir toplumsal alışkanlıktır. Alışkanlık sık sık yinelenendiğinden ötürü, bireyde otomatikleşen, artık makine gibi oluşan ya da işleyen bir davranıştır” (Gasset, 2017: 175). Görenekler sonradan yerleşir ve toplumun geçmişini hazinelleştirir. Birey, bu hazineleri benimser ve uygun olanı yapmaya çalışır.

Her millette olduğu gibi Kırgız Türklerinde de gelenek ve görenek mevcuttur. Fakat bazı örf-adet, gelenek ve görenekler zamanla değişime uğramıştır. Bunun en büyük nedenleri arasında şüphesiz Sovyet baskıları vardır. Kırgız Türkleri gelenek ve göreneklerini yerine getirirken İslamiyet’e uygun bir şekilde gerçekleştirirler. Örneğin Kırgız Türkleri ölüm geleneğinde cenaze evinde dini eylemler yapılır, dua edilir. Cenaze evinde birçok toplumda olduğu gibi Kırgızlar’da da kişi ölünce “moldo çağrılır” (Polat, 2008: 182). Moldo hoca demektir. Moldo ölünün başında Kur’an-ı Kerim okur, yakınları ağıt yakar. Ölüyle ilgili her işlem İslami temellidir. *Gazik* öyküsünde cenaze töreninde yapılan eylemle mevcut eylemler birbiriyle taban tabana zıttır. Sovyet rejimi bazı gelenekleri değiştirdiği için cenaze evinde alışılmıştın dışında bir olay yaşanır. Kazat Akmatov, bu olayı şu şekilde anlatır:

“Sonunda mühendisi takip ederek Şerimbek de “aktivder”in evine denk geldi. Geleneğe göre cenazeye gelenler önceden farklı şimdi farklı alanlarda çalışan kolhoz başkanından başlayıp zamanında köy muhtarı olan ihtiyarlara kadar hepsini bir eve davet ettiler ve herkesten özel cenaze törenini gerçekleştireceklerdi. Geleneğin en iğrenci de cenaze de elli yüz gram votka içmekti ve tam o evde. Belki de o yüz gram votka için belki de kendisini “aktivder”den aşağı görmemek için mi kısacası o eve girmeyi isteyenler çoktu. Onlar çoğunlukla: bekçi, dişi, tarla bekçisi, çoban, muhasebeci gibi kişilerdi” (H.G.: 2).

Alıntıdan da anlaşıldığı üzere gelenek ve göreneğin “*en iğrenci*” olarak nitelendirilen içki veya votka içmektir. Bu gelenek Sovyetler’de yapılan bir gelenektir. Kırgız Türkleri’nde böyle bir olayın yaşanması gelenek ve göreneğin değiştiğinin açık

göstergesidir. Kırgız halkı dua, ağıt ve Kuran okuma gibi uygulamalar yaparken bu durum değişmiş, bunun yerine içki içme gelmiştir. Türk dünyasının bütün yaşam felsefesine etki eden Sovyet rejimi, gelenek ve göreneği kapsayıcı şekilde değişimlere yol açtırmıştır. Sovyetler’in gerek dil gerek eğitim ve gerek de sosyal alanda yaptırdığı/benimsettirdiği eylemler istenilen seviyede gerçekleştirilmiştir.

3.4 RIZIK

“Oğlum hayat çok zor. Bazen yukarı bazen de aşağı gidersin. Ama dayanıklı, sabırlı ol. Çocuklara öğret: akıllıyla beraber, aptaldan uzaklaşsın, servete göz dikmeden helal rızıkla hayat geçirsinler” (s. 2)

3.4.1 Öyküde Yapı

3.4.1.1 Öyküde Bakış Açısı ve Anlatıcı

3.4.1.1.1 Tanrısal/Hâkim Bakış Açısı ve Anlatıcı

Hâkim anlatıcı, kahramanın psikolojik durumunu, içinde yaşadığı korku, kaygı, mutluluk, sevinç ve üzüntü gibi tüm duyguları bilir ve görür. “Tanrısal/ yazar anlatıcı, öykü dışındadır; her şeyi bilen, gören, kişilerin iç dünyasını serimleyebilen sınırsız bir görüş alanına sahiptir” (Deveci, 2012: 41). Anlatıcı, olayların dışındadır, fakat her şeyin bilicisi olarak karşımıza çıkar. Olayları ve kahramanların durumunu en ince ayrıntısına kadar bilir. *Rızık* öyküsü Tanrısal/hâkim bakış açısıyla kurgulanmıştır. Olaylar anne Nasipkan ve torunu Kanıbek etrafında döner. Nasipkan’ın torunu Kanıbek’e olan sevgi ve bağlılığı, onunla ilgili hisleri Tanrısal/hâkim bakış açısıyla kurgulanır. “*Nasipkan büyük torunu Kanıbek’i çok seviyordu. Şu ailede sevdiği, aradığı tek insan o sekizinci sınıftaki çocuktü. Diğerlerini de seviyor ama bu kolhozda, yaz işlerinde çalışan çocuğu ayrıca seviyordu. Konuşuyorlar, kimseye söylemediği bir sırları var, gizli dünyaları vardı*” (H.R.: 1). Nasipkan’ın torununa olan içsel bağlılığı, sevgisi ve içtenlik duyguları ikisi arasında kopmaz bağların oluşmasına sebep olur. Nasipkan diğer torunları karşı aynı duyguları beslemez. Onun için yalnızca Kanıbek vardır. Ne kendi oğluna ne gelinine karşı sevgi besler. Bütün umudu, geleceğe bırakacağı mirası yalnızca Kanıbek’tir.

Anlatıcının her şeyi bildiği ve gördüğü öyküde Nasipkan karakteri olayın merkezindedir. Torununa olan düşkünlüğü, onun için yaptığı yemekler ve ona ulaşmayı tederginlik sinyali verir. Oğlu Kapar ile kolhozda çalışan torununa yemek gönderen Nasipkan ulaşip ulaşmadığı konusunda düşünceli tavırlarıyla dikkat çeker. Oğlundan haber alınamamasına rağmen kendi oğlunu değil torununa yemeğin ulaşip ulaşmadığını düşünür. *“Tam bir hafta geçti. Kapar’dan haber yoktu. Yarın geleceğim demişti. Köyleri gezerken karısına telefon açıyormuş. Sadece bu. Evine de haber göndermiyordu. Çocuğu buldu mu, yemeğini verdi mi, onu çocuk yedi mi? Hiç haber yoktu. Nasipkan sürekli bunları düşünüyordu”* (H. R.: 2). Alıntıda da anlaşıldığı üzere Nasipkan’ın dünyası Kanıbek’in etrafında döner. Bütün coğrafyası, hayatı ve ruhsal bütünlüğü onun etrafında şekillenir. Nasipkan’ın Kanıbek’i içselleştirmesi, onu hayatının bir parçası haline getirişi öykü boyunca devam eder ve bu yazar tarafından Tanrısal/hâkim bakış açısıyla anlatılır.

3.4.2 Öyküde Zaman

Rızık öyküsünde hem sıradizimsel bir zaman hem de geriye dönüş tekniği kullanılarak geriye doğru giden bir zaman vardır. Yazar bu kısa öyküsünde bir aile panoraması çizer. Öyküde vaka zamanı, başkişi odak noktası olduğu için onun etrafında döner. Öyküde sıkıştırılmış bir anlatım gerçekleştirilir. *“Böylece anlatıdaki olaylar kısa bir zaman dilimi içerisine yerleştirilir”* (Demir, 2002: 88). Nasipkan’ın etrafında gerçekleşen bu kısa zaman dilimleri çoğu yerde gün içindeki vakitleri kapsar. Yazar, anlatımı daha gerçekçi kılmak için bu zaman dilimlerine başvurur. *“Nasipkan sabah erkenden uyandı. Uyurken düşündüğü şeyler hala aklındaydı. Aceleyle kalkıp, hemen yüzünü yıkadı ve mutfağa girdi”* (H.R.: 1). Alıntıda da anlaşıldığı üzere “sabah” ifadesi zamanın saati hakkında da fikir edinmemizi sağlar. Yazarın sık sık böyle zaman yapılarına başvurması Nasipkan’ın bir an olsun torunundan ayrı kalamayışından dolayıdır. Zaman, gün içerisinde gerçekleşse de Nasipkan için uzun ve yorucu bir zaman olarak karşılık bulur. Öykünün geriye kalan kısımlarında da sıradizimsel zaman devam eder. “Bugün”, “akşamüstü” gibi ifadeler bu yargıyı doğrular niteliktedir.

Öykü zamanında “bir zamanlar”, “tam bir hafta geçti” ve “geçmişe özlem” gibi ifadelerin bulunması geriye dönüşlerin yaşandığının belirtisidir. Bu duruma artsüremsel

öyküleme denilmektedir. “Artsüremsel öyküleme, öyküleme zamanı ile öykü zamanı arasında geriye doğru bir aralığın olması durumudur” (Bolat, 2012: 54). Hâkim bakış açısıyla anlatılan başkişi Nasipkan’ın görüntüsü geçmiş ve şimdiliğin arasında kurulan köprüdür. “*Evin içinde onunla konuşacak arkadaşı yoktu. Oğlunun üç çocuğu var. Bir zamanlar oğlu onun her şeyi idi. Sonra oğul dediğimiz büyüünce annesinden uzaklaşarak karısına gidecekmış. Şimdi oğlu Kapar annesiyle ara sıra başını sallayarak selam veriyor, çocukluk günlerindeki gibi konuşma olmuyordu. Meğer çocuklar küçükken tatlıymış*” (H.R.: 1). Nasipkan’ın “bir zamanlar” oğluna çok düşkün oluşu, hayatındaki yeri zamanla değişime uğrar. İnsanoğlu değişir ve değişerek gelişir. Bu değişim yine geriye dönüşle çocukluğa gider. Oğlu Kapar’ın yerini torunu Kanibek alır.

3.4.3 Öyküde Mekân

3.4.3.1 Dar/Kapalı ve Labirentleşen Mekânlar

Rızık öyküsü genel itibariyle köyde geçen bir öyküdür. Öykü kısa olduğu için olaylar, zaman ve mekân kısıtlıdır. Nasipkan torununa olan düşkünlüğünden dolayı onu aklından bir an olsun çıkaramaz. Gerek ev içinde gerekse dışarıda sürekli gözü ondadır. Uzak bir yere gittiğinde dahi düşüncesinde yine Kanibek vardır. Kanibek’in kendinden uzaklaşması Nasipkan’ın bulunduğu mekânı darlaştırır. “*Tam bir hafta geçti. Kapar’dan haber yoktu. Yarın geleceğim demişti. Köyleri gezerken karısına telefon açıyormuş. Sadece bu. Evine de haber göndermiyordu. Çocuğu buldu mu, yemeğini verdi mi, onu çocuk yedi mi? Hiç haber yoktu. Nasipkan sürekli bunları düşünüyordu*” (H.R.: 2). Nasipkan bu durumdan endişelendiği için ruhsal dünyası bir çöküntüye uğrar. Nasipkan’ın kendini bulduğu ve içselleştirdiği kişi olan Kanibek’ten haber alamayışı onu bulunduğu mekânda içinden çıkılmaz bir hale sokar. Huzurun merkezi olan ev onun için cehenneme dönüşür.

Nasipkan, sürekli düşünen ve irdeleyen bir kadın kahraman olduğu için etrafında dönen tüm olaylar onun için rahatsızlık vericidir. Gelini ile arasındaki iletişimsizlik yine ev mekânını darlaştıran unsurlar arasında yer alır. “*Gelini de evinde durmuyor, erkenden aceleyle çıkıyor, akşam tekrar aceleyle dönüyordu. Mutfağa girer bulaşıkları karıştırır, çocuk odasına gider kızlara kızardı. Banyoyu içerden kilitleyip gece gündüz yıkıyordu*” (H.R.: 2). Ev içindeki iletişimsizlik bireyler arasında kopuşa neden olur.

Nasipkan ve gelin arasındaki bu sınır ev mekânını darlaştırmaktadır. Kapar ve Kanıbek'in durumlarını dahi gelinine soramaz. Bu durum Nasipkan açısından sorunlar yumağına dönüşür. Huzur bulmaya çalıştığı mekânlar onu iyice dibe, karanlığa ve yalnızlığa çeker.

3.4.3.2 Açık/Geniş Mekânlar

Rızık öyküsünde açık/geniş mekân olarak nitelendirilecek bir durum söz konusu değildir. Öyküde geçen “*ev, tarla, ilçe köyler ve Karakol*” mekânları anlamsal açıdan incelendiğinde açık/geniş mekân olarak nitelendirilemez. Başkişi Nasipkan'ın ruhsal durumuna göre şekillenen bu mekânlar dar/kapalı mekân olarak nitelendirilir.

3.4.4 Öyküde Kişiler Dünyası

Rızık öyküsü kısa olduğundan dolayı geniş bir kişiler dünyası yoktur. Olaylar Nasipkan anne, Oğlu Kapar'ın, gelininin, kız torunları ve erkek torunu Kanıbek etrafında geçer. Fakat Nasipkan, Kapar ve Kanıbek dışındakiler anlamı gerçekçi kılmak için kullanılan fon karakterlerdir.

3.4.4.1 Samimi Anne: Nasipkan

Öykünün başkişisi Nasipkan'dır. Hayatının ilk zamanlarında oğluna olan düşkünlüğü zamanla torununa geçmiştir. Nasipkan için torunu Kanıbek, her şeydir, tüm dünyasıdır. Öyküde ismi verilmeyen diğer kız torunlarına karşı sevgi beslese de bu asla Kanıbek'e olan sevgisinin seviyesine çıkamamıştır. Bu durum öyküde şöyle geçer: “*Nasipkan büyük torunu Kanıbek'i çok seviyordu. Şu ailede sevdiği, aradığı tek insan o sekizinci sınıftaki çocuktur. Diğerlerini de seviyor ama bu kolhozda, yaz işlerinde çalışan çocuğu ayrıca seviyordu. Konuşuyorlar, kimseye söylemediği bir sırları var, gizli dünyaları vardı*” (H.R.: 1). Alıntıdan da anlaşıldığı üzere Nasipkan tüm samimi duygularıyla Kanıbek'e bağlıydı. Kapar'a olan sevgisinin azalması ve gelini ile arasındaki iletişimsizlik onu Kanıbek'e itmiştir. Ancak öyküde Kanıbek'in Nasipkan'a olan samimiyeti ve sevecenliği Nasipkan'ınki kadar değildir. Nasipkan, kalabalıklar

içinde yalnızlık çeken bir kahramandır. Bu yalnızlığını giderdiği tek kişi ise Kanıbek'tir. Bu yüzden Kanıbek kurtarıcı bir rol oynar. Fakat yeri geldiğinde de Nasipkan'ı merakta bırakan ve ona hiçbir şekilde haber vermeyen kişi olarak da görülür.

3.4.4.2 Yoldaş Torun: Kanıbek

Kanıbek, yoldaş bir karakter olarak karşımıza çıkar. Nasipkan'ın etrafında dönen olaylarda ve Nasipkan'ın düşüncelerinde yer alan tek kişidir. Bu konumuyla öykünün ikinci önemli başkişisi denilebilir. Kanıbek'in babaannesiyle ayrı bir yakınlığı vardır. *“Konuşuyorlar, kimseye söylemediği bir sırları var, gizli dünyaları vardı. Birbirlerine çok düşkünlerdi. Diğer geveze kızları yanlarına almıyorlardı”* (H.R.: 1). Aralarındaki bağ çok kuvvetlidir. Kanıbek, ne annesine ne babasına ne de kardeşlerine yakındır. Kendilik aidiyetini anneannede bulur. Kendini huzurlu hissettiği yer Nasipkan'ın yanındır. Öykü boyunca Nasipkan'ın tüm eylemleri Kanıbek'e dayanır. Onun için sevdiği yemekleri yapması, kolhoza çalışmaya gittiğinde sürekli onu düşünmesi aralarındaki bağ ve yoldaşlığın en büyük göstergelerindedir.

3.4.4.3 İletişimsiz oğul Kapar ve Gelin

Rızık öyküsünde Kapar ve gelin tüm iletişim eylemlerinden kopuk karakterlerdir. Nasipkan'ın oğluna olan bağlılığı zamanla kaybolur. *“Bir zamanlar oğlu onun her şeyi idi. Oğul dediğimiz büyüdüğüçe annesinden uzaklaşarak karısına gidermiş. Şimdi oğlu Kapar annesiyle ara sıra başını sallayarak selamlaşıyorlardı, çocukluk günlerindeki gibi konuşmuyorlardı bile. Meğer çocuklar küçükken tatlıymış”* (H.R.: 1). Anne ile çocuk arasındaki bağ öylesine sağlamdır ki bütün sevgilerin belki de en yücesidir. Anne sevgisinin en farklı yanı da bir vücuttan iki insan çıkmasıdır. Bu iki insan yani anne ve çocuğun varlığı birbirinin tenleriyle var olur. Fakat öyküde oğulun büyümesiyle ortadaki sevginin yok olduğu dile getirilir. Her şeyin en temiz hali çocukluk dönemindedir. Gerek oğlunun büyümesi gerek bir kadınla evlenmesi onu kendinden uzaklaştırmıştır. Bu iletişimsizlik oğul ve gelin etrafında birleşir ve aynı evde birbirine yabancı kişilerin ortaya çıkmasına neden olur.

3.4.5 Öyküde İzleksel Kurgu

3.4.5.1 Kolektif Çiftlik: Kolhoz

Kolhoz, Sovyetler döneminde tarım sektöründe örgütlenen “kolektif çiftlik” (Chirli, 2012: 322) tarımla uğraşan birliklerdir. Toprağın mülkiyeti devlete ait olup birkaç yıllığına köylüye kiralanır. Kolhozlar SSCB dönemindeki toprak reformudur. Bu reform ilk önce sovhoz adı altında ortaya çıkmıştır. Sovhozların, tarım sanayisini gerçekleştiren tarım fabrikaları niteliği taşımasının yanında kolhozlara örnek olma işlevi de bulunmaktadır. Bu oluşumlar Sovyetler döneminde aşama aşama geliştirilen kolektif çiftlik projeleridir. Hemen hemen bütün Türk dünyası anlatılarında anlatılan kolhoz projesi Ruslaştırma politikalarından sadece biridir.

Kazat Akmatov, hemen hemen bütün öykülerinde kolhoz izleğinden bahseder. Halkların yaşam felsefesine işleyen bu politika Sovyet tipi insan yaratmanın gerekçeleri arasındadır. Diğer öykülerde olduğu gibi *Rızık* öyküsünde de kolhozdan bahsedilir. Öykünün başkişisi Nasipkan torununu kolhozda çalışmaya gönderir ve bu durumdan oldukça mutluluk duyar. Onun kolhozda çalışması için elinden geleni yapar. Nasipkan, “*Diğerlerini de seviyor ama bu kolhozda, yaz işlerinde çalışan çocuğu ayrıca seviyordu*” (H.R.: 1). Kolhozlar yaşam için vazgeçilmez çalışma alanları olduğu için çalışmak zorunluluk haline gelmiştir. Kanıbek ve Kapar kolhozda çalıştığı için Nasipkan onları özellikle yemek konusunda iyi besler. Kolhozda çalışmanın zorluğunu bildiği için elinden gelen her kolaylığı sağlamaya çalışır. Bu kolaylıkların en başında beslenmesine yardım etmesi gelir. Eve gelmediği günlerde birilerinin yardımı ile yemek gönderir. Sürekli kolhozdaki beslenmelerin kötü oluşundan bahseder. Nasipkan’ın oğluna “ - *Kahvaltını yap oğlum, acele etme! Kolhozda sana yemek mi pişiriyorlar? - diye oğluna öğüt ver(mesi)*” (H.R.: 1) kolhozun zor şartlarını yansıtan cümlelerdir. Bunun yanında öyküde “*Çocuk kolhoza gittiğinden beri patates ve lahanayla yapılmış yemeklerden bıkmıştır. Biraz et yese karnı doyar, güçlenir*” (H.R.: 1) gibi ifadelerin bulunması kolhozdaki zor çalışma şartlarından ve beslenme sıkıntısından söz edildiği de anlaşılır.

3.5 YOLDAŞ

3.5.1 Öyküde Yapı

3.5.1.1 Öyküde Bakış Açısı ve Anlatıcı

3.5.1.1.1 Ben/Kahraman Bakış Açısı ve Anlatıcı

Ben/kahraman bakış açısında anlatıcı, olayın merkezinde yer aldığı için hikâyenin başkişisidir. Ben/kahraman anlatıcı, olay örgüsünün bütün yükünü yüklenen kişidir. “Öyküdeki tüm olaylar “ben”in etrafında döner, ben doğrudan ya da dolaylı olarak her türlü etkinlikte iletişim halinde olmak zorundadır; bu yüzden, öykünün anlamlandırılmasında “ben”in yolculuğu önemli önemli yer tutar” (Azap, 2017: 14). Ben/kahraman anlatıcı, tanrısal bakış açısındaki anlatıcı gibi her şeyi bilen ve gören kişi değildir. Tanrısal bakış açısı anlatımına göre sınırları belli olan bir anlatımdır. Ben bakış açılı anlatımda anlatıcı için imkânlar kısıtlıdır. “O, normal bir insan gibidir; görebildiğini görür, bilgisi kültürel düzeyine göredir, sezme gücü ise sınırlıdır” (Tekin, 2017: 62). Ben, kavramı etrafında bir anlatım söz konusu olduğundan fiiller I. tekil kişiyle çekimlenir. Kahraman anlatıcı bakış açısında anlatıcının bilgisi kendisiyle sınırlı olduğu için diğer kahramanlar hakkında çok fazla bilgiye sahip değildir.

Yoldaş öyküsü ben/kahraman bakış açısıyla kurgulanmıştır. Öyküde bütün olaylar “ben”in etrafında döner. Kazat Akmatov’un *Yoldaş* öyküsünde anlatıcı ben’in ismi yoktur. Öyküde anlatıcı ben, Tariel adlı yoldaşıyla Kan Yaylası’na doğru yola çıkar. Tariel’in suskunluğu anlatıcı ben’i sıkıntıya sokar. Başkan’ın yoldaş diye yanına verdiği kişi hiç konuşmadığı için “ben”in yolculuğu sıkıntılı geçer. Ben’in yoldaş Tariel hiçbir şeye tepki vermez. Anlatıcı “Ben” Tariel’in bu davranışını “*Uzun yolculuğa çıkıp da konuşmadan başını sallasa. O zaman yolculuğun da, yoldaşlığın da bir önemi yoktur.*” (H.Y.: 1) diyerek eleştirmektedir. Yolculuğu daha güzel bir şekilde geçirmek isteyen “ben” doğanın ihtişamına kendini bırakır. “*Onu kendi haline bırakıp gökyüzüne kadar uzanan dağlara, bengülere bakarak ona küstüğümü unutmuştum bile. Meğer dağları ve at binmeyi özlemişim*” (H.Y.: 1). Anlatıcı ben, hem geçmiş özlemi yaşar hem de içinde bulunduğu yalnızlık durumundan bir an olsun kurtulur.

Anlatıcı ben’in çevrelendiği öyküde Tariel sessiz sakin bir kahraman olarak karşımıza çıkar. Ben’le konuşmamasının sebebi düşünce dünyasında sevdiğine kavuşma

arzusundandır. “İkimizde sessizce gidiyorduk. İnce yollarda bazen o, bazen ben öne geçiyoruz, bazen de yan yana gidiyorduk. Öyle giderken de Tariel bana bakıyor, bir şey demek istiyor ama konuşmuyordu. Bu durum 4-5 defa tekrarlanınca sinirlendim. Kendi kendime bu çocuğun gizli nesi var acaba diyordum. Meğer bu çocukta gerçekten de bir sır varmış” (H.Y.: 2). Öyküde “ben” yoldaşı Tariel’in bir şeyler sakladığını sezer. Bu sakladığı giz çok geçmeden ortaya çıkar. Tariel, yolları üzerindeki bir çadıra doğru bakarken derin düşüncelere dalar. Çadıra vardıklarında artık bütün giz açığa çıkar. Çadırdan çıkan kadın Tariel’in sevdiği kızdır. Fakat bu kız evlidir. Anlatıcı ben, bu kadının kocasını aldattığını öğrenince yeni neslin bozukluğundan yakınır. Tüm olumsuzluklar bundan sonra baş göstermeye başlar ve anlatıcı ben, asıl ulaşmak istedikleri yere varamayacaklarını belirterek öyküyü sonlandırır.

3.5.2 Öyküde Zaman

Yoldaş öyküsünde zaman sıradizimsel bir şekilde ilerlemektedir. Çok uzun olmayan bir zaman dilimini kapsamaktadır. Başkişi “ben” ve onun yoldaşı Tariel Kan yaylasına doğru yola çıktuktan sonra zaman belirli bir periyotta ilerler. “*Dün herkesi arabayla göndermiştim*” (s. 1) ifadesiyle zamana dikkat çeken yazar ertesi gün içerisinde geçen bir olayla öyküyü sonlandırır. Sabahın ilk ışıklarıyla “ben” ve yoldaş Tariel yola çıkarlar. “*Güneş tam karşımızdan vuruyordu*” (s. 1) ifadesi bunu kanıtlar niteliktedir. *Yoldaş* öyküsü sadece 24 saatin bir öyküsü olarak nitelendirilebilir. “Akşam oldu, güneş yuvasına girmiş, etrafı karanlık bürümüş, akşam vakti, bu gecede” gibi zaman belirteçleri bir gün içerisinde yaşanan zaman dilimlerini açılar. “Anlatılar öykü zamanına kipleri, durumlar ve belirteçler gibi dil bilgisine ait bir dizi ögenin yanı sıra, anlam yoluyla da vurgu yapar” (Chatman, 2008: 73). Ben ve yoldaş Tariel akşam olmadan Kan yaylasına ulaşmaları gerekmektedir. Fakat bu kısa zaman anlatıcı “Ben” için hiç de kısa bir zamanı anımsatmaz. Tariel’in yolculuktaki sessizliği zamanı darlaştıran ve bireyi sıkıkan zamana dönüştürür.

Öyküde anlatıcı ben zamansal sıkıntılar yaşar. Fakat yoldaşı Tariel için zaman önemsiz bir unsurdur. Yolculuk esnasında anlatıcı ben ile hiç konuşmayan Tariel çobanın çadırını görünce dili çözülür. Aslında tüm öykü burada başlar. Çünkü bir neslin ne kadar bozulduğu burada anlaşılacaktır. Tariel, çadırın içinde evli olan kadınla

görüşür. Evli kadının kocasının gelmesiyle ve kavgaların meydana gelmesi gün içerisinde zamanı içinden çıkılmaz bir hale dönüştüren olaylardır. Ben anlatıcı ne olup bittiğini anlamaya çalışırken düşündüğü akşam olmadan Kan yaylasına ulaşmaktır.

“-Aptallar! – dedim üçünü de suçlayıp ama Tariel’e biraz acıyorum. Gerçekten de onun yüzü solmuştu. Sadece bu sebepten dolayı acıdı. Yoksa bu gelinle iki erkeğin hangisinin haklı olduğunu bilmek çok zordu. Güneş yuvasına girmiş, etrafı karanlık bürümüşü. İçinde sırrını gizleyen arkadaşım kendini çok suçlu hissederek önde gidiyordu. Kanyonda yukarıdan aşağıya doğru gidiyorduk. Bence Kan yaylasına bu gecede varamayız” (H.Y.: 4).

Alıntıdan da anlaşıldığı üzere zamanın içinden çıkılmaz bir hale dönüşmesi ve ulaşmak istedikleri yere zamanında ulaşamamaları yoldaş Tariel’den kaynaklanmaktadır. Sadece bir gün içerisinde geçen zaman çadıra uğradıktan sonra su gibi akıp giden bir zamana dönüşmüştür. Asıl amaçları Kan yaylasına ulaşmak olan ben anlatıcı ve yoldaş Tariel, bu kısa zamanı çadırda geçirirler ve akşam olmasıyla birlikte asıl amaçlarını yerine getiremezler. Sonuç olarak 24 saatlik bir zaman diliminde geçen olaylar zaman belirteçleriyle birlikte okuyucuya aktarılmaktadır.

3.5.3 Öyküde Mekân

3.5.3.1 Dar/Kapalı ve Labirentleşen Mekânlar

Yoldaş öyküsünde mekân, ben anlatıcının sıkışıp kaldığı, ruhsal olarak sıkıntıya girdiği labirentleşen özelliğiyle görülmektedir. Bireyin “psikolojik olarak çıkmazda” (Korkmaz, 2007: 406) olduğu mekânları tanımlayan dar/kapalı mekânlar *Yoldaş* öyküsünde ben anlatıcı ve yoldaş Tariel’i çevreleyen mekânlardır. Anlatıcı ben, Tariel ile birlikte yola çıktığında onu ne beklediği hakkında fikir sahibi değildir. Başkanın yoldaş diye yanına verdiği kişi onunla iletişime geçmediği için yolculuk ettiği mekânlar sıkıcı ve bunaltıcı gelmeye başlar. Ben’in tepkilerine “*Tariel başını sallayarak gülümsedi. Ama ben ona kızıyordum. Uzun yolculuğa çıkıp da konuşmadan başını sallayıp dursa. O zaman yolculuğun da, yoldaşlığın da bir önemi yoktur. Öyle bir yolculukta kısa yol uzar, kendi kendine yorulursun*” (H.Y.: 1). Yoldaşın bu tepkisizliği ben’i geniş bir mekân olarak nitelendirilebilecek doğayı dar/kapalı bir mekâna dönüştürür. Bu yüzden ben anlatıcı için yoldaşlığın bir önemi kalmaz ve ruhsal bir yalnızlık yaşar. Bu “insanın ruhsal durumunu sarsıntıya uğratan” (Alt, 2016: 89)

yalnızlık ben'i sarmalar. Çünkü kendisine eşlik eden Tariel kendi iç dünyasında bazı çatışmalar yaşar ve bundan dolayı da anlatıcı ben'e tepkisiz kalır.

Tariel'in kendi iç dünyasında çatıştığı unsur sevgilisinin evli olması ve görüşme esnasında kocasının eve gelip gelmeyeceğidir. Sevgilisi ile görüşecek olması onu oldukça mutlu eder. Nitekim Tariel sevgilisi ile çoban çadırında görüşürler. İki sevgilinin buluşmasıyla birlikte çoban çadırı mekânı açık/geniş mekân olarak düşünülse de eve kocasının gelmesi bütün yaşananları ve yaşanacakları alt üst eder. Çoban çadırında “tedirginlik, korku, kargaşa, tükeniş, endişe her şeye, herkese sinmiştir” (Eliuz, 2006: 56). Bu tükeniş mekânı iki sevgilinin birbirinden uzaklaşmasına, kopmasına tanıklık eder. Tariel ve sevgilisi olan kadın yasak aşk yaşarlar. “*Gelinle Tariel el ele tutuşarak ağlıyorlardı. Gelinin gözyaşları dökülüyor, Tariel gözlerini kapatırken yaş akıyordu*” (H.Y.: 3). İkisinin de içini korku salmıştır. Fakat özlemleri bu korkuyu bastırarak kadar büyüktür. Gözyaşı dökmeleri ve her an gelinin kocasının geleceği korkusu çadır mekânını daraltır ve boğar. Mekânı darlaştıran bu durum ben anlatıcı için de aynı anlam ifade etmektedir. Gelinin kocasının eve gelmesiyle birlikte etraf sessizliğe bürünür. Kocasının “*sinirli bir şekilde eve gir/mesi*” (H.Y.: 4) yaşananlara anlam vermeye çalışması huzur mekanı olarak nitelendirilebilecek olan çadırı kapalı/dar ve labirentleşen bir mekana çevirir.

3.5.3.2 Açık/Geniş Mekânlar

İnsanoğlunu huzura kavuşturan, kendilik değerlerinin oluşmasına ve kendi oluşuna yönelten açık/geniş mekânlar öyküde çok fazla bulunmaz. Öyküde neslin bozukluğunu anlatan yazar geniş mekân olarak nitelendirilebilecek sınırlı sayıda mekân kullanır. Ben'in yoldaşı Tariel ile iletişim kuramadığı için kendini doğanın uçsuz bucaksız serüvenine bırakır. “*Doğa dediğimiz şey bize sadece yemek veren giydiren yer değil ayrıca mutluluk ve sevgi veren yer demekmiş*” (H.Y.: 1). Doğanın mutluluk ve sevgi veren bir yer olduğunu iç dünyasında hisseden “ben” ruhsal bir rahatlama yaşar. Bu durum doğa metaforunu açık/geniş mekâna dönüştürür. Doğa, “ben”in “tüm içtenlik değerlerini açarak” (Korkmaz, 2016: 188) farkındalığını ve anlam arayışını geniş mekâna dönüştürür.

Açık/geniş mekân olarak nitelendirilebilecek bir diğer mekân ise Tariel ve sevgilisinin birbirine sarılıp ruhsal birleşmeyi sağladıkları çadırıdır. Tariel ve sevgilisi birbirine sarılarak tüm özlemlerini gidermeye çalışırlar ve mutluluktan gözyaşı dökerler. Hem korkunun hem de huzurun aynı anda baş gösterdiği ortamda çadır mekânı “bir yeryüzü cennetine, çölleşen varlığın içinde yeşeren güle” (Alberini, 1990: 36) dönüşür. Bu nitelendirme çadır mekânını açık/geniş mekâna dönüştürür.

3.5.4 Öyküde Kişiler Dünyası

3.5.4.1 Toplumun Görüntüsü: Anlatıcı Ben

Anlatıcı ben öyküde odak noktada yer alır. Öykünün başkışisi “anlatan ben yönüyle de bu “serüven”in hem aktarımını hem de kritiğini yapma konumunda olan bir figürdür” (Sazyek, 2013: 34). Bu figür yani başkışı, olayları yönlendiren ve etrafındaki kişiler üzerinde geniş bir görme özelliği olan kişi olarak yer alır. Anlatıcı ben olaylara geniş bir bakış açısıyla bakar ve en yakınında bulunan yoldaşı Tariel hakkında bazı izlenimler keşfeder. “*Bakıyorum da onun yüzünde bir değişiklik var gibiydi. Bana bakarak gülümsüyor, sanki bir şey söylemek istiyordu. Bazen yanakları kıpkırmızı oluyor, konuşmasa da morali iyi olduğu anlaşılıyordu*” (H.Y.: 1). Yazarı temsil eden anlatıcı “ben” Tariel’in durumunu gözlemleyerek fikir sahibi olmaya çalışır. Tariel’in düşünceli olması, uzaklara dalıp gitmesi iç dünyasında bir şeyler yaşadığının dışa vurumudur.

Anlatıcı ben geniş bir görme yetisine sahip olduğu için ve yazarı temsil ettiği için olaylar üzerinden okuyucuya bazı konulardaki yakınmasını dile getirir. Bu yakınma bir toplumun geleceği olan nesil hakkındadır. Tariel karakteri özelde Kırgız milletinin bazı konulardaki olumsuz yönlerine dikkat çekmek isterken genelde ise dünyadaki yeni neslin bozulmuşluklarına dikkat çeker. “*Yaramaz çocuk! Bir sırrı varmış. Gelirken acele etmesinin sebebi, bu kocam gelirse ne yapacağım demeyen yabancı erkeğin elini tutup ağlamakta olan gelin miydi? Aferin bizim gençlere dedim yine. Sonra kendini kaybeden iki genci beklemeden bir şey yapmaya başladım*” (H.Y.: 3). “Aferin bizim gençlere” ifadesi bu olumsuz hareketten yakınmanın en açık belirtisidir. Bir milletin geleceğini temsil eden gençliğin böyle eylemler yapması anlatıcı ben, genel ifadeyle yazar tarafından eleştirilmektedir.

3.5.4.2 Yoldaş/sızlık: Taniel

En genel tabiriyle yol arkadaşı olarak tanımlanabilecek olan yoldaşlık kavramı hikâyede Taniel üzerinde gerçekleşmektedir. Kolhoz başkanının anlatıcı ben'in yanında yoldaş diye gönderdiği Taniel, sessizliği ve düşünceli tavırlarıyla yoldaş olmaktan uzak bir karakter olarak karşımıza çıkar. Ben'in tüm tepkilerine tepkisiz kalır. İletişimsiz geçen yolculuk sıkıcı bir yolculuğa dönüşür. Taniel bu eylemleriyle iç dünyasında "karanlık köşesine" (Bachelard: 2008: 27) çekilir. Ben'e karşı bu kadar iletişimsiz oluşu düşüncesinde, ruhsal huzurun timsali sevgilisi olmasındandır. Yoldaş Taniel'in yolculuk esnasında kendiyile baş başa kalıp ben'den uzaklaşmasının nedeni düşünce dünyasında meşgul olduğu konulardır. Birey önce kendi içsel yolculuğunda kendine yer edinir, ondan sonra çevreyi anlamlandırmaya çalışır. "Kendi öznel mitini çağırırken insan, anonimiteden uzaklaşarak özgürleşirken, üzerine maddenin ve zamanın nesnel ağırlığının çöktüğünü fark eder" (Jung, 2015: 10). Taniel için madde ve zamanın nesnel ağırlığının çökmesinin sebebi sevgilisinden kaynaklanmaktadır. Yasak aşk yaşamaları, sevgilisiyle her zaman iletişime geçememesi ruhsal çöküntünün ana etkenlerindedir. Anlatıcı "ben" in sorularını cevapsız bırakan Taniel sevgilisinin yaşadığı çadırı görünce tüm dikkatini oraya verir. "*Sizin köyün çobanı mı? – dedim. Taniel beni dinlemeden eve bakıyordu. Değişik hareketler yaparak şarkı söyleyen, neşeli Taniel hemen sessizleşti. Ben atımı durdurup yanına gelsem de o sanki bütün dünyayı unutmuş gibiydi*" (H.Y.: 3). Alıntıdan da anlaşıldığı üzere Taniel'in bu tepkisiz ve umursamaz tavırlarının temelinde yaşadığı yasak aşk vardır. Sevdiği kızla her zaman görüşemediği için yolculuk sırasında yol üstündeki sevgilisinin kaldığı çadıra uğramak ister. Kocasını görür korkusu ve yaptığı davranışın yanlışlığı onun yapacak olduğu eylemleri ince eleyip sık dokumasına neden olur. Taniel'in bu davranışları ben'i yalnızlığa sürükler ve yoldaşlığından hiç faydalanamaz.

3.5.5 Öyküde İzleksel Kurgu

3.5.5.1 Aslımı Yitirenler: Yeni Nesil

Modernleşen ve aklileşen dünyada maddî ve manevî kirlenme özelde bireyi genelde ise toplumu kendi kültürüne yabancılaştırır. Bu yabancılaşma modernleşmenin bir sonucudur. Bireyin madde tapınmacılığı, onu kendi öz benliğinden kültüründen, örf-âdetinden ve gelenek-göreneğinden uzaklaşmasına, kopmasına neden olur. Bu değerlerden uzaklaşmamayı ve devam ettirmeyi sağlayacak olanlar her biri kendi başına bir birey ancak toplu halde yaşadıkları için toplumu oluşturan kuşaklardır. Bireyin kendini var edebilmesi, toplumda da kendisini var edebilmesine bağlıdır. “Maalesef çok açıktır ki, birey kendini ruhen yeniden yaratamazsa, toplumda yaratamaz, çünkü toplum kurtuluşu arayan bireylerin toplamından oluşur” (Jung, 2010: 75). Toplum toplu yapan nesildir. Bir neslin olumlu ya da olumsuz davranışı gelecekteki bireyleri de etkiler. Çünkü insan toplumun bütününde yansıyan şeyleri kendi bakış açısıyla yansıtan sosyal bir birimdir.

Yazar, *Yoldaş* öyküsünde yeni neslin bozulmuşluğundan yakınır. Yasak aşk yaşayan kadın ve erkeğin yaptığı davranışlar toplum geleneğine uymaz. Yazar bu durumu Tariel üzerinden okuyucuya aktarır. Anlatıcı ben Tariel’in sergilediği davranışlara bakarak “*Bambaşka nesil, bambaşka insan. Kendine ait sırrı var, kendine ait dünyası var kendini rahat hissedip ne düşünürse düşünsün onu söyleyen, bize yabancı gelen yeni bir nesil*” (H.Y.: 2) ifadesini kullanır. Ben’in “Bambaşka nesil, bambaşka insan” ifadesi günümüz neslinin çok farklı bir bakış açısına sahip olduğunu belirtir. Bireyin kendi istekleri doğrultusunda göreneğini çiğnediği bazı konularda kendi düşündüklerini eyleme dökmesi “bize yabancı gelen yeni bir nesil” ifadesinin en açık göstergesidir. Kendi iç dünyasında yaşadığı duyguların dışı vurumu toplum göreneğine ters düştüğü için yazar/ben tarafından eleştirilmektedir.

3.5.5.2 İnsanı Sağaltan Güç: Doğa

Doğa insanın evidir. İnsan doğayı sığınak olarak görür ve her adımda “bir seçim yaparak kendi güzergâhını” (Eco, 2017: 18) belirler. Doğa, sağaltıcı özelliği ile insana içtenlik kazandırarak doğanın bir parçası haline getirir. İnsan, kendilik bilincini,

farkındalığını ve varoluşunu doğayla iç içe yaşayarak edinir. Eski inanç sistemlerinde de doğa “yer tanrısı” olarak da nitelendirilmiştir. “Kutsal başlangıç sayılan dağ, toprak ve özellikle onlarla ilgili Güneş bütün varlığın, hayatın, tanrıların, insanların, nimetlerin yaratıcısı, anası-atası olarak kabul edilmiştir” (Seyidov, 1989: 308). Doğanın bu kutsallığı insanın tüm benliğini çevreler. Bireyin olumlu veya olumsuz her eylemi doğada sağaltıcı bir güce dönüşür ve tüm içtenlik değerlerini açığa çıkarır.

Yazar, Yoldaş öyküsünde doğa metaforunu anlatıcı ben etrafında kurgular. Yoldaş Tariel’in ben anlatıcı ile iletişim kurmaması onu sağaltıcı güç doğaya yöneltir. Doğayı yeniden anlamlandırmaya çalışan ben yalnızlığını doğayla paylaşır ve bir nevi ona sığınır. “*Uzun zaman şehrin gürültüsünde yaşadıkten sonra birden bire doğaya çıkarsan mutlu olursun. Doğa dediğimiz şey bize sadece yemek veren giydiren yer değil ayrıca mutluluk ve sevgi veren yer demekmiş*” (H.Y.: 1). Yazarın bu doğa tanımlaması mitolojik ve felsefi açıdan düşünüldüğünde bireyin varoluşunu, anlam arayışını ve kendini gerçekleştirmeindeki önemli unsurlardan biri olduğunu gösterir. Modernleşme ile birlikte kalabalıklaşan insan nüfusu bireyi kalabalıklar içinde yalnız hale sokmuştur. Bu yalnızlık beraberinde yabancılaşmayı da getirmiş birbirinden kopuk insan yığınını ortaya çıkarmıştır. Kalabalık ve iletişimsiz insan yığınından kaçan birey kendini doğada daha mutlu hisseder. Doğa bireyi kucaklar, adeta yarasına merhem olur. Doğanın bu tedavi edici özelliği geçmişten günümüze değişmeden, kutsallığını koruyarak gelmiştir. Anlatıcı ben’de doğanın tedavi edici özelliğinden faydalanan kahramandır.

3.6 AYAN

3.6.1 Öyküde Yapı

3.6.1.1 Öyküde Bakış Açısı ve Anlatıcı

3.6.1.1.1 Tanrısal/Hâkim Bakış Açısı ve Anlatıcı

Ayan öyküsü Tanrısal/hâkim bakış açısıyla kurgulanmaktadır. Bu bakış açısında anlatıcı, başkişi Kerimbek’in etrafında dönen olayları sınırsız bilme, görme ve sezme yetisiyle karşımıza çıkar. Kerimbek’in yaşamından kesitler sunan bu öykü alışılmadık bir durumu da açığa çıkarır. Kerimbek yengesi Aytolgon’u sevmektedir. Kerimbek’in

abisi Aşırбек bu durumu sezdiği için bütün sinirini gece karısı Aytolgon'dan çıkarmaktadır. Aynı ev içerisinde bu huzursuz durumun yaşanması Kunduz'u da derinden üzmektedir. Kunduz, Aşırбек'e “-*Öyle yapma, o da birinin evladı. Günahsız biçareyi ağlatma!*” (H.A.: 1) gibi öğütler verir. İçtenlik mekânlarının sürekli olumsuzluklarla çevrenmesi aile içinde daha çok çatışmaların doğmasına sebep olmaktadır. Aile içi şiddetin çokça yaşandığı *Ayan* öyküsünde Aşırбек elindeki kırbaçla kardeşinin yüzünü kanatır. Kendi içinde gel-gitler yaşayan ve bunu genel olarak karısı Aytolgon üzerinde eyleme dönüştüren Aşırбек varlık alanlarını sınırlayan bu durumu haykırmak ister. Çevresindeki herkesin Kerimbek'e sahip çıkması onu yalnızlığa sürükler. Anlatıcı sınırsız bilme yetisiyle Aşırбек'in içinden geçenleri sezmektedir. “*Aşırбек bu güne kadar içinde sakladığını bağırp söylemek istedi ama yapamadı*” (H.A.: 2). İçinde saklayıp söyleyemediği tüm haykırışları karısı Aytolgon'dan çıkarır.

Aşırбек, kardeşinin yaptıklarına artık tahammül edemeyecek hale gelir. Kerimbek'in abisine önceden saygı göstermesi fakat şimdi bunun yerini saygısızlık alması Aşırбек için olağan bir durum değildir. “*Bu olayı Aşırбек kaldıramadı. Kendi namusunu düşünerek bu güne kadar karısını kardeşinden kıskandığını el âlemde gizlemiştir. Şimdi bu çocuğa bak! Senin cinayetini halk önünde ilan edeceğim. Kardeşinin karısına âşık olmanın ne demek olduğunu gösteririm... diye kendinin ne söylediğinin bile farkında değildi Aşırбек:* (H.A.: 2). Tanrısal/hâkim anlatıcı, kişilerin psikolojilerini yansıtırken bir yandan da bireylerin iç dünyalarını da yansıtır. Aşırбек'in içinde bulunduğu durum davranışlarına yansıdığı için karısına kötü davranmaktadır. Yazarın öykü içerisinde iç monolog tekniğine sıkça başvurmasının nedeni okuyucuların zihninde şekillenen durumun dışı vurumundan dolayıdır. Tanrısal bakış açısında anlatıcı iç monologlardan yararlanarak bilinçaltında yatan duygu ve düşünceleri bilir. “*Millet böyle dese de Aşırбек fikrini değiştirmede. Sanki hepsini korkutuyormuş gibi değişik bakıyordu. Gerçekten de bir bildiği var gibiydi*” (H.A.: 2). Anlatıcının başkişi üzerindeki bu bilme yetisi bakış açısının vermiş olduğu bir özelliktir. Bu bakış açısında anlatıcı, kahramanın içsel durumunu tespit eder ve yorumlamalarda bulunur.

3.6.2 Öyküde Zaman

Ayan öyküsünde zaman, geriye dönüşlü ve sıradizimsel olarak kurgulanır. Anlatıcı, öyküye “*Yüzyıllardır tarım işi yapmadan sadece at üstünde hayvancılık yapmaya alışmış Kırgızlar, yeni döneme alışamadığı ve ağır işlerde zorlandığı bir zaman*” (H.A.: 1) diye başlar. Yazarın Kırgız tarihine gönderme yaparak öyküye başlaması geçmiş ve gelecek arasında bağ kurmak istemesinden dolayıdır. Göçebe bir hayat yaşayan Kırgız Türkleri “Orta Asya’ya has eski devlet kavramlarının yaratıcısı ve koruyucusu olarak bilinmektedir” (Aslan, 2017: 9). Türk tarihinin en eski kavimlerinden biri olan Kırgız Türkleri, yazarında “at üstünde hayvancılık yapmaya alışmış Kırgızlar” diye belirttiği gibi tarihte göçebe bir yaşam sürdükleri açıktır. Anlatıcı, hikâyede geriye dönüş tekniği sıkça kullanılır. “*O zamanlarda Kerim on iki yaşındaki çocuktü. İlk adımını attığından beri çok yaramaz olan çocuk bahardan beri sakin, sessiz bir çocuğa dönüştü*” (H.A.: 1). Öyküde Kerim’in şuan ki durumu ile geçmişteki durumu arasındaki farklılık dile getirilirken “*o zamanlarda*” ifadesi kullanılmıştır. Bu ifade geçmiş ve şimdi arasında yaşamın sonsuza açılan bir penceresi olur. Kerim’in çocukluk döneminin bir panoramasını çizen bu alıntıda Kerim’in gerek ruhsal gerek fiziksel açıdan bir değişim yaşadığı okuyucuya sunulur.

Ayan öyküsü tarihi bir öykü olarak nitelendirilebilir. Bu yüzden anlatıcı, kahramanlar üzerinden geçmiş tarihe gönderme yapar. “*Halk Kaşkar, Tekes tarafından göç ederek yeni gelmişti*” (H.A.: 3). Kırgız Türkleri’nin göçebe bir yaşam sürmesinin bazı olumlu yönleri olsa da yerleşik hayata geçtikten sonra olumsuzluklara da neden olmuştur. Özellikle göçebe yaşamdan yerleşik yaşama geçişle birlikte Sovyetler Birliği’nin kurmuş olduğu kolhoz sistemi bazı zorlukları beraberinde getirmiştir. Özellikle Kırgız halkının göçebelikten dolayı okuma yazmanın yaygın olmayışı hükümet ve köylü arasında bazı anlaşmazlıklara sebebiyet vermiştir. “*Hükümet işlerinin halk için korkunç olan tarafı bu mühürlenmiş kâğıtlarla yapılıyor olmasıydı ve bunlar demir kutularda saklanıyordu. Yukarıdan böyle bir kâğıt geldi deyince millet titriyordu. O mektubu kim yazdı içinde ne var demeyi adet edinmişlerdi*” (H.A.: 3). Halk için korkunç gelen şey okuma yazma bilmemek ve bunun sonucunda hükümetin ne istediğini bilmemektir. İnsanın bazı özellikleri doğuştan gelir. Okuma ve yazma eylemine olan yatkınlığı da doğuştan gelir. Birey, çevresinde olup biteni

anlamlandırmak için okumaya ihtiyaç duyar. Bu ihtiyaç kendilik bilincini oluşturma ihtiyacıdır. “Okumak ve yazmak; insana öznellik bilincini kazandıran etkinliklerdendir. Yazı ağacı ile büyüyen okuma, bilgilenme süreci; kişiöğlunun varoluş gerçekliğiyle yüzleşmesini sağlar” (Boz, 2012: 14). Öyküde okuma bilmeyen halkın hükümetle yaşadığı iletişim sorunu göze çarpar. Bir halkın okuma yazma bilmemesi toplumun içler acısı durumunu ve eğitime verilen gösterir. “*Millet şaşkınlık içerisinde Aşırbek’in elindeki kâğıda bakıyordu. O kâğıdı okuyabilecek kimse yoktu*” (H.A.: 3). Bir milleti ya da toplumu oluşturan tüm bireylerin tektipleşerek okuma yazma bilmeden yaşam sürmeleri yazar tarafından eleştirilmektedir.

Öyküde geriye dönüş tekniklerinin yanında sıradizimsel bir zaman da kullanılır. “*Bütün gün (s. 1), dün (s. 2), önceki gün (s. 4), akşama kadar (s. 4), ertesi gün (s. 8)*” gibi zaman ifadelerinin sıkça kullanıldığı görülür. Bu zamansal unsurların geçmişle şimdi arasında iç içe kullanılması tarihin izinden yola çıkarak zamansal ve eylemsel değişiklikleri gün yüzüne çıkarmak içindir.

3.6.3 Öyküde Mekân

3.6.3.1 Dar/Kapalı Labirentleşen Mekânlar

Dar/kapalı ve labirentleşen mekânlar, bireyin varoluşunu gerçekleştirmediği, kendini yalnız, yabancılaşmış, karamsar ve bunalımda hissettiği yerdir. *Ayan* öyküsü köy ve köylüyü geçmiş yaşantısıyla birlikte anlatan, mekân olarak daha çok çadırda, obada, köyde yaşam süren insanların anlatıldığı bir öyküdür. Öykü kahramanı Kerimbek’in yengesini sevmesi ve bunun anlaşılması üzerine iki kardeş arasında çekişmeler yaşanmaktadır. Bu çekişmelerden asıl zarar gören Aşırbek’in karısı Aytolgon’dur. “*Aşırbek bütün gün Kerimbek’e sinir oluyor, bu sinirini de geceleri karısından çıkarıyordu. Genç karısının bedenini sessizce acıtıyor ve vuruyordu. Zavallı gelin ona karşı bir şey diyemiyordu. Çünkü keçe obanın bir köşesinde yengesiyle Kerim uyuyor, hatta onların nefes aldıklarını da duyuyordu*” (H.A.: 1). İnsanın kendini güvende hissettiği, ruhunu dinlendirdiği ve varlık alanını genişlettiği ev/oba mekânı Aytolgon için kendini güvende hissetmediği, ruhunu dinlendiremediği ve varlık alanını sınırlayan bir mekâna dönüşür. Aşırbek’in eşine olan acımasız davranışları aslında tüm aileyi etkiler. Çünkü aynı odada yaşadıkları için yaşanan her şeyden haberleri

olmaktadır. Kunduz yenge Aşırbek'in bu durumdan vazgeçmesini söylese de Aşırbek eşine daha fazla yüklenmektedir ve varlık alanını iyice sınırlandırarak onu mekân içerisinde bunalıma, yalnızlığa ve yabancılaşmaya itmektedir.

Göçebe hayattan yerleşik hayata geçen Kırgız Türleri obaları söküp onun yerine ev yapmışlardır. Obaların yerini evlerin alması, öykü mekânı için dar/kapalı mekân olarak deva etmektedir. İki kardeşin sürekli kavga etmesi ev mekânını yine huzursuzluğa sürüklemektedir. Aşırbek, Kerimbek'in yüzüne kırbaça vurur. "*Kerimbek yüzündeki kanı görüp onu silmeden evin duvarlarına bakıyordu*" (H.A.: 2). Evin içinde derin düşüncelere dalan içinde yaşadığı anlam karmaşasını duvarlara bakarak açığa çıkarmaya çalışan Kerimbek bir türlü huzura kavuşamaz. Huzur mekânı huzursuzluk mekânına dönüşür. Böylece hikâyede geçen kahramanlar aynı çatı altında aynı odanın içinde yalnızlaşırlar.

3.6.3.2 Açık/Geniş Mekânlar

Ayan öyküsünde açık/geniş mekân olarak nitelendirilebilecek mekânlar yoktur. Akmatov, bireyin iç dünyasında karşılık bulan içtenlik mekânları başvurur. Bu mekânların yanında komşu köy, Dolonotu köyü gibi mekânlarda da olaylar geçmektedir. Kerimbek'in hayatının geriye kalanını şekillendirmesinde yardımcı olan mekân Karakol ilçesidir. Kerimbek eğitimi için ilçeye yatılı okula gider. Yatılı okula gönderen "*Aşırbek'in kavgalarına dayanamayan Aytolgon*" (H.A.: 5) dur. Kerimbek'in evden gitmesiyle birlikte kavgalar azalmış, bireyin ruhunu sıkan ev mekânının yerini huzur mekânı almıştır.

3.6.4 Öyküde Kişiler Dünyası

3.6.4.1 Erkekler

Akmatov'un öykülerinde erkekler toplumsal normların belirleyicileri ve devam ettiricileri olduğu gibi bazen farklı bir kimliğe bürünerek toplumun ölümcül bir devam ettiricisi olarak göze çarpar. *Ayan* öyküsü zıt karakterler etrafında kurgulandığı için sürekli çekişme aksiyonu okuyucuya yansır. İki zıt karakter abi-kardeş Aşırbek ve

Kerimbek'tir. Yazar, öyküde gerilimi bu karakterler üzerinden başlatır. *“Aşırbek bütün gün Kerimbek'e sinir oluyor, bu sinirini de geceleri karısından çıkarıyordu. Genç karısının bedenini sessizce acıtıyor ve vuruyordu”* (H.A.: 1). Öykü bu iki karakterin kavgalarıyla başlar ve dolayımı olarak Aşırbek'in eşine de sıçrar. Abi-kardeş arasındaki kavga özelde birbirlerini üzen bir durum olsa da genelde tüm aile fertlerini olumsuz bir şekilde etkilemektedir. *“-Hey aptallar, hemen kavgayı durdurun! Bir evde üç kişi oturuyorsunuz ve köpek gibi birbirinizi yiyorsunuz!”* (H.A.: 3). Erkek karakterlerin aile içindeki çekişmeleri okuyucuya onların kimliği hakkında bilgi verir. Fakat bu iki kardeşin kavga etmesinin sebebi Kerimbek'in abisi Aşırbek'in karısını sevmesindedir. Bu durumdan en fazla zarar gören kişi Aytolgon'dur. Bu yüzden Kerimbek'i Karakol'daki yatılı bir okula gönderir. Böylece aile içi kavgalar azalmıştır. Yazar, bu öyküde erkek karakterleri sınırlı tuttuğu için abi-kardeşten başka erkek kahraman bulunmamaktadır.

3.6.4.2 Kadınlar

Modernleşen ve robotlaşan dünyada kadına verilen değer birbirinden farklılık arz etmektedir. Her toplumun kadına verdiği değer birbirinden farklıdır. Paleolitik çağda kadına verilen değerle günümüzde verilen değer de birbirinden farklıdır. O dönemlerde avcılıkla geçinen toplumlarda geçimin büyük bir bölümü erkek üzerinde şekillenmektedir. *“Avcılar kadınların yeni yaşamın kaynağı olduğunu anlayabiliyorlardı; soyun sürekliliği onlara bağlıydı – sayıları çok olan erkeklere değil. Dolayısıyla kadınlar yaşamın ürkütücü ikonaları olmuştu ve bu yaşamda erkekler ile hayvanların durmaksızın kurban edilmesi gerekiyordu”* (Armstrong, 2014: 33). Önceki dönemlerde kadına verilen değer günümüzle tutarlı değildir. Çünkü günümüzde kadının yetersizliği görüşü oldukça yaygındır. Bu durum erkeğin ön plana çıkmasıyla kadının ruhsal gelişimini önemli ölçüde aksatır, böylece kadınlar kadın rolünden kaçışa neden olurlar.

Akmatov, *Ayan* öyküsünde kadının acizliğini, güçsüzlüğünü ve ezildiğini dile getirir. Kerimbek'in yengesi Aytolgon'a olan aşkı abisi Aşırbek tarafından rahatsız edici bir durumdur. Bu olumsuz olayların tüm yansıması Aytolgon'da toplanır. Aşırbek,

Kerimbek'le kavga ettiği zamanlarda bütün acısını Aytolgon'dan çıkarır. *“Aşırbek bütün gün Kerimbek'e sinir oluyor, bu sinirini de geceleri karısından çıkarıyordu. Genç karısının bedenini sessizce acıtıyor ve vuruyordu. Zavallı gelin ona karşı bir şey diyemiyordu. Çünkü keçe obanın bir köşesinde yengesiyle Kerim uyuyor, hatta onların nefes aldıklarını da duyuyordu”* (H.A.: 1). Aytolgon'un yaşamış olduğu bu durum kadının ezildiği, önemsenmediği ve değersiz olarak görüldüğü gerçeğini pekiştirmektedir. Erkeğin baskınlığı kadın üzerinde daha da şiddetli boyutlara çıkar. Öyküde Aytolgon'un sürekli ezilmesi, üzerinde şiddet uygulanması, onu ruhsal olarak bir yıkıma sürüklemektedir. Kunduz yenge Aşırbek'e sürekli uyarılarda bulunur. *“-Öyle yapma, o da birinin evladı. Günahsız biçareyi ağlatma!”* (H.A.: 1). Alıntıdan da anlaşıldığı üzere kadının yetersizliği onu çıkmaza iter. Öyküde kadın kadına bir dayanışma söz konusudur. Ne Kerimbek ne de Aşırbek herhangi bir acıma hissi taşımaz, tam aksine şiddet uygulayan karakterler olarak karşımıza çıkar. Varlığın asıl özleri olan kadın kahramanlar, değerler dünyasında kendine yer bulmak için çabalar. Fakat bu çabaların çoğu erkeğin ezici baskısı altında sonuçsuz kalır.

3.6.5 Öyküde İzleksel Kurgu

3.6.5.1 Milli Değer: Manas Destanı ve Manas Söyleme Geleneği

En eski Türk kavimlerinden biri olan Kırgızlar, göçebe bir hayat yaşamış ve geleneklerini daima canlı tutmuşlardır. Kırgız Türklerinin geleneklerini yansıtan, onu kalıcı kılan ve gelecek nesle aktaran en önemli kaynak Manas Destanı'dır. Destan, geçmişten günümüze güçlü bir şekilde devam eden Türk dünyası sözlü kültürünün en güzel örneklerinden birini oluşturur. Birçok mitolojik unsuru, Gök Tanrı inancını ve Şamanist izleri barındıran Manas Destanı, *“Kırgızların bütün mitolojisini, masallarını, her türlü geleneklerini bir kahraman çevresine toplamış Kırgız ansiklopedisidir”* (İnan, 1992: 10). Bir kültür hazinesi olarak Manas Destanı, sadece Kırgız Türklerinin değil, bütün Türk dünyasının kimlik ve kültür şaheseridir. Bir milletin varlığı, ortaya çıkardığı mitsel öğelerle yani masal, efsane, mit, ağıt, türkü, mani, halk hikâyeleri vb. gibi değerlerle olgunluk kazanır. Nitekim Manas Destanı da bunlardan biridir. *“Destanda Manas, oğlu Semetey ve torunu Seytek'in kahramanlıklarıyla birlikte Kırgız Türklerinin doğum, evlenme ve ölüm törenleri, inançları, dünya görüşü ve tabiat anlayışı da*

sergilenir” (Çengel, 1998: 369). Bu sergilenen değerler hikâye, roman, şiir, tiyatro gibi edebi türlerde tarih bilincini canlı tutmak için anlatılır. Örnek olarak eserlerini geçmişin tarihi izleriyle süsleyen, özelde Kırgız Türklerini genelde ise bütün Türk halklarını kapsayacak şekilde eserler yazan Cengiz Aytmatov, milli bilinci, kimlik anlayışını geleceğe aktarma adına bir kültür taşıyıcısı görevini üstlenir. Sovyet rejiminin baskıcı politikasını simgenin dilini kullanıp eleştirirken Manas Destanı’ndaki “mankurtluk ve közkamanlık” terimlerini edebiyat dünyasına kazandırır.

Manas Destanı’nı söyleyen Manasçılar; ırçı, comokçu, manasçı ve çong gibi farklı isimlerle adlandırılmıştır. Bazı eserlerde “Manas destanını anlatan sanatçılara” (Oğuz, 2012: 164) sadece “Manasçı” adı verilerek genel bir tabir kullanılmaktadır. Manasçılar, destanı söyleme yeteneklerini belli bir sebebe bağlarlar. Bunların en başında “rüya/düş görme” hadisesi gelmektedir. “Türk boyları arasında destancılık ve âşıklığa, görülen bir rüya ile başlama motifi çok yaygındır. Saha, Altay, Hakas, Tuva, Kazak, Karakalpak, Özbek, Türkmen, Anadolu-Türk destancılık ve âşıklık geleneklerinde de bu motif görülmektedir” (Ergün, 1994: 8-14). Manasçılar, rüyalarında Manas’ı ya da Manas ile birlikte kırk çorosunu gördüklerini iddia ederler. Fakat Semetey ve Seytekciler rüyalarında Semetey’i veya Seytek’i gördüklerini söylerler. Kazat Akmatov, *Ayan* öyküsünde Kırgızlar Türkleri’nin kültür hazinesi olan Manas Destanı’ndan bahseder. Bunu Kerimbek üzerinden okuyucuya aktarır. Kerimbek, Karakol’a yatılı okula gönderildikten sonra hasta olduğu haberi eve ulaşınca Aytolgon ve Kunduz ziyaret etmeye giderler. Fakat öğretmenleri Aytolgon ve Kunduz’a:

“-O hastalık değil, hüner. O şarkıcı, Manasçı. Şimdi zorlanıyor. Uyurken rüyasında konuşuyor, ağlıyor, sonra "Manas" söylüyor. Ertesi gün arkadaşlarından utanıp kaçıyor. Değerli çocuktur o. Aytolgon meraklı bir şekilde ne sevinebildi ne de üzülebildi. Konuşmadan bekliyordu. — Kurbanın olayım, ne felakete girdi başım. Böyle bir hüner atalarında yoktu... — diye Aytolgon bahçeye girdiğinde ağlamaya başladı” (H.A.: 7).

Kerimbek’in rüya görüp Manas söylemesi, ailesi tarafından olağan bir durum olarak karşılanmaz. Öğretmenin hüner olarak gördüğü bu durum, Aytolgon ve Kunduz tarafından atalarında olmadığı belirtilerek felaket bir durum diye nitelendirilir. Fakat Aytolgon Kunduz’a “-*Kerim önceden köydeyken Semetey söylüyordu*” (H.A.: 8) der. Kerimbek’in bozulmasına Semetey’in sebep olduğunu dile getirirler. Kerimbek’in

geleceğinden endişe duyarak tekrar eve dönerler. Kerimbek, evdekilere mektup yazıp gönderdiğinde normal şeylerin dışında Manas'tan beyitler yazar:

Kırmızı yüzünde nuru var

Beli güzel ipince

Kızlar giymiş kırmızı

Kırk bir kızın arasında

Önde gelen yıldızı. (H.A.: 5).

Evdekiler, bu mektubu Aytolgon'un yengesine yazdığını zannetmektedirler. Kimsenin anlamlandıramadığı bu mektubun sırrını yine Kerimbek'ten öğreneceklerini dile getirirler. Kerimbek, bunun ne anlama geldiğini sorgulamaları karşısında öylesine yazdığını belirtir. Akmatov, Kerimbek karakteriyle Kırgız Türkleri'ndeki Manas söyleme geleneğine gönderme yapar. Tarihin en önemli kaynakları arasında yer alan Manas Destanı'ndan birkaç beyit vererek anlatımı canlı tutar.

3.7 YEMİN

3.7.1 Öyküde Yapı

3.7.1.1 Öyküde Bakış Açısı ve Anlatıcı

3.7.1.1.1 Tanrısal/Hâkim Bakış Açısı ve Anlatıcı

Tanrısal/hâkim bakış açısının karakterin iç edimlerini yansıtabilme gücü *Yemin* öyküsündeki gerçeklik duygusunun oluşmasında en büyük etkenleri sunmanın yanı sıra öykünün gerçekle olan ilişkisini güçlendirmek adına da bir işlev yüklenmektedir. Tanrısal/hâkim anlatıcı, dışardan bakışla öyküdeki başkişi ve onun çevresindeki kahramanların duygu ve düşünce dünyasını okuyucuya aktarır. Öyküde olaylar başkişi Suran etrafında dönmektedir. Yazar bu öyküde asker ve askerliğin görüntüsünü Suran, çavuşlar, binbaşılar ve üsteğmenler vasıtasıyla Tanrısal/hâkim bakış açısıyla anlatır. Her milletin askeri ordusu ve disiplini vardır. Bu ordu ve disiplin düzeni ağır ve zor şartlar altındaki eğitime bağlıdır. Çünkü asker her an her şeye hazır konumda durmalıdır. Suran, askeri eğitimin zorluğunu kaldıramaz. Yorgunluktan bitap düşerek kökten gerçekliğinde yatan gizil gücün varlığına erişemez. “Gözleri karardı, göğsü taşla

kesiyormuş gibi acıyor, Suran kaç kere sıradan çıkıp, yere yatıvermek istedi” (H.Y.: 1). Dayanacak gücü kalmayan Suran düşüncesinde canlandırdığı eylemleri gerçeğe dökmek ister. Fakat askeri disiplin buna olanak sağlamamaktadır.

Öyküde askerleri yönlendiren ve eğiten Çavuş Vaşagidze, Olontsev, Binbaşı Soloey, Üsteğmen Bulba kuralcı bir tavır takınırlar. Yaptıkları işin ciddiyetinden ödün vermeyen bu karakterler yazar tarafından hâkim bakış açısıyla kurgulanarak gerçekçi kılmaya çalışmıştır. Suran hiçbir şeyin üstesinden gelemeyecek bir karakter görünümü vermektedir. *“Öğle zamanı gelinceye kadar Suran ölmek üzereydi. Dizleri titriyor, sırtına biri demirle vuruyormuş gibi acıyordu. Bir çare bulup çavuşun gözünden kaçıp oturursem diye düşünüyordu. Ama bu dümdüz asfaltta gözden kaybolmak mümkün değildi”* (H.Y.: 2). Suran, düşündüklerini gerçekleştirmede zorlanmaktadır. Askeri eğitimin ciddiyetini henüz kavrayamadığı için içinde bulunduğu durumdan sürekli yakınmaktadır. Komutanlar askerleri bir an olsun boş bırakmazlar. Biri barfiks egzersizi yaptırırken diğeri boş duran askerlere farklı egzersizler yaptırılmaktadır. Her gün bir önceki günden daha fazla yorulan Suran *“yarın kalkamayabilirim diye düşünmüştü”* (H.Y.: 3). Ancak düşündüğü hiçbir şey istediği gibi olmaz. Yazar, Suran karakteri üzerinden tüm askerlerin yapmış olduğu eğitimi anlatmaktadır. Her günkü eğitim bir önceki gün yapılan eğitimden farklılık göstermektedir. Askeri eğitim bittikten sonra sıra yemin etmeye gelir. Sırayla adı okunan askerler gelip yemin eder ve birbirlerine merakla bakarlar. *“Suran'ın sırası yaklaşınca kalp çarpıntısının hızlandığını fark etti. İsmi söylenince sıradan nasıl çıkar, bayrağın yanına nasıl gidip duracak onu düşünüyordu”* (H.Y.: 5). Yemin etmenin bu kadar heyecanlı olduğunu düşünemeyen Suran, isminin okunmasıyla öne çıkıp yürümeye başlar. Bu yürüyüş aslında onun iç dünyasındaki kurguladığı yürüyüşten farklıdır.

3.7.2 Öyküde Zaman

Kazat Akmatov, diğer öykülerinde olduğu gibi *Yemin* öyküsünde de geçmiş ve şimdiyi iç içe kullanır. Askeri eğitim ve disiplininin anlatıldığı öyküde olaylar Suran özelinde okuyucuya aktarılır. Akmatov, olayları “zaman süresine göre düzenleme(ye)” (Forster, 1985: 128) dikkat eder. Bir ülkenin silahlı kuvvetlerini oluşturan askerlik görevi Kırgız toplumunda da ciddiyetle yerine getirilmektedir. Yazarın Suran üzerinden

Kırgız askerlerinin eğitimini zamanla iç içe anlatır. Askerlerin sabah, öğle, akşam ve gece yapmak zorunda oldukları eğitim koşulları büyük bir ciddiyetle gerçekleştirilmektedir. Yazar öyküye zaman unsuruyla başlar. “*Her sabahın sessizliğini zurnanın yumuşak hoş sesi bozuyordu*” (H.Y.: 1). Suran, dışarda çok rahat yaşadığından dolayı askerlik yıllarında çok sıkıntılar yaşar. Disiplin, sabah başlar yatağa girip uyuyana kadar devam eder. Rahat olan bir insanın disiplin kalıpları içerine girmesi onu içinden çıkılmaz durumlara sokar. Suran ve diğer askerler sabahın ilk ışıklarıyla birlikte gürültülü sesle uyandırılmaktadırlar. “*Her sabah tam altıda mışıl mışıl uyuyan askerlerin nefesiyle ısınan kışlayı yankılandırarak "Üçüncü bölük, Kalkın!" diye bağırır astsubay*” (H.Y.: 1). Suran bu duruma alışkın olmadığı için şaşkınlık içerisinde kendine gelmeye çalışır ve sabah egzersizleriyle gün başlar.

Askeri disiplin her öğün farklılık arz eder ve belli yaptırımları olduğu için genellikle herkes buna riayet eder. Yemeğe gitmek bile tamamen belli bir düzen içinde yapılmaktadır. “*Öğle yemeğine gitmeye sıraya durun!*” (H.Y.: 2). Suran, yorulduğu için yemek aralarını dahi bir dinlenme zamanı olarak görür. Maddi ve manevi yorgunluk yaşayan ve bir yere geçip kendini dinleyemeyen Suran, ancak geceleri yatağında iç sorgulamalar yapabilir. Fakat gündüz sürekli egzersiz yaptığı için geceleri düşünmeye de pek zamanı olmaz. Yazar bu zaman kullanımlarının yanında “*Mayıs ’ın güzel ve serin sabahı*” (H.Y.: 3) gibi zamansal perspektiflerde kullanır. Akmatov, zaman kavramını insan yaşamıyla içselleştirerek okuyucuya sunar. Çünkü; “varlığı ortaya çıkaran, onu aydınlatan, belirgin yapan ve gizemini ortadan kaldıran nedir?” Bu sorunun cevabı Heidegger’e göre “Zaman”dır” (Çüçen,2003: 109). *Yemin* öyküsündeki zaman kavramı, Suran karakterini aydınlatan, belirgenleştiren ve ortaya çıkaran yapısıyla göze çarpar. Anlatıyı gerçekçi kılmak için sıradizimsel zamanın sıklıkla kullanılması hem Suran karakterinin her an farkındalığında olmasından hem de askerlik görevinin her an ciddiyetle yerine getirilmesi görev olmasından dolayıdır.

3.7.3 Öyküde Mekân

3.7.3.1 Dar/Kapalı ve Labirentleşen Mekânlar

Yemin öyküsünde mekân olgusu daha çok askeriyenin içi, yemekhane ve yatakhane mekânlarında geçer. Suran ve diğer askerler bu tip mekânlarda kendi oluşunu

gerçekleştirmekten uzaklaşarak “kendisini sürekli gayretli, umutsuz etkinlerle boğulmaktan kurtarmaya çalışan bir insan olarak yaşantılar” (Laing, 2012: 42). Öyküde geçen mekânların çoğu dar/kapalı mekân olma özelliğine sahiptir. Suran, kendini var edemediği tüm mekânların içinde kaybolup gitmektedir. Suran için en zor kurallardan biri de yemekhane kurallarıdır. *“Bu yemekhanede sıra beklerken yapılması gereken iştir. Suran'lar şarkıları henüz öğrenmedikleri için bu kez sadece sert adım atarak geldiler. Yemeğe gelirken de böyle kuralların olması Suran'ı çok üzdü. Geç kalan birinin yüzünden tüm bölük masa etrafında, yemeğe bakıp, onu beklemesi lazımdı. O ne zaman gelir ve izin ne zaman verilirse ancak öyle sandalyeye oturlardı”* (H.Y.: 2). Bu kural Suran için karşı konulmaz bir gerçekliktir. Bundan dolayı hem fiziksel hem de ruhsal doygunluğa ulaşacağı yemekhane mekânı onun için dar/kapalı mekâna dönüşür. Suran dar/kapalı mekânlarda kendini yalnız, üzgün, güçsüz hisseder. Suran’ın kendini böyle bir hissiyata sokması askerlik görevinin zor oluşundandır.

3.7.3.2 Açık/Geniş Mekânlar

Açık/geniş mekânlar, insanın bireyleşme aşamasında tüm olumsuzlukları ötelediği, çevresiyle ve iç benliği ile barışık bir şekilde yaşadığı alanlardır. Bu mekânlar fiziksel açıdan çok ruhsal açıdan anlam kazanan mekânlardır. *Yemin* öyküsünde açık/geniş mekânlar çok fazla değildir. Suran ve diğer askerlerin zorlu bir eğitim ve disiplinden geçmesi onları hem ruhsal hem de fiziksel anlamda zorluklarla baş başa bırakmaktadır. Suran, askerlikte hiç beklemediği bir durumla karşılaşır. Bir gün eğitim erken biter ve yatağına erkenden gider. Suran için bu durum karşı konulmaz bir mutluluğa dönüşür. Suran, “ruhunun kayıp atlantisini yeniden gün ışığına çıkarmak(tadır)” (Campbell, 2000: 432).

“Suran o gece yatağına zor geldiğini biliyordu. Gerçekten ömründe hiç bu gecedeği gibi uyumamıştı. Otuz kişinin uyuduğu kışlada değil, Isık Göl'ün dalgaları duyulan göl kenarındaki evinde, kendi yatağındayken böyle uyumamıştı. O gece genç asker hareketsiz, rüya görmeden sabaha kadar mışıl mışıl uyudu... Yarın kalkamayabilirim diye düşünmüştü Suran, ama o gün öyle olmadı, tam tersine uyanık, güzel bir gün oldu” (H.Y.: 3).

Suran, her gün zorluklar içerisinde yatağına geldiği için böyle alışılmadık bir durumun yaşanması onun için yatakhane mekânını huzur mekânına dönüştürür. Hem

ruhsal hem fiziksel dinlenme yaşan Suran, bir diğer güne mutlu bir şekilde başlar. Öykü boyunca mekânlar incelendiğinde açık/geniş mekân olarak değerlendirilebilecek tek yer yatakhane mekânıdır.

3.7.4 Öyküde Kişiler Dünyası

3.7.4.1 Suran ve Askerler

Tanrısal/hâkim bakış açısıyla kurgulanan *Yemin* öyküsünde tüm olaylar özelde Suran karakteri genelde ise tüm asker ve komutanlar arasında geçmektedir. Suran, öyküde diğer karakterler gibi “sılık baş figür” (Aytaç, 1999: 218) değildir. Bir askerlik anısı niteliğinde olan *Yemin* öyküsü, karakterlerin özelliklerini ön plana çıkarmaktan ziyade askeri disiplin ve eğitiminin ciddiyetini ve zorluğunu okuyucuya aktarır. Bu zorluk ve ciddiyet Suran üzerinde örneklendirilir. Askerlik görevinin zorluğu ilk günün sabahıyla başlar ve kurallar katı bir şekilde yerine getirilir. Bu kurallar sadece eğitim ve egzersizde geçerli değildir. Sabahın ilk ışıklarıyla birlikte bölük kalk sesleri zorlu günün habercisi niteliğindedir. Bundan sonra Suran ve diğer askerler her durumda acele etmek zorundadır. “*Herkesin çabası belirlenen 45 saniyede giyinip sıraya durmaktır*” (H.Y.: 1). Komutanlar, geç kalan, yalan söyleyen, düzeni bozan askerlere hemen müdahale ederek ceza verir. Suran ilk başta edindiği bu izlenimlere anlam veremez;

“Anlamsız, ağır, somurtkan duygulara dalan Suran ilk başta iki-üç günün nasıl geçtiğini fark etmedi. Ama gittikçe askerlik görevinin zor ve ağır hayatını öğrenmeye başladı. İşte bugün dördüncü sabahın egzersizine çıkıyordu ve sabah soğuktu. Ağaçların dallarındaki gecenin soğuk kırağısı erimeye başlarken, kışlanın uzun sıra kapılarından askerler dışarı çıkmaya başladı. Belinden yukarısı çıplak sıcak vücutlar sabahın havasına çıkarken titreyerek tüyleri diken diken oluyordu. Suran bugün dışarıda koşmak istemiyordu” (H.Y.: 1).

Suran’ı bu ruhsal duruma sokan şey, dış dünyada yaşadığı rahatlığın birden belirli kalıplara göre şekillendirilmeye çalışılmasındandır. Günlerin nasıl geçtiğini anlayamayan Suran, gün geçtikçe ayak uydurmaya çalışır. Fakat gerek fiziksel gerek ruhsal yorgunluklar onu kendi oluşuna engel olmaktadır. Oturup düşünecek, iç sorgulamalar yapacağı uygun bir zamanı asla bulamaz. Çünkü her anın kendine özel kuralı var ve kendi başına hareket edeceği bir zaman dilimi bulunmamaktadır. Suran, hikâyeye boyunca komutanlarla sorunlar yaşasa da itiraz edecek yetkisi bulunmadığı için

sessiz kalmayı tercih eder. Askerlik görevinin son günlerinde yemin töreni düzenlenir ve tüm askerler tek tek yemin için çağrılır. Sıra Suran'a geldiğinde “o giderken vücudunun ağırlığını, asfalta değen ayakkabısının sesini bile duymadı. Herkes sessiz, sadece tam karşısındaki gittikçe yaklaştığı kırmızı bayrak canlı gibiydi.” (H.Y.: 5). O güne kadar duymadığı heyecanı duyan Suran ve diğer askerler bu yemin töreniyle birlikte rahatlığa kavuşurlar. Bütün bölük “Sovyetler Birliğine hizmet edeceğim!” (H.Y.: 5) der ve yeminlerini bozdukları takdirde Sovyetlerin cezalarına boyun eğmeyi kabul ederler.

3.7.4.2 Komutanlar

Yemin öyküsünde Üsteğmen Bulba, Çavuş Vaşagidze, Binbaşı Soloev, Astsubay Olontsev karakterleri yer almaktadır. Bu rütbeli karakterler emir komuta zincirini oluşturan, askeriye'deki disiplini sağlayan ve eğitim yaptıran kişilerdir. “Çavuş Vaşagidze yalan söyleyen askere hemen cezasını verdi” (H.Y.: 1). Alıntıdan da anlaşıldığı üzere komutanlar disiplin dışı hareketlere hemen müdahale eden, o ciddiyeti sağlama alan kişilerdir. Komutanlar, acemilik çeken Suran'a öfkeli tavırlar sergilerler. Selam vermeyi dahi bilmeyen acemi Suran, komutanların azarlamalarına maruz kalır. “Elini çenesine koyup selam vererek geri dönecekti. Olontsev daha yüksek sesle öfkelenerek bağırdı: -Asker arkadaşım niçin şapkan yokken selam verdin? Suran ne cevap verebildi ne de bir hareket edebildi, elini kaldırdığı halde durdu” (H.Y.: 1). Öykü boyunca komutanların bu sert tavırları söz konusudur. Komutanların böyle davranmalarının sebebi askerlik görevinin ciddi bir müessese olmasındandır. Her türlü eylemin yapıldığı askerlikte gerekli bilgilendirmeler ders olarak da anlatılır. Öykü de bunu Üsteğmen Bulba yapmaktadır. “Bu derslere “genç asker kursu” denir. Yemin törenine kadar, bu derslerde asker tüzüğü, ülke anayasası ve bunun gibi kurullarla tanışırlar. Dersi üsteğmen Bulba anlatır. Tüzüğe başlamadan önce genel konuşma yapar” (H.Y.: 2). Askerlik de her komutanın ayrı ayrı sorumlulukları ve görevleri vardır. Bazıları askerleri uyandırmak ve içtimaya hazırlarken kimi egzersiz uygulaması yaptırır kimi de ders vermektedir.

3.7.5 Öyküde İzleksel Kurgu

3.7.5.1 Sovyetlere Hizmet Yemini

Kazat Akmatov, özellikle son dönem eserlerinde milliyetçi tavrını daha net belli eder. Özellikle milliyetçi bir yazar olarak afişe edildikten sonra Sovyet Rusya'ya bazı eleştirel tavır takınır. Türk dünyası, yıllarca Çarlık Rusya tarafından işgal altında yaşamıştır. Bu işgal yıllarında izlediği politika Ruslaştırma politikasıdır. Bu politikanın amacı tek tip Sovyet insanı yaratma projesidir. Özellikle dil alanındaki politikalar tüm Türk dünyası halklarının alfabelerini değiştirerek öncelikle birbirleri ile olan ilişkilerini kesmek için yapılmıştır. Bunun yanında eğitim, din ve kültür alanında da bazı politikalar gerçekleştirilmiştir. Bu politikaların tek tek gerçekleştirilmesi insanların beyinlerinin yıkanmasıyla daha kolay hale gelmiştir. Beyin yıkama işlemi “totaliter sistem zamanında bütün topluma, onun içinde senin de benim de, hepimizin aklına, fikrine, anlayışına ideolojik şire kondu. Bu, bir rejime körü körüne bağlayıp, kelepçelemek amacıyla yapılmıştı” (Aytmatov-Şahanov, 2000: 148). Tüm toplumun aklına, fikrine kelepçe vurma benzetmesiyle kimliği silme süreci vurgulanmak istenir. Sovyetlerin Ruslaştırma politikası tüm Türk dünyası yazarları tarafından eserlerinde anlatılmıştır. Bunlar: Cengiz Aytmatov, Cengiz Dağcı, Sadreddin Ayni, Muhtar Şahanov, Kazat Akmatov, Annaguli Nur Memmed, Rahmankul Berdibay ve Muhtar Avezov gibi şahsiyetlerdir.

Yemin öyküsünde Ruslaştırma politikası öykünün son bölümlerinde yansıtılır. Öyküde yemin töreni ve askeri disiplin Sovyetlerin sistemine göre yapılır. Askerlere yemin törenine katılmadan önce ders verilerek nasıl yemin edileceği hakkında bilgilendirmeler yapılır. Ruslaştırma politikası her alanda olduğu gibi askeri sistemde de uygulanır. Askerler isimlere göre yemin törenine çağrılır ve yemin ederler. Suran da yemin eden askerler içerisinde yer alır. Suran, “-Eğer bu yemini bozarsam Sovyet yasanın cezası olsun, tüm emek eden halkın nefreti ve laneti olsun! -diye bitirdi” (H.Y.: 5). Suran'ın yeminini bozması durumunda kendini Sovyet yasalarına bırakması bir Kırgız askerinin bu şekilde yemin ettirilmesi bu politikanın bir parçasıdır. Her milletin kendine özgü askeri eğitim ve disiplini vardır. Fakat öyküde hem yemin töreninde “Sovyet yasası” ifadesinin kullanılması hem de “-Sovyetler Birliği için hizmet edeceğim!” (H.Y.: 5) ifadesinin kullanılması yine politikanın bir parçası olduğunun bir

göstergesidir. Sovyetler Birliğine hizmet etmek, kimliği silip Ruslaştırmak ve Sovyet tipi insan yetiştirmek Rusların tüm Türk dünyası ülkelerinde yürüttüğü bir politikadır.

3.8 IŞIK

3.8.1 Öyküde Yapı

3.8.1.1 Öyküde Bakış Açısı ve Anlatıcı

3.8.1.1.1 Ben/Kahraman Bakış Açısı ve Anlatıcı

Anlatıcı ve anlatılanın aynı kişi olduğu *Işık* öyküsü ben/kahraman bakış açısıyla kurgulanmıştır. Kazat Akmatov'un *Işık* öyküsünde tüm olaylar anlatıcı ben etrafında döner. Ben, dolaylı ya da doğrudan herkesle iletişim halinde olan kişidir. Bir ailenin çocuk sevgisi onları evlatlık almaya zorlar. Anlatıcı ben'in abisi ve yengesinin “*şimdi daha genciz, hayata daha yeni başladık, çocuğu sonra yaparız*” (H.I.: 1) diye fısıldaşmalarını duyduktan sonra evlatlık aramaya başlarlar. Bir neslin devamı o toplumun doğurganlığı ile. Abisi ve yengesinin çocuk yapmayışından yakınan anlatıcı ben, onların Kamçatka'ya göç etmesiyle artık her şeyin çok geç olduğunu düşünür. Öyküde isimsiz olan anlatıcı ben ve annenin torun isteği giderek azalmış ve evdeki yalnızlıktan doğan sessizlik onları derinden sarsmaktadır. Anlatıcı ben, hikâyede sık sık kendi yaşamından kesitler sunar. “*Batı dilleri fakültesinde, daha birinci sınıftayım. Önceki sene politeknik enstitüsünü kazanamadım, sonraki sene fizik-matematik bölümünü, nihayet bu sene zorla bu fakülteye geçtim. Derslerim zor diyemem ama kolay da değil. Gece gündüz kelime ezberlemeler*” (H.I.: 1). Anlatıcı ben, kendi yaşamsal deneyimlerinden bahsederek kurguyu daha gerçekçi bir hale dönüştürmektedir. Bu dönüşüm tüm olayların etrafında şekillendiği, evdeki çocuk/torun isteğinin hat safhaya çıkmasıyla sürekli konuşmaların ortasında kalan anlatıcı ben, kendi düşüncelerine de yer vererek okuyucuların düşünce dünyasında bir şema oluşturmayı amaçlar.

Anlatıcı ben, öykü boyunca kendi düşüncesini başkasına aktaramamaktan yakını. Annesi ve çevresindeki insanların akıl vermeleri onu bunalıma sokar ve çevreye karşı olumsuz bir tipe bürünür. “*Ömrümde böyle bir şey hiç duymamıştım, bir az*

kendimi kaybetmiş gibi sessiz kaldım, böyle akıl öğreten komşu kadına çok sinirlendim içimde neler oluyor annem habersizdi. “Gerek yok, bozulmuş bir kadının çocuğunu kendine nasip etsin, gerek yok!...” (H.I.: 2). İnsanoğlu olaylara yaklaşırken önce kendi düşüncelerini başkasına empoze etmeye çalışır. Kendi düşüncesine ters düşen yargılara ön yargılı davranarak o anki duruma göre yorum yapmaya çalışır. Anlatıcı ben, evlatlık edinme konusunda annesine sürekli tavsiyelerde bulunur fakat annesi sürekli kendi görüşünü gerçekleştirmektedir. Bunun üzerine komşusunun da akıl vermesiyle anlatıcı ben, ruhunun derinliklerinde kabullenemeyeceği düşünceler içerisine girer.

Anlatıcı ben, annesinin kendisini sürekli çocuk bakımevine göndermesinden sıkılır. Bunun üzerine Sokuluk mekânına tekrar gitmeyeceğini annesine iletir. Mekânın insanı psikolojik olarak çıkmaza sürüklemesi anlatıcı ben’i tahakkümü altına alır. Ben’in annesi istediğini elde edemez ve ağlayarak evlat edinme düşüncesinden vazgeçer. Öykü fenomenolojik bir dikkatle incelendiğinde anlatıcı ben’in kendi iç dünyasında yaşadıklarını birinci ağızdan anlattığı anlaşılmaktadır. Okuduğu okulu, ne olmak istediğini çevresinde olup biten olaylara karşı kendi düşüncesini okuyucuya aktarmaktan geri durmaz. Bu durum *Işık* öyküsünün daha gerçekçi bir gözlemlerle yorumlanmasına olanak verir.

3.8.2 Öyküde Zaman

Akmatov, *Işık* öyküsünde geriye dönüşlü/art zamanlı ve sıradizimsel bir öykü zamanı kurgular. Karışık zaman belirteçlerinin iç içe kullanıldığı bu hikâyede anlatıcı ben daha çok sıradizimsel bir süreç içinde yaşadıklarını anlatmaktadır. Öyküde, “ertesi gün”, “gecenin yarısı”, “gündüz”, “gece” gibi zaman belirteçleri sıklıkla kullanılır. Annesinin ısrarları üzeri her gün çocuk yetiştirme yurduna giden anlatıcı ben, orada yaşadıklarını birinci ağızdan anlatmaktadır. “*Bu sefer de evden kavga dövüşle Perşembe günü dersi bırakıp tekrar Sokuluk’a yola koyuldum. Yetiştirme yurdunun müdürünü bekleyecek olursam okurum diye Yan’ın “Çingizhan” adlı büyükçe sarı kitabını yanımda getirdim*” (H.I.: 1). Anne çocuk sevgisini bastıramadığı için ben’i sürekli Sokuluk ve Kamçatka’ya gönderir. Anlatıcı ben, bir türlü annesinin istediği gibi bir çocuk bulamaz. Bu olumsuz durumların sürekli tekrarlanması ben için can sıkıcı bir

duruma dönüşür. Can sıkıntısını kitap okuyarak geçirse de evlatlık çocuk bulma adına hem eğitiminden hem de zamanından çok fazla feragat etmektedir.

Öyküde geriye dönüşlü zamanda çok fazla kullanılmaktadır. Anlatıcı ben, öyküde kendi yaşamsal serüveninden bahsederken sık sık geriye dönüş tekniğini kullanır. Bu geriye dönüş zaman tekniği ile kendi yaşamından kesitler sunduğu için okuyucular için anlatıcı ben karakteri hakkında açıkça bilgi edinme olanağı sağlar. *“Batı dilleri fakültesinde, daha birinci sınıftayım. Önceki sene politeknik enstitüsünü kazanamadım, sonraki sene fizik-matematik bölümünü, nihayet bu sene zorla bu fakülteye geçtim”* (H.I.: 1). Anlatıcı ben, kendi yaşamsal deneyimini zamansal tutarlılık içinde okuyucuya aktarır. Bunun yanında hikâyede mevsimsel zaman dilimleriyle de karşılaşmak mümkündür. *“Kışın şapka ile geldiysen “zavallı ihtiyar, soğuktan korkmuş” der, yazın ise gömlekle gelirsene “kendini göklerde hissediyor” diye alay eder kahkaha atarlar”* (H.I.: 1). Yazarın anlatı içerisine tüm zamanları kapsayıcı zaman dilimlerini kullanması öykünün daha gerçekçi anlaşılmasını sağlamaktadır. Annenin evde yalnız kalışı onu çocuk edinmeye zorlar. Ev içerisinde iletişimsizlikten sıkılan, istediği gibi gezemeyen ve bunun sonucunda çocuk yetiştirme yurdundan çocuk edinme umuduyla yola çıkan annenin umutsuzluk içerisinde geri dönüşünü konu alan *Işık* öyküsünde geçmiş ve şimdilik iç içe kullanılmaktadır.

3.8.3 Öyküde Mekân

3.8.3.1 Dar/Kapalı ve Labiretleşen Mekânlar

Bireyi kendi içsel dünyasında sarıp sarmalayan, onu sıkan ve kendilik değerlerinden uzaklaştıran dar/kapalı mekânlar *Işık* öyküsünde oldukça fazla görülür. Öyküde hem annenin hem de Almek (anlatıcı ben'in) düşüncelerinin somut hale dönüşmemesi, beklentilerinin gerçekleşmemesi her ikisi için bulunduğu mekânları “nefret ve savaş mekânları(na)” (Bachelard, 2013: 27) dönüştürür. Annenin evde yalnızlıktan sıkılması ve vakit geçirecek bir torun istemesi üzerine oğlu ve gelininden olumsuz yanıt alması ruhsal çöküntüye yol açar. *“Tek annem zavallıya zordu. “Sizler büyüyünce istediğiniz her yerde rahat rahat gezebiliyorsunuz, ben ise tek başıma sabahtan akşama kadar dört duvarın içinde hapse atılmış gibi... konuşacak kimsem yok. Gelinim bir sevindirirse, doğuruverse iyi olur...” diye sürekli söyleniyordu”* (H.I.: 1).

Annenin bireysel gelişiminde ev mekânının dört duvar içinde hapisaneye dönüşmesi iletişimsizlikten onu yalnızlığa sürüklemesindedir. İnsanın kendi olduğu, tüm maskelerini çıkarıp kendilik bilincinin farkındalığına vardığı ev mekânı *Işık* öyküsünde anneyi sıkan, dünyayı yaşanılmaz cehennem görüntüsü veren bir mekâna dönüştürür.

Öyküde anlatıcı ben Almek, annesinin ısrarı üzerine çocuk yetiştirme yurduna gider ve çocuk bulmaya çalışır. Her defasında olumsuz cevaplarla dönen Almek bu durumdan iyice rahatsızlık duymaya başlar. Dışardan bakıldığında açık mekân olarak görünen Kamçatka ve Sokuluk Anlatıcı ben Almek için dar/kapalı mekâna dönüşür. Çocuk yetiştirme yurdundan sürekli olumsuz cevapların alınması üzerine Almek “Boşverdim!...” (H.I.: 7) der. Yürüdüğü yollar bile onu sıkmaya başladığı için toplumdaki uzaklaşmanın yollarını arar. “İnsanların görmemesi için kaçtım, parkın karanlık tarafından yürüdüm. Herhangi bir sandalyeye sığınarak zorla gömleğimin kolunu ısırarak sessizce ağladığımı biliyorum” (H.I.: 7). Bireyin toplumdaki kaçışı aslında kendinden kaçışın göstergesidir. İnsanın tek başına varlık alanını genişletemediği dünyada toplumun içinden kendini iyice soyutlaması onu kendilik değerlerinden uzaklaştırır. Bunun en açık örneğini anlatıcı ben Almek’te görürüz. Almek’in sokaklarda ağlaması, kalabalıklardan kaçması onu kalabalıklar içinde yalnızlığa itmektir.

3.8.3.2 Açık/Geniş Mekânlar

Bireyin kendi ve çevresiyle barışık olduğu, ruhsal genişlemeler ve insanın huzura eriştiği açık/geniş mekânlar *Işık* öyküsünde çok fazla bulunmamaktadır. Yaşlı kadının anneye vermiş olduğu çocuk yetiştirme yurdundan çocuk alma fikri anneyi sıkıldığı, yalnızlığa itildiği ve iletişimsizlik yaşadığı ev, bir anda açık/geniş mekâna dönüşür. “Sevincinden havada uçan anne(sine)” (H.I.: 2) şaşkınlıkla bakan Almek ne olduğunu anlayamaz. Eve yeni bir çocuğun gelmesine hiç sevinmeyecek olan anlatıcı ben Almek yavaş ve isteksiz tavırlarıyla hareket etse de annesi onu ikna eder. Anne ve Almek tüm yetiştirme yurtlarına uğrayıp çocuk almayı denemeleri “kutsal bir oluş’a” (Korkmaz, 2004: 142) doğru yola çıktıklarının göstergesidir. Başkışı anlatıcı ben Almek’in istemeyerek de olsa annesiyle birlikte yola çıkışı, hep yeni umutla yeni çocuk yetiştirme yurtlarına gidişi o mekânların içtenlik mekânlarına dönüşmesine neden olur.

Fakat asıl ruhsal genişliğe kavuşan annedir. Öykü boyunca sürekli yalnızlığa itilen, ötelenen anne, çocuk edinme imkânlarını öğrenmesiyle onun için tüm dar/kapalı mekânlar açık/geniş mekâna dönüşür.

3.8.4 Öyküde Kişiler Dünyası

Işık öyküsünde kişiler dünyası geniş değildir. Öyküde anne, anlatıcı ben Almek, abi ve gelin yer almaktadır. Fakat öykü boyunca düşünüldüğünde abi ve gelin karakterlerinin fon karakter olduğu belirlenmiştir. Bu yüzden Anne ve başkişi anlatıcı ben Almek incelenmiştir.

3.8.4.1 Başkişi: Anlatıcı Ben Almek

Işık öyküsünün başkişisi Almek, tüm olayların ortasında yer almaktadır. Diğer karakterler ya onun yardımcıları ya da anlatıya derinlik katmak için kullanılan figürlerdir. Anlatıcı ben Almek, öykü boyunca “doğadaki etkinliğini ve yaşam alanını daha da genişlet(meye)” (İlin-Segal, 2000: 22) çalışır. Fakat annesinin sık sık çocuk yetiştirme yurduna göndermesi ve Almek’in olumsuz cevaplarla geri dönmesi hem anne hem Almek için can sıkıntısına dönüşür. Öyküde anlatıcı ben Almek sürekli bir şeylerden yakınmaktadır. “*Annem gideceğimiz yer belli, yetiştirme yurdu. En fazla ordan küçük bir çocuğu eve getireceğiz. Ondan bize ne fayda? Evin içini saçar, sabahtan akşama kadar ağlayıp benim ders çalışmama engel olacaktır. Beni de, annemi de tanımıyor. Evden kaçabilir. Allah Allah anne of ya!*” (H.I.: 2). Almek’in böyle bir duruma karşı tedirgin olması yabancı birinin eve gelmesi ve ona alışma sürecinde oluşacak sorunlardan dolayıdır. Annesinin her dediğine eleştirel bir tavırla karşılık verir. Öyküde anlatıcı ben sürekli kendi yaşantısından bahseder. Özellikle eğitim hayatından bahsederek okuyucuya kendi hakkında bilgilendirmeler yapar. “*Batı dilleri fakültesinde, daha birinci sınıftayım. Önceki sene politeknik enstitüsünü kazanamadım, sonraki sene fizik-matematik bölümünü, nihayet bu sene zorla bu fakülteye geçtim.*” (H.I.: 1). Sonuç olarak Anlatıcı ben Almek hem eleştirel tavırlarıyla hem de kendi yaşamsal deneyimlerinden bahseden bir karakter olarak karşımıza çıkar. Diğer kahramanlar daha çok anlatıcı ben Almek etrafında duran fon karakterlerdir.

3.8.4.2 Çocuk Sevgisine Aç: Anne

Işık öyküsünde başkişi Almek'ten sonra en fazla sözü edilen kişi annedir. Öyküde anne yalnızlık çektiği için yalnızlığını giderecek bir çocuk ister. Oğlu ve gelini henüz çocuk düşünmediklerini belirterek şehre göç etmeleri üzerine anne için yeni umutlar yeşermeye başlar. Bu umutlar “bebekevi” ve çocuk yetiştirme yurtlarından çocuk alma umutlarıdır. Fakat hiçbir şey annenin düşündüğü gibi olmaz. Evde yalnızlık ve ötelenmeye itilen anne karakteri bu umutsuzluklarla her anlamda iyice yıkımlara giden bir kahraman haline gelir. Çevresinden sürekli tavsiyeler alır. Bu tavsiyeler onu yeniden umutlandırır. *“Annem bu yalan sözlere o kadar inanmış ki, sabah kalkamıyorum, yatağımın başından gitmiyor. Kendisi gecenin yarısında hazırlanmış gibi üstünde en yeni, en güzel ve son model sayılan giysilerini giymiş. Elinde bir başörtü, hadi kalk deyip duruyordu.”* (H.I.: 2). İnsanoğlunun en trajik bahtsızlıklarından biri de beklentilerinin gerçekleşmemesidir. Bu durum *Işık* öyküsünde anne karakteri üzerinde görülür. Anne kendi içinde çatışmalar yaşar. Annenin bu “olası ruhsal çatışmaların(ın) boyutları” (Horney, 1991: 19) ulaşamayacak seviyelere gelir. Bunun en önemli sebebi evde iletişimsizliğe itilmesi, ötelenmesi ve yalnızlığa itilmesidir.

3.8.5 Öyküde İzleksel Kurgu

3.8.5.1 Umut/suzluk Sorunsalı

Umut, bireyin beklentilerinin olumlu yönde ilerlemesine denir. Umutsuzluk ise, bireyin çaresizlik içerisindeki beklentisizliğidir. Yaşamın çekilmez oluşu beklentilerin karşılanamaması insanı umutsuzluğa sürükler. “Umutsuz kişi tüm gücüyle kendi başına ve yalnızca kendi başına umutsuzluğu yok etmek isterse, bu umutsuzluktan çıkamadığını ve tüm bu hoş çabasının onu yalnızca daha derin bir umutsuzluğa” (Kierkegaard, 2001: 225-23) sürüklediğini bilmek insanın en trajik sorunudur. İnsanın en ölümcül hastalıklarından biri olan umutsuzluk sorunsalı bireyi aktifleştirmekten çok durağanlaştırmaktadır. “Umutsuzluk, “İnsanın yaşam karşısında içine düştüğü “yılginlık”, ya da “tükenmişlik duygusu”nu dile getirmek üzere kullandığı kavram” (Ulaş, 2002: 1476) olarak anlamlandırılır ve bu bireyi pasif hale dönüştürür. Ancak varlık alanlarını sürekli genişletmek isteyen birey için umutsuzluk hali aslında umudu

açımlar. Çünkü “dünyadan el çekmeyi değil, dünyaya bağlanmayı öğütleyerek” (Kaufmann, 2001: 51) bireyin modernleşen ve aklileşen dünyada yeniden aktif rol almasını sağlar.

Işık öyküsünde, umut/suzluk sorunsalı anne karakteri etrafında çevrelenir. Bebekevi ve çocuk yetiştirme yurtlarından çocuk edinme umudu onu yalnızlık durumundan toplumsallaşmış duruma sokar. Fakat olumsuz cevap alması annenin umutlarını umutsuzluğa dönüştürür. Yaşlı olmasına rağmen çocuk edinme arzusu onu yorulmaz bir bireye çevirir. Annenin bu arayış esnasında “yaşlı ağır vücudunu öne doğru cesurca hareket ettiriyor ve büyük bir umutla” (H.I.: 4) yürüyor olması umuda doğru atılan adımların görüntüsünü sunar. Tüm bu umut adımları her bebekevine ve çocuk yetiştirme yurduna gidişinde yavaş yavaş umutsuzluğa dönüşmeye başlar. Anlatıcı ben olan Almek tarafından anlatılan *Işık* öyküsünde anne karakteri hem umut hem de umutsuzluğun baş gösterdiği kişi olarak göze çarpar. Umutla başlayan arayış umutsuzlukla biter. Anne artık “umutsuzca yaşamaya” (H.I.: 7) başlar. Bu durum sadece anne karakterini değil aynı zamanda kızı Almek’i de etkilemektedir. Aynı ev içinde böyle bir olayın tatsız bir şekilde sonuçlanması huzuru da yok etmektedir. Annenin ruhsal olarak çöküntüye uğradığını gören Almek, annesine son umut çağrısı yapar: “Anneciğim benim! Çocuk için hiç üzülme artık. Evladının sözlerini dinle anneciğim, hakkını helal et. Ben evleneyim, evimize bereket gelsin.” (H.I.: 7). Almek’in yapmış olduğu bu umut çağrısı kendi çocuğuna olan sevgisini daha da arttırmasını istemesinden kaynaklanmaktadır. Anlatıcı ben bunları düşünce dünyasında somutlaştırır ve okur vasıtasıyla anneye ulaştırmak ister.

3.9 SEVK KÂĞIDI

3.9.1 Öyküde Yapı

3.9.1.1 Öyküde Bakış Açısı ve Anlatıcı

3.9.1.2 Çoklu Bakış Açısı ve Anlatıcı

Sevk Kâğıdı öyküsü çoklu bakış açısıyla kurgulanmıştır. Öykünün Zooteknik ve köylü arasında geçen kısmı tanık/gözlemci bakış açısıyla anlatılırken Zooteknik ve

Kalmurat amcanın arasında geçen kısmı ve ayrıca Kalmurat amcanın iç sorgulamalar yaşadığı kısım Tanrısal/hâkim bakış açısıyla anlatılır. *Sevk Kâğıdı* öyküsü köy ve köylüyü anlatan bir öykü olarak değerlendirilebilir. Yazar, tüm öykülerinde olduğu gibi kolhoz kavramına değinir. Yaşlı bir kolhoz çalışanı olan Kalmurat amcaya hayvan bilim uzmanı tarafından seyahat fişi verilir. Fakat Kalmurat amca onu hak etmediğini düşünerek başkasına verilmesini ister. Seyahat fişi olarak verilen bu belge bir kişinin yolculuk ve sağlık gibi alanlarda yararlanabileceği bir belgedir. Tanık/gözlemci bakış açısıyla anlatılan kısımda Zooteknik (hayvan bilimi uzmanı) karakterinin halk içindeki işlevi ve yaptıkları göze çarpar.

“Çam ağaçlarının tam ortasında iki kişilik salıncak kurulmuştu. Zooteknik o salıncağa varır varmaz ileride iki kişi göründü. Dikkatlice bakıldığında onların biri güzel bir kızdı, diğeri ise ön saçlarını sürekli düzelten delikanlı kızla beraber yürüyordu. Zayıf yiğit Zooteknik’in yanına gidince: – Abi, bizim dilekçemizin yanıtı ne zaman? – dedi nefes nefese” (H.SK.: 1).

Zooteknik Coogazın yaylasında tüm köy işleriyle ilgilenen kişi olduğu için kimin çoban olacağına kimin koyun yetiştireceğine karar verdiği için herkes ona akıl danışır. Herkes ona akıl danıştığı için ve kolhoz bürosunda sadece çalıştığı için çok fazla yoğundur. Bu durum öyküde tanık/gözlemci bakış açısıyla anlatılır. Zooteknik yoğunluktan yorulduğu için akşam erkenden uyur ve sabah geç kalkar. “*Sonra esnedi, bu arada kendini topladı ve bu saçma rüyasına sinirlenerek üzerindeki çopal battaniyeyi attı. Sonra aceleyle pantolonunu ve gömleğini birer düğmesini açık unutarak giydi. Büyük bir fincan ekşi carmayı içti ve güneş doğar doğmaz büroya koştu. Böyle yapmazsa çiftlikteki işler bitmiyordu.*” (H.SK.: 1). Öykünün bu kısmı tanık/gözlemci bakış açısıyla anlatılır. Çünkü halk ve Zooteknik arasında geçen olaylar bu bakış açısıyla anlatılır. Öykü, Zooteknik’in Kalmurat amcaya seyahat fişi belgesini vermesinden sonra bakış açısı, Tanrısal/hâkim bakış açısına dönüşür.

Sınırsız bilme ve görme yetisine sahip olan Tanrısal/hâkim bakış açısında yazar Kalmurat amcanın iç çatışma ve sorgulamalarına yer verir. Bir yandan bu belgeyi hak etmediğini düşünen Kalmurat amca bir yandan da yıllardır şehre giden çocuğunu görmek ister ve o belgeyi alıp almama konusunda tereddüt yaşar. Fakat bu aşamada karar vermesinde belirleyici rolü eşi oynar. “-*Bu kâğıdı ben saklayacağım. Ömür boyu at üzerinde malın arkasında düşman kovalıyormuş gibi yürüdü. Kendinin hasta olup*

olmadığını bile bilmiyordu. Hükümet seni tedavi ettirsin diye kâğıt vermiş, onun neyinden kaçyorsun. Bunu herkese sunmazlar. Sen de kolhozda buna layık işler yaptın. Rızkından öylesine vazgeçme! -diye Kalmurat'a kızdı ve geri döndü” (H.SK.: 3). Kalmurat amca bu belgeyi hak ettiğini düşünmese de eşinin gösterdiği tepkilerle almaya karar verir. Bu durumdan sonra Kalmurat amca eşiyile sürekli zıtlaşmaya başlar. Yıllardır görmediği oğluna kavuşmayı da göz önünde bulunduran bundan başka şehre gitme imkânı olmadığını anlayan Kalmurat amca içsel çatışma yaşasa da almayı kabul eder. Kalmurat amcanın “kafasında: “Of, gideyim de oğlumu bulursam konuşayım mı” diye düşünceler vardı” (H.SK.: 5). Bu düşünceler içsel çatışmaların ve sorgulamaların sonucunda oluşan düşünceler olduğundan dolayı sürekli gitgeller yaşar. Kalmurat amcanın iç dünyasında sorguladığı konular daha çok oğlu ile ve belge ile ilgili konulardır. Oğluyula ilgili konunun sürekli gün yüzüne çıkmasının sebebi komşu Ergeş’in alaycı konuşmalarından dolayıdır. “Komşuluk harika bir kurumdur. Toplumsal öneminin büyüklüğünü vurgulamak için bu kurumun üyelerini hep büyük harflerle yazmalıyız: KOMŞU” (Botton, 2015: 12). Fakat bu büyük kurum olan komşuluk değeri Ergeş için geçerli değildir. Kalmurat’a sürekli oğlu ile ilgili alaycı soruları onun niyetini daha da açığa çıkarmaktadır. “Ergeş’in oğlu kaç yıldır Tibet öküzüne bakıyordu. İlçenin birinci çobanı olarak ödülleri alıyor, gazeteye fotoğrafları çıkıyordu. Ergeş bununla övünüyor, her sözüne oğlunu katıyordu. Kalmurat ise oğlu hakkında sözlerden dolayı konuşmaktan çekinirdi. Yüzünden belli etmiyor ama Ergeş’in sözlerini duyunca içten içe kahroluyordu” (H.SK.: 5). Kalmurat amca seyahat fişiyle şehre gitmeye karar verir. Fakat yine ikileme düşer, hala kendisinin hak etmediğini düşünür. Şehir otobüsünün gelip durmasına rağmen şehir hayatının kendisi için olmadığı söyler ve geri evine döner.

3.9.2 Öyküde Zaman

Sevk Kâğıdı öyküsünde hem sıradizimsel hem de geriye dönüş tekniği ile kurgulanan bir zaman kurgusu vardır. Öyküde vaka zamanı sadece başkişi etrafında anlatılmaz. Vaka zamanı, “Bundan sonrasına, yemyeşil çimlerin arasından çobanların yaşadığı ilçeye yürüyerek ulaşılabilirdi” (H.SK.: 1) cümlesinden olayların yaz aylarında başladığı anlaşılmaktadır. Zooteknik, ilçe kolhoz bürosunda çalıştığı için her zaman işe gitmek zorundadır. “Kayalı yoldan gelinceye kadar güneş de dağın arkasından

tamamen çıktı.” (H.SK.: 1). Alıntıdan da anlaşıldığı gibi sabahın erken saatleri olduğu anlaşılmaktadır. Öyküde zaman kavramı çok kullanılmaz. Öyküleme zamanında “*kış, geçen sonbahar*” gibi mevsimsel zaman tanımlamaları kullanılır. Bu tanımlamalar geriye dönüş tekniği olarak da nitelendirilir. Eski kolhoz işçisi Kalmurat amca kendisine seyahat fişi hediye edildiğinde kabul etmeyerek düşünce dünyasında o zamanlara gider. “*-Kalmurat amca, siz kolektif çiftliğinin destekçisi oldunuz, otuz beş yıldır emek ettiniz. Yaşınız yetmişte*” (H.SK.: 2). Öyküde yaş kavramıyla geriye dönüş söz konusudur. Uzun yıllar kolhozda çalışan Kalmurat amca emekli olmasını söyleyen Zooteknik’in karşısında geçmişte neler yaptığını düşünür. Bu durum karşısında Kalmurat amca “*sabahtan akşama kadar yatmaktan başka ne yaptım ki?*” (H.SK.: 3) diyerek bu belgeyi tekrar reddeder. Öyküde, geçmiş ve şimdilik iç içe yaşanır. İçinde bulunulan zamandan söz ederken kahramanın düşsel dünyasında geriye dönüşler görülmektedir.

3.9.3 Öyküde Mekân

3.9.3.1 Dar/Kapalı ve Labirentleşen Mekânlar

Öyküde mekân, kahramanların çoğu zaman çıkmaza girdiği, varoluşlarını anlamlandıramadığı labirentleşen özellikleriyle görülür. Özellikle Zooteknik ve Kalmurat amca etrafında çevrelenen dar/kapalı mekânlar çoğu zaman ruhsal çalkantılar yaşamalarına neden olur. Zooteknik çalıştığı büroda kendi oluşunu çoğu zaman anlamlandıramaz. Halkın sürekli kendinden bir şeyler istemesinden dolayı anlam kargaşası yaşar ve çalıştığı mekân onu iyice dibe çeker. Büroda işler bitmediği için hem erkenden uyumak zorunda kalır hem de sabah işe gelmek için erkenden kalkmak zorundadır. “*Böyle yapmazsa çiftlikteki işler bitmiyordu*” (H.SK.: 1). İşlerin yoğunluğu ve yorgunluğu arasında çevresel olarak açık olan alanlar bile onu sıkı mekânlara dönüşmektedir. Müdürün odasına giden Zooteknik işlerin altından kalkamadığı için işleri yarıda kalır ve bu durumu müdüre anlatır. Fakat ne müdür ne de Zooteknik çıkış yolu bulamadıkları için mekân çıkmaz bir labirente dönüşür. “*- Of -of, son iki ahır kalmıştı, kimse yok mu? Ne yapacağız, konuşmadığımız daha kim kaldı?*” (H.SK.: 2). İşlerin yoğunluğundan dolayı maddî ve manevî yaşamı ruhsal sarsıntılarla dolan Zooteknik sürekli sorunları gidermekle uğraşır. Bu uğraşlar onu kendi olduğu mekânlar içinde yalnızlaştırarak dar/kapalı mekân içinde anlam arayışına sürükler.

Öyküde dar/kapalı mekân içinde sıkışıp kalan bir diğer kişi ise Kalmurat amcadır. Kalmurat amca öykünün başından sonuna kadar sürekli olayların içindedir. Gerek Zooteknik'in verdiği belgeyi kabul etmemesinden gerekse komşusu Ergeş'in alay edici muhabbetinden dolayı sürekli üzüntülü ve düşüncelidir. *“Ergeş'in oğlu kaç yıldır Tibet öküzüne bakıyordu. İlçenin birinci çobanı olarak ödüller alıyor, gazeteye fotoğrafları çıkıyordu. Ergeş bununla övünüyor, her sözüne oğlunu katıyordu. Kalmurat ise oğlu hakkında konuşmaktan çekinirdi. Yüzünden belli etmiyor ama Ergeş'in sözlerini duyunca içten içe kahroluyordu”* (H.SK.: 4). Komşu Ergeş'in yaptığı bu davranışlar Kalmurat amca için kabul edilebilir bir durum olmadığı için hem dışarda hem de evde bu durum aklına geldikçe üzüldü. Bu nedenle hem ev mekânı hem çevre onun için dar/kapalı mekâna dönüşür. Bunun yanında Zooteknik'in Kalmurat amcaya seyahat fişi belgesini vermek istemesi Kalmurat amca için kabul edilmez bir durumdur. Fakat alması gerektiğini söyleyen ve bunda ısrarcı olan eşiyile sürekli tartışmaktadır. *“Hükümet sana tedavi olsun diye kâğıt vermiş, onun neyinden kaçıyorsun. Bunu herkese sunmazlar. Sen de kolhozda buna layık işler yaptın. Rızkımdan öylesine vazgeçme! – diye Kalmurat'a kızdı ve geri döndü”* (H.SK.: 3). Bu tartışmalar hem dışarda hem evde devam eder. Böyle bir durumun yaşanması Kalmurat amca'yı çevreleyen tüm mekânların dar/kapalı mekâna dönüşmesine neden olur. *“Başını kaldırmadan üzüntüyle yürüyen Kalmurat”* (H.SK.: 5) amca yalnızlık ve üzüntü içinde yaşamaya devam ederek hem düşsel dünyası hem de gerçek dünyası dar/kapalı mekan haline dönüşür.

3.9.3.2 Açık/Geniş Mekânlar

Sevk Kâğıdı öyküsünde açık/geniş mekân olarak nitelendirilebilecek bir mekân yoktur. Fakat Kalmurat amca mekân olgusunu içsel mekâna dönüştürür. Eşiyile tartışması ve çocuğunun şehirden hiç gelmemesi psikolojik olarak onu açmaza sürüklemektedir. Öyküde “eğer içler gözlenebilseydi bu psikolojik saptamanın gösterilmesine (yani mekân çözümlemelerine) pek fazla önem verilmezdi” (Sennett, 1999: 38). Kalmurat amcanın tüm sıkıntılarını içselleştirmesi ve gizlemesi bulunduğu mekândan kendini soyutlayarak kendini açık/geniş mekânlara atmak istemesindedir. Nitekim yalnız kaldığında kolhozdan verilecek seyahat fişi ile oğluna kavuşacağını düşündükçe içselleştirdiği mekânlar açık/geniş mekâna dönüşür. *“O anda kaç yıldır*

çalışan Kalmurat'a borcundan kurtulmuş gibi sevinmişti” (H.SK.: 3). Bu sevinç dar/kapalı mekânı açık/geniş mekâna dönüştürür. Çünkü “mekân biçimlendirme aracıdır (Tepebaşı, 2012: 76).” Mekân değişimi insanın duygu değişimine de yol açar. Kalmurat amca seyahat fişini almayı kabul etmeyip eşiyile tartışsa da oğluna kavuşacağını hatırlayınca almaya karar verir. O andan itibaren mekân geniş mekâna dönüşür. *Sevk Kâğıdı* öyküsünde daha çok olumsuz olaylar anlatıldığı için açık/geniş mekâna çok yer verilmez.

3.9.4 Öyküde Kişiler Dünyası

Sevk Kâğıdı öyküsünde Zooteknik, Kalmurat, Ceken, Ergeş ve Kalmurat'ın eşi dışında Abılay, Kasımbek, Sadır ve Kasımalı karakterleri fon karakterdir. Yazar anlatımı gerçekçi kılmak için bu karakterleri kullanır.

3.9.4.1 Başkişi: Hayvan Bilimi Uzmanı: Zooteknik

Sevk Kâğıdı öyküsünde başkişi Zooteknik'tir. Öykünün başından sonuna kadar tüm olaylar Zooteknik etrafında döner. İlçenin kolhoz bürosunda çalışan Zooteknik tüm çiftçilerin işleriyle ilgilenir. İlçede yaşayan insanlara uğraşacakları işleri paylaştırır. Bu iş genelde hayvancılıktır. “-Acele etme kardeşim, şimdi koyuna bakmak isteyenler çok. Sırayla siz de bir ahır kuzu alacaksınız, acele etmeyin.” (H.SK.: 1). Halkın ihtiyaçları doğrultusunda yardımcı olmaya çalışan kolhozcu Zooteknik, insanların akıl danıştığı kişidir. Çiftlikteki tüm işler onun sorumluluğundadır. Bu yüzden oldukça fazla mücadeleci bir karakterdir. Zooteknik, Kalmurat amcaya “onurlu kolhozcu” belgesi vermek ister. Bu belge seyahat fişi diye geçse de bir kişinin yüm ihtiyaçlarını giderebileceği bir belgedir. Fakat Zooteknik Kalmurat amcaya bunu kabul ettiremez. Zooteknik'in verdiği belgeyi Kalmurat amca sağlığının iyi olduğunu ifade ederek geri verir. “-Sağlığıma şikâyetim yok. Bu yaşa gelmiş birisine şehrin ne gereği var. Al, ihtiyacı olanlara verirsin. -Hayır, bu sizin için -dedi Zooteknik. Yaşlılara sağlığın önemi yok mu? O sizindir. -Hayır, almam. Şehir sizin gibi şort giyen gençlerindir. O yer bize yakışmaz...” (H.SK.: 3). Zooteknik, seyahat fişini Kalmurat amcanın hak ettiğini

düşünür, ancak Kalmurat amca hak etmediğini düşünür. Zooteknik, öykü boyunca hem ilçedeki halkın işini yapan hem de Kalmurat amca ve eşiyle iletişim kurması açısından başkişi konumundadır.

3.9.4.2 Onurlu Kolhozcu: Kalmurat

Öyküde Kalmurat karakteri başkişi etrafında çevrelenen ikinci en önemli karakterdir. Yıllarca kolhoz adına verdiği mücadeleden dolayı kolhoz başkanı ve Zooteknik tarafından “onurlu kolhozcu” denilmektedir. Kalmurat kolhoz için “kendini ada(ak)ış” (Pearson, 2003: 180) biridir. Bu nedenle tüm ihtiyaçlarını giderebileceği seyahat fişi verilmek istenir. Ancak Kalmurat “*Sabahtan akşama kadar yatmaktan başka ne yaptım ki?*” (H.Sk.: 3) cevabını vererek kabul etmez. Kabul etmeyişinden dolayı eşi ile sürekli tartışmaktadır. Kalmurat’ın eşi kolhozda verdiği mücadeleleri şu sözlerle dile getirir: “*Ömür boyu at üzerinde malın arkasında düşman kovalıyormuş gibi yürüdü. Kendinin hasta olup olmadığını bile bilmiyordu. Hükümet sana tedavi olsun diye kâğıt vermiş, onun neyinden kaçırıyorsun. Bunu herkese sunmazlar. Sen de kolhozda buna layık işler yaptın. Rızkından öylesine vazgeçme!*” (H.SK.: 3). Daha önce eşine hiç karşı gelmeyen Kalmurat bu sözler karşısında çaresiz kalır. Bunun yanında Kalmurat karakteri çocuğuna özlem duyan bir baba karakteri olarak da görülür. Yıllarca şehre giden oğlunu görememenin burukluğu ile yaşayan Kalmurat komşusu Ergeş’in kendi oğlunu sürekli övmesinden dolayı evlat özlemine iki kat daha fazla yaşar. İçtenliğini yansıtan mektup yazar: “*Çalاکalem Kalmurat keçe üstünde oğlunun mektubuna bir-iki gün cevap yazardı. Yazdığı sadece iki sayfa olurdu: “Caken oğlum, sen akıllı birisin köye gel. Annen yaşlandı, ben daha önceki gibi güçlü değilim. Söylediğine göre şehir sana uygun bir yer değilmiş. Oğlum gel, ben diriyken baktığım koyunlara sen bak. Kolhozda çoban yetmiyor.”* (H.SK.: 4). Yazdığı mektubun oğluna gidip gitmediğini dahi bilmeyen Kalmurat büyük umutlarla bu mektubu gönderir. Öyküde Zooteknik, Oğlu Caken ve eş üçlemesi arasında kalan Kalmurat kendi oluşunu, farkındalığını ve kökten gerçekliğini tanımlayan bir karakter olarak görülür.

3.9.4.3 Özlenen Oğul: Caken

Öyküde Caken karakteri, Kalmurat ve eşi arasında geçen diyalogda söz konusu edilir. Caken askerden geldikten sonra şehre gider ve uzun yıllar geçmesine rağmen geri dönmez. Caken'in köye dönmeyişi özellikle baba Kalmurat'ı üzmektedir. Kolhozun verdiği seyahat fişi ile oğlunu görmek için şehre gitmeyi düşünür ancak o cesareti kendinde bulamaz. "Cesaret, daha çok, umutsuzluğa rağmen ilerleyebilme yetisidir" (May, 2016: 40). Çünkü Kalmurat, oğlunu bulamayacağı için umutsuzdur. Umutsuzluğa rağmen ilerleyecek cesareti yoktur. Caken ile ilgili söz konusu olan bir diğer kişi komşu Ergeş'tir. Kalmurat'a alay eder bir tavırla sürekli Caken'i sorar. Kalmurat, Ergeş'in her sorgusundan sonra içi acıyarak "okulun sonu yoktur" cevabını verir. İnsanın iç benliği varoluşuyla ortak noktada buluşmadığı zaman kendini farklı bir noktaya yönlendirir. Ancak komşu Ergeş bu cevabında altında kalmayarak alay edici bir tavırla: "*Güzel, güzel. Tamam, öyle olsun. Bir işi sonuna kadar yapması daha iyidir. On, yirmi yıl ne demek, çabuk gelir geçer. Benim oğluma bak oku dediğimi dinlemedi. Şimdi ise tepelerde Tibet öküzü arkasında. Ona göre senin oğlun şehirde kravattığı için daha sempattir...*" der. (H.SK.: 4). Ergeş'in amacı her yıl çoban ödülü alıp gazetelere resmi çıkan oğlunu övmektir. Kalmurat öykünün başından sonuna kadar oğul özlemiyle yaşar ama yine de kavuşamaz.

3.9.4.4 Kalmurat'ın Israrcı Eşi

Kalmurat'ın eşi öykünün son kısımlarında olaylara dâhil olur. Dâhil olduğu kısım Kalmurat'ın kolhoz başkanı ve Zooteknik'in vermiş olduğu seyahat fişini kabul etmemesinden sonradır. Kocasının yıllarca kolhoz için verdiği mücadeleyi en iyi o bildiği için alması için ısrarcı olur. En sonunda o fişi kendi alır ve eve götürür. Eşine karşı hiç kötü söz söylemeyen Kalmurat için sürekli tartışmalar yaşanması olağan bir durum değildir. Kalmurat'ın eşi kocasının seyahat fişini almayı hak kazandığını sürekli dile getirir. O fiş sayesinde Kalmurat'ı şehre gönderip oğlu ile görüşmesi konusunda da ısrarlı tavırlarıyla dikkat çeker. Hatta otobüsü bile kendi bekleyip kocasına haber eder. "*Kalmurat'ın karısı erkeklerin böyle sessiz durmasına dayanamadı: "hadi, cevap vermiyor musun" diyecekmiş gibi sinirli bir şekilde Kalmurat'a bir baktı ve otobüsü durdurmak için ileri doğru yürüdü*" (H.SK.: 6). Otobüs gelmesine rağmen eve geri

dönen Kalmurat eşiyle tekrar tartışır. Öykü geneline bakıldığında eş karakteri Kalmurat karakteriyle aynı olaylar içinde yer alır.

3.9.4.5 Alaycı Komşu: Ergeş

Öyküde Ergeş karakteri Kalmurat'ın oğlu Caken'in geçtiği yerde görülür. Kendi oğlu ile övünüp Kalmurat'ın oğlu ile alay edici bir şekilde konuşması Kalmurat'ta acı ve derin izler bırakır. Kalmurat'ın oğlu Caken'e kravat takan sempatik çocuk benzetmesi yaparken kendi oğlunun çoban oluşundan yakınıdır. Ancak bu yakınma gerçek bir yakında değil kendi ego değerlerini hoşnut etmek içindir. *“Ergeş'in oğlu kaç yıldır Tibet öküzüne bakıyordu. İlçenin birinci çobanı olarak ödülleri alıyor, gazeteye fotoğrafları çıkıyordu. Ergeş bununla övünüyor, her sözüne oğlunu katıyordu. Kalmurat ise oğlu hakkında konuşmaktan çekinirdi. Yüzünden belli etmiyor ama Ergeş'in sözlerini duyunca içten içe kahroluyordu”* (H.SK.: 4). Bu kahroluşlar Kalmurat'ın mektup yazarken sözcüklere dökülmesine neden olur. Özlem ve acının birleştirici gücü mektubun oğluna ulaşip ulaşmadığını bile bilmeyen Kalmurat, geveze komşunun söylediklerini içselleştirir ve içten içe kahrolur. Ergeş karakteri öykü genelinde bakıldığında Kalmurat'ın oğluyla ilgili diyalogun geçtiği kısımda geçer, ancak Kalmurat'ı derinden sarsan bir muhabbete girer.

3.9.5 Öyküde İzleksel Kurgu

3.9.5.1 Aidiyetlik Sorunu: Köylü mü-Şehirli mi?

İnsanoğlu yaratıldığından beri kendini bir mekânda var etmek ister. Bu mekânlar bazen zorunlu olarak bazen de kişilerin çıkarları doğrultusuna göre belirlenir. Modernleşme ile birlikte köy yaşamından kentsel yaşama göç oldukça yoğun bir şekilde gerçekleşir. Bunun en önemli sebepleri arasında ekonomik tezahürler gelmektedir. Ancak her birey kendi aidiyetini, kimliğini ve anlam arayışını şehir hayatında bulamaz. Gerçek kimliğini köy yaşamında bulan birey, köy mekânının dinginliğinden kendilik bilincinin farkına varır. Köylüler, şehirlilere göre gelenek-göreneklerine, örf-adetlerine ve kültürlerine daha çok bağlıdırlar. Çünkü bir milletin en bozulmamış hali köy

yaşamında mevcuttur. “Köylüler, hayatın zorluklarını bir an önce sırtlamak için çocukluklarını bile yaşamadan büyümesi gereken insanlardır” (Karaömerlioğlu, 2003: 7-10). Sosyal açıdan bakıldığında yaşamın zorluğuna katlanan köylüler aidiyetliklerini buldukları köy mekânında içtenlik duyguları çocukluktan başlar ve ölümle sonlanır. Yaşadığı çevreye kendini adapte eden, kendini ve ailesini güvende hisseden köylüler aidiyetliklerini köy yaşamında bulurlar. Çünkü “köylüler sevecen, onurlu, kalender, biraz safça görünen; ama aslında pırıl pırıl bir zekâya sahip” (Korkmaz, 1997: 137) kişilerdir. Saf değer yargıları şehir yaşamından ziyade köy yaşamında korunur. Bunun sebebi eskinin değer yargılarını muhafaza etmeleridir. “Eskinin değer yargılarını benimseyenler, yeninin köksüzlüğü, ötekileştirici yüzüne başkaldırırken, yeniye benimseyenler Batı’nın yaşam biçimini kendine yol olarak kabul eder” (Şahin, 2014: 149). Yeninin değer yargılarını benimseyen şehirli, öz benliklerinden koparak zamanın gidişatına göre şekillenme yoluna giderler. Bunun sebebi de günümüzde köylüleri dahi etkileyen modernleşmedir.

Sevk Kâğıdı öyküsünde aidiyetliğini köyde bulan karakter Kalmurat’tır. Kendilik bilincini, farkındalığını ve kimliğini köy yaşamında bulur. Kolhoz yöneticilerinin vereceği seyahat fişini kabul etmemesinin nedenlerinden biri de kendini köye ait hissetmesindedir. “Şehir sizin gibi şort giyen gençlerindir. O yer bize yakışmaz...” (H.SK.: 3). Yazar, bu ifadeyle Kalmurat karakterinin aidiyetliğini belirler. “O yer bize yakışmaz” cümlesinde kendilik değerlerini yitirme korkusuyla şehir hayatının kendine uymayan bir yer oluşunu vurgulamak ister. Kalmurat, iç sorgulamalarını şehir hayatının olumsuzluğu üzerine yapar:

“Ben gerçekten şehre mi gidiyorum? Bu nasıl bir zaman? Yaşlının yaşlı gibi, babanın baba gibi kıymeti yok mu bu zamanda? Saçları beyaz olmuş ben oğlumla konuşmak için şehrin hangi kapısını çalarım. Benim yaşım büyüdü bir delikanlıyı arayacak yaş mı? Babam yaşlanmıştır diye kendisi gelmiyor mu? Niçin gelmiyor? Böyle yapan yaramaz oğlunun arkasından gidip: “Al canım, şehre gidip dinlen diye kâğıdı sunacaktım...” (H.SK.: 5).

Kalmurat, oğlunun şehir hayatına kendini kaptırmasından, zamanın çekilmez bir hal alışından ve yaşlı insanların artık değer görememesinden yakınır ve bunu şehir hayatının olumsuz yönü olarak nitelendirir. Bu nitelendirme modernleşmeyle birlikte aile bağlarının kopması, artık gereken değerın yeterinde verilmemesi ve saygının

ortadan kalkarak hayatı yaşanmaz kılan bir unsuru açıklamak için yazar tarafından sezdirilir. Bu aynı zamanda eski-yeni çatışmasıdır. Modern insanla köylü insan değerler bağlamında birbiriyle çatışır hale gelir. Nedeni ise köy insanının aidiyetliği ile şehir insanının aidiyetlik durumları tamamen zıt hale geldiği içindir.

3.9.5.2 Sovyet Tarım Politikası: Kolhoz

Kazat Akmatov, diğer öykülerinde olduğu gibi *Sevk Kâğıdı* öyküsünde kolхозlardan bahseder. Yazarın kolhoz kavramından bu kadar çok bahsetmesi Kırgız tarım sektörünün tamamen kolхозlar tarafından yürütülmesindedir. Kolhoz sadece Kırgız Türkleri özelinde değil tüm Türk dünyası genelinde olan bir faaliyettir. SSCB’nde tarım sektöründe örgütlenen kolektif tarımla uğraşan birlikler, devlete ait olan toprağı kiralayarak köylüleri de bu amaçla çalıştırma hedeflenmiştir. “İlk uygulamada sovhozların ortaya çıktığını, ikinci uygulamadan devlet eliyle sanayileşmenin benimsendiğini ve üçüncü uygulamadan da kolhoz sisteminin ortaya çıktığı söylenebilir” (Turan, 2011: 309). Kolhozlar devlet tarafından desteklenen kolektif çiftlik şekline dönüşmüştür.

Öyküde Zooteknik ve Kalmurat karakterleri kolhoz kavramının görüngüleridir. Köydeki işleri çekip çeviren, çoban ayarlayıp koyunlara kuzulara bakıcı ayarlayan kişi Zooteknik’tir. Kalmurat’a “onurlu kolhozcu” unvanını vermek isteyende odur. “- *Kalmurat amca, siz kolektif çiftliğinin destekçisi oldunuz, otuz beş yıldır emek verdiniz. Yaşınız yetmiş. Bugün sizi “Onurlu kolhozcu” olarak emekli edelim. Seyahet fişini sunalım, şehre gidin, dinlenin, ılık suda yüzün. Tekrar güçlenin, -demişti*” (H.SK.: 2). Kalmurat, kolhozcu olarak en fazla mücadele eden kişidir. Fakat Kalmurat seyahat fişini hak etmediğini düşünerek kabul etmez. Zaman zaman eşiyile tartışmalar yaşayan Kalmurat seyahat fişini almayarak eşinin ısrarlarına ve açıklamalarına maruz kalır. “*Ömür boyu at üzerinde malın arkasında düşman kovalıyormuş gibi yürüdü. Kendinin hasta olup olmadığını bile bilmiyordu. Hükümet sana tedavi olsun diye kağıt vermiş, onun neyinden kaçıyorsun. Bunu herkese sunmazlar. Sen de kolhozda buna layık işler yaptın. Rızkından öylesine vazgeçme!*” (H.SK.: 3). Kalmurat’ın eşi bu fişin öneminden bahsederken bir yandan da kolhoz için yaptığı mücadeleyi vurgular.

Öyküde genel olarak kolhoz adı altında çiftlikten söz edilir. Köydeki bazı kişilerin kolhozdaki iş ve uğraşları hakkında bilgiler de sunulur. Köy ve köy yaşamının ekonomik tezahürü kolhoz kavramı üzerinde değerlendirilir. Kolhoz'un gençleştirilmesi ve daima canlı tutulması için Kalmurat karakterinin emekli edilmesine karar verilir. Sovyetlerin çiftlikleri gençleştirmesinin nedeni hem daha çok verim almak hem de tarım politikasını sürekli kılmak içindir. SSCB bu tarım politikası ile hikâyede görüldüğü gibi yeni çalışanlar bularak sistemi devam ettirmeyi amaçlar.

3.10 BU GÜNKÜ FİLMİN KONUSU SAVAŞ DEĞİL

3.10.1 Öyküde Yapı

3.10.1.1 Öyküde Bakış Açısı ve Anlatıcı

3.10.1.1.1 Tanrısal/Hâkim Bakış Açısı ve Anlatıcı

Bu Günkü Filmin Konusu Savaş Değil öyküsü Tanrısal/hâkim bakış açısıyla kurgulanmıştır. Akmatov, *Bu Günkü Filmin Konusu Savaş Değil* öyküsünde hem toplumlar için hem de bireyler için maddi ve manevi yıkım anlamına gelen savaş kavramının ortaya çıkardığı sonuçları kahramanlar etrafında şekillendirerek okuyucuya aktarır. Yazar, tüm kurguyu Seyilkan üzerinde gerçekleştirir. Seyilkan, eşi savaşa gidip geri dönmediği için yaşamın çıkmazı arasında sürüklenip gitmektedir. Etrafındaki insanlara kocasının sağ mı ölü mü olduğu hakkında herhangi bir yorum yapamaması onu ruhunun derinliklerine sürüklemektedir. *“Kendi vücudunun ağırlığını bile bilmiyordu. Davranışları hafif neşeli gözüküyor ama git gide içi daralıyordu”* (H.BGFKSD.: 1). Seyilkan, savaş nedeniyle giden ve geri dönmeyen eşinden üzüntü duyduğu için sürekli bunalım yaşar. Bu bunalım ruhunu sıkar ve onu çıkmaza sürükler.

Öykünün *“Çaremiz yok, ölen adamlarla ölelim mi, ölemezsin, kaderimiz böyle imiş”* (H.BGFKSD.: 1) sözüyle başlaması ölümün karşısında insanın çaresizliği dile getirilmektedir. Kaçınılmaz son olarak ifade edilen ölüm, özelde bireyi genelde ise aileyi yalnızlığa ve sona götüren *“tam bir yokluk”* (Levinas, 2006: 95) halidir. Seyilkan'ın bu durumu kocasının sağ olup olmamasındaki belirsizliğin vermiş olduğu acıdan kaynaklanmaktadır. Akmatov'un savaş izleğiyle *“kâinatı yok edecek olan ölüm”*

(Saramago, 2016: 73) arasında bir bağ kurarak Kırgız halkının savaştan dönmeyen insanlara gönderme yapması kocasız kalan dul kadınların yaşam karşısında ne kadar zor duruma düştüğünü gözler önüne serer.

3.10.2 Öyküde Zaman

Bu Günkü Filmin Konusu Savaş Değil öyküsünde yazar, hem geriye dönüş tekniğini hem de sıradizimsel bir zaman kurgusu kullanmıştır. Kırgız halkının savaştığı dönemlerde cepheye gidip geri dönmeyen kocaların arkalarında bıraktıkları eşlerinin ve çocuklarının çaresiz dönemlerine gönderme yapar. Savaş kavramının insanın bilinçaltında bıraktığı ruhsal yıkım tüm zamanların en korkunç en zalim durumu olmuştur. İnsanoğlu, “baskıya karşı savaşırken ölmenin, özgür olmaksızın yaşamaktan daha iyi olduğu inancıyla, bu savaşlarda” (Froom, 2011: 6) canını hiçe sayarak mücadele etmiş ve varlık alanını genişletme uğraşı içerisine girmiştir. Akmatov, bu öyküde zaman kurgusunu hem geçmiş hem de şimdiyle bağdaştırarak kurar. Seyilkan’ın savaştan dönmeyen eşini sürekli iç dünyasında yaşaması içerlemesine neden olur. Eşinden haber gelmemesi onu daha da derine iter. “*Dört sene geçti beşinci seneye geçiyor “ben yaşıyorum” diye mektup bile yazmıyordu*” (H.BGFKSD.: 1). Yazarın kahraman üzerindeki geçmiş ve şimdilik kurgusu kahramanın ruhsal durumuna göre şekillenmektedir. Akmatov’un “gece”, “gündüz”, “her sabahki”, “sabah”, “öğle”, “akşam”, “kış”, “sonbahar” gibi zaman kavramlarını sıklıkla kullanması zamanın insanın bilinçaltında bıraktığı izleri açıkça ortaya koyar.

3.10.3 Öyküde Mekân

3.10.3.1 Dar/Kapalı ve Labirentleşen Mekânlar

Akmatov, *Bu Günkü Filmin Konusu Savaş Değil* öyküsünde kahramanların kendiliğini/varoluşunu hissedemediği mekânlar oldukça fazladır. Genel itibariyle köy ve çevresinde geçen mekânlar daha çok başkişi Seyilkan etrafında şekillenir. Kocasının savaştan dönmemesi ölü mü sağ mı haber alamaması onu gittiği her mekânda tahakkümü altına almaktadır. Seyilkan içine düştüğü bu durumdan dolayı “varlığın kendini açığa koyduğu yer/ler, dünyadalığın ortaya çıktığı açıklık” (Nalbantoğlu, 1997:

44) mekânlarını dar/kapalı ve labirentleşen mekânlarla dönüştürür. Seyilkan, dünyadaki yalnızlığını giderdiği, kendini güvende hissettiği kişi olarak tanımladığı eşinden haber alamayışı onu maddî ve manevî olarak yalnızlığa ve bunalıma sürükler. Seyilkan'ın iyi ya da kötü bir haber alamayışı onu harap etmektedir. *“Kendi vücudunun ağırlığını bile bilmiyordu. Davranışları hafif neşeli gözüküyor ama git gide içi daralıyordu. Akşama kadar hastalanmış gibi işlerini zor yapardı. Gece yatar yatmaz ışık kapanınca ağlamaya başlardı. Sabahtan akşama kadar halkla birlikte işte oluyor, ağlamaya bahanesi yoktu”* (H.BGFKSD.: 1). Seyilkan'ın ruhsal bozukluğu onu her anlamda çıkmaza sürükler. Aklından bir türlü çıkaramadığı eşinden dolayı hayatı olumsuzluklar üzerine kurulur. Yaşadığı ev, sokak onu sıkı mekânlarla dönüştürür.

3.10.3.2 Açık/Geniş Mekânlar

Seyilkan ve onun çevresindeki kahramanların savaş sebebiyle evlerine dön(e)meyen eşlerin özlemi tüm köyü tedirgin etmektedir ve üzmektedir. Bu açıdan düşünüldüğünde bu öyküde çok fazla açık geniş mekâna yer verilmez. Akşamları izledikleri filmlerde askerleri kendi yakınlarına benzeten köylüler yaşadıklarını zannederek mutlu olmaya çalışırlar. Umsunay, izlediği filmde birini oğluna benzetir. *“Kaken'imi gördüm, tam oydu, askerlerle ormana girdi. Mala bakarken de öyle eğilirdi, evladım”* (H.BGFKSD.: 2). Umsunay'ın filmdeki bir kahramanı oğluna benzetip yaşadığına dair umutlanması bir an için at ahırını açık mekâna dönüştürür. Bundan başka öyküde açık/geniş mekân olarak nitelendirilebilecek bir yer söz konusu değildir. Akmatov, Kırgız milletinin geçmişten beri yaşadığı en büyük sorunlar yumağı olan savaş ve onun yıkıcı/yok edici etkisi toplumun zihninde kötü bir izlenim yaratmasını konu edinerek okuyucuya aktarmıştır.

3.10.4 Öyküde Kişiler Dünyası

3.10.4.1 Kadınlar

Akmatov, tarih boyunca savaşan, göç eden, zulme uğrayan Kırgız halkını eserlerinde anlatırken kadın karakterler üzerinde oldukça fazla durur. Bir soyun

devamlılığı için en kutsal varlıklar olan kadınlar, tarih boyunca sürekli ezilen, ötekileştirilen, değersizleştirilen kişi olmuştur. Kadın karakteri *Bu Günkü Filmin Konusu Savaş Değil* öyküsünde en önemli konuma sahiptir. Öyküde kadınlar, savaştan dön(e)meyen eşlerine özlem duyan ve üzülen karakterler olarak karşımıza çıkar. Erkeklerin cephede ölmesi ya da geri dön(e)meyişleri kadınları dul bırakmakta ve evim tüm geçimi kadınların boynuna binmesine neden olmaktadır. Öykünün “*O zaman dul kalan genç kadınların bazıları tekrar evlenmeye başladı.*” (H.BGFKSD.: 1) cümlesiyle başlaması savaşın içler acısı sonucunun en açık göstergesidir. Eve ve çocuğa bakmakla yükümlü hale gelen dul kadınlar ağır yaşam koşullarının üstesinden gelemediği için ya evden kaçıp gitmeyi ya da çareyi evlenmekte bulmuşlardır. Bunun yanında gelinlerinin durumuna acıyan anne veya baba evlenmesine izin vermiştir: “*Bazen birisi: “böyle yaşamaktan fayda yok, ölenler artık dirilmez, gençleri boşa bekletmeyelim” diye kendi gelinlerini evlendiriyordu*” (H.BGFKSD.: 1). Yaşamın çaresizliği karşısında hayatlarını devam ettirmek zorunda kalan kadınlar büyük bir mücadele ile var olmaya çalışmışlardır. Tüm zorlukların üstesinden gelmek mecburiyetinde kalan kadınlar kocalarına olan duygu ve bağlılıklarını yitirmeden kocalarının bir gün geleceği hayalini hep canlı tutmaya çalışmışlardır. “Kadınlar, yalnız erkeklere böyle hayallere kapıldıkları için minnettar olmalı; çünkü bu hayaller, gelecekteki sadakatin ve kendini yok sayma becerisinin temelini oluşturur” (Botton, 2015: 24-25). Seyilkan ve diğer dul kalan kadınların kocalarına olan sadakati belirgin bir şekilde okuyucuya aktarılsa da yaşamın acımasız ve zor oluşu onları başkasıyla evlenmeye zorlamıştır. Başkasıyla evlenmeleri kocalarına olan sadakatin ya da sevginin bittiği anlamına gelmez. Modernleşen dünyaya, sürekli değişen ve gelişen dünyada kendini ve geleceğini var edebilmek için evlenmek zorunda kalmışlardır.

3.10.4.2 Erkekler

Akmatov, öykülerinde işlemiş olduğu erkek karakterler genelde mücadeleciler, gerek tarım işinde gerekse savaşa giden bir karakter olarak karşımıza çıkar. Kırgız toplumunda erkeklerin sadece ekonomik tezahürle yükümlü kişiler olmadığı aynı zamanda farklı milletlerle savaşa girerek koruyan ve kollayan bir güç olarak da varlıklarını sürdürdükleri okuyucuya aktarılır. *Bu Günkü Filmin Konusu Savaş Değil*

öyküsü savaşa giden ve geride bıraktıklarını yalnızlığa iten erkek kahramanlardan söz eder. Öyküde Kırgız toplumunun erkekleri üzerinde genel bir yargı söz konusudur. Savaşmaya giden Kırgız erkekleri geride yaşlı gözler bırakır. Bunun en açık örneği Seyilkan karakterinde göze çarpar. Kocasının dönmeyişinden ve haber alamayışından yakınır ve içsel dünyasında sonucu büyük boyutlara ulaşacak yıkımlar yaşar. *“Sabret, Seyilkan çok üzülme, eşinden bir gün haber gelir göreceksin” -diye söyleyen olursa gelin o insana sarılıp ağlamak istiyordu*” (H.BGFKSD.: 1). Seyilkan’ın kocasının döneceğine umut beslemesi, onun kocasına olan bağlılığını ve sevgisini gösterir.

Öyküde, babanın yokluğu evlat üzerinde de tarifi olmayan acıların ortaya çıkmasına neden olur. *“Evladım, babasının yokluğuna üzüntü bile duyamıyordu. Ne çare, beşikteyken yetim kaldı. Allahım evladımı döndürmeyeceksen, keşke gözüme göstermeseydin”* (H.BGFKSD.: 3). Baba sevgisinden uzak, küçük yaşta yetim kalan çocuklar baba sevgisine doyamadan büyümüşlerdir. Benzer konu Aşım Cakıpbekov’un *“Biz Babasız Büyüdük”* (Cakıpbekov, 2008: 19-27) öyküsünde de işlenmektedir. Cakıpbekov’un bir devrin panoramasını çizdiği bu eserde savaşa gidip geri dönemeyen babaların çocukları üzerinde bıraktığı etki derin üzüntüyle dile getirilmiştir. Konu bakımından her iki öykünün benzerlik göstermesi Kırgız halkının savaş yüzünden ne kadar acı çektiğini, geri de kalan eş ve çocukların yaşamlarının nasıl derinden sarsıldığını göstermekle tarihin bıraktığı izleri okuyucuya aktarır.

3.10.5 Öyküde İzleksel Kurgu

3.10.5.1 Ölüm ve Yaşam Belirteci: Kara Kâğıt

Savaş, tarih boyunca her toplumun kanayan yarası olmuştur. Geride bıraktığı yarım hayatlar, kocasız kalan eşler, yetim kalan çocuklar savaşın yıkıcı/yok edici özelliğindedir. Ülkesini, milletini koruyup kollayan erkekler en zor olaylarla yüzleşse de aile ve yurt arasındaki ince çizgide kararlarını genel olarak ikinciden yana kullanırlar. Akmatov, bu öyküde kara kâğıt izleği ile cepheden haber getiren mektubu simgeler. Seyilkan’ın eşinden beklediği kara kâğıt bir türlü gelmez. Kocasının ölü mü sağ mı olduğu hakkında hiçbir şey bilmeyen Seyilkan gittikçe içine kapanan, varlık alanını giderek küçülten, kendini mahzene çeken bir kişiliğe bürünür. *“Onun kocasının diri ya da ölü olduğu belli değildi. Diğerleri gibi kara kâğıt gelmedi ona. Dört sene*

geçti beşinci seneye geçiyor “ben yaşıyorum” diye mektup bile yazmıyordu” (H.BGFKSD.: 1). Diğer aileler gibi ne sevinebilen ne de üzülebilen Seyilkan, yıllarca kocasından habersiz bir şekilde yaşamak zorunda kalmıştır. Savaş yıllarının en önemli haberleşme aracı mektup olduğu için cepheden gelen olumlu ya da olumsuz haber kara haber diye nitelendirilmiştir. Yazarın okuyucuya anlatmak istediği tüm duyguların, ümitlerin o kara kâğıda bağlı olması ve Kırgız halkının bekleyişinin ne kadar acı bir durumda olduğunu göstermek içindir. Kırgız halkı çoğu zaman başkası için savaşmak zorunda kalmıştır. “Kendi milletine ait olmayan bir savaşta zorla savaştırılarak hayatlarını kaybeden Kırgız halkının, içinde bulunduğu kaos durumundan bütün Türk dünyası halklarının da aynı zihniyete kurban gittiği çıkarımına ulaşılır” (Söylemez-Azap, 2016: 244). Tüm Türk dünyası halklarının böyle kurban edilmesi Sovyet ideolojisinin bir sonucudur. Sovyetlerin kardeş Türk dünyası halklarını birbirine düşürmek için uyguladığı politikalar amacına ulaştığından dolayı savaşlar kaçınılmaz bir son olmuştur. Bu savaşın sonuçlarını en açık bir şekilde belgelerle anlatan Ahmet Buran’ın “Kurşunlanan Türkoloji” (Buran, 2010: 146-468) eseri bu kurbanların gerçek sayısını vermektedir.

3.11 İHTİYAR DÖNMEZ

3.11.1 Öyküde Yapı

3.11.1.1 Öyküde Bakış Açısı ve Anlatıcı

3.11.1.1.1 Ben/Kahraman Bakış Açısı ve Anlatıcı

Kazat Akmatov, *İhtiyar Dönmez* öyküsünü ben/kahraman bakış açısıyla kurgular. Olayların merkezinde yer alan ben, düşsel dünyada “olması gerektiği gibi bilgi açısından, sınırlı bilgilere sahiptir” (Tepebaşı, 2012: 167). Ben anlatıcı, öykünün başından sonuna kadar gözlemlerini birinci ağızdan okuyucuya aktarır. İhtiyar ve anaokulu çocukları arasında geçen olayda anlatıcı ben gerek iç dünyasından gerek dış dünyadan duygu ve düşüncelerini aktarır.

Öyküde, ihtiyar gizlice okula gelip anaokulundaki çocuklarla vakit geçirmek ister. Okulda çalışan kadınlar ihtiyar adamı okula almak istemezler. Ancak her

defasında gizli bölmelerden giren ihtiyar bir öğrenci konumundaki anlatıcı ben tarafından anlatılır. Anaokulunda çalışan kişiler sürekli bu durumdan şikâyetçi olduklarını anlatıcı ben vasıtasıyla aktarırlar. *“Bazıları ise, özellikle anaokulunda çalışanlar ‘aklı az ihtiyar, evinde yatmıyor mu’ diye söylenirlerdi. Ben bunları düşünerek, ihtiyarın önüne geçmeden arkasında geliyordum. Bu arada şehre bir şeyler taşıyan bu son model araba arkamızdaki köşeden göründü. Böyle bir olayın olacağını ben nerden bileyim”* (H.İD.: 3). Anlatıcı ben kendilik bilincini ve çevresinde olup biteni kendi varlık çerçevesi içinde yoğurarak okuyucunun düşüncesinde bir tablo çizmeye çalışır. Anlatıcı ben’in süzgecinden ihtiyar karakteri, yardımcı, çocuklarla vakit geçirmek isteyen bir kişi olarak yansır. Ancak konumu itibarıyla olaylara yansız bir şekilde bakan ben ihtiyar karakterini sevmeyen kişilerle de barışık haldedir.

Anlatıcı ben, olayların akışı içerisinde karakterlerin fiziksel özelliklerinden de bahseder. *“Her zaman uzunca kirpikleri kapatıp bize görünmeyen ihtiyar adamın gözlerine ben ilk defa iyice bakıyordum. Sol gözbebeğini mavi ince kabuk örtmüş, kabuğun çevresi sulu kırmızı kan damarları ile çevriliydi. Bunca yıldır yağ tükeneip, kurumuş çenesindeki kalın kaşları dik duramayıp aşağı eğiliyor, bazıları gözüne giriyordu.”* (H.İD.: 4). Alıntı da ihtiyar karakterinin fiziksel özellikleri anlatılır. Bu özellikler yaşlı bir insanın tüm gençlik hatıratını bırakıp yaşlılık statüsüne geçtiğini gösteren özelliklerdir. Anlatıcı “ben” ihtiyar karakterini anlatırken kendi iç benliğine sorular sorar. *“Kim bilir bu adamın yaşına kadar yaşarsak bizim gözlerimiz nasıl olacak?”* (H.İD.: 4). Bu sorgulama anlatıcı “ben” için kendi farkındalığının bilincinde olma eğilimidir. Farkındalık, “benlik bilinci” (Stevens, 1999: 63) olarak tanımlanabilir. Anlatıcı ben, benlik bilinci sayesinde bu sorgulamayla kendilik değerlerini anlamaya çalışır. “Kişinin kendi eşsiz benliğini bulması “kimlik arayışı” (Budak, 2000: 444) olan bireyin kendilik keşfi anlam arayışına dönük farkındalığıdır. Okuldaki çocukların oyununa katılan ihtiyar, kendi yalnızlığını bu sayede azaltmaya çalışır. Akşam olduğunda içtenlik mekânları ve huzur mekânları olan evlerine dönen çocuklar ihtiyarın geride kalmasını her şey de geri kalmalarına benzetirler. *“Belki ihtiyar bize dönmeye yetişemiyor. Öyledir yaşlılar hiç bir şeye yetişemezler”* (H.İD.: 6). “Yaşlıların hiçbir şeye yetişememeleri” modernleşen dünyanın hızına yetişememekten doğan ruhsal sıkıntıların oluşmasından ve fiziksel sıkıntıların insanı engelleyişindedir.

3.11.2 Öyküde Zaman

İhtiyar Dönmez öyküsünde hem sıradizimsel hem de geriye dönüş tekniği kullanılan bir zaman vardır. Bu tekniklerin kullanılmasıyla öyküye gerçeklik kazandırılır ve okuyucu geçmişte yaşanan olayları şimdileştirerek yeniden anlamlı hale getirir. Bu aşamada önemli olan yazarın niyetidir. “O halde bir anlatıda önemli olan zamanın süresi değil, zamanın niyetle örtüştürül(mesidir)” (Tökel, 2002: 202-237). Öyküde zaman karakterlerin niyetleriyle örtüşür. *İhtiyar* öyküsünde de zaman unsuru, öykünün genel yapısını oluşturur. Öykünün isminden de anlaşılacağı üzere ihtiyar karakterinin gençlik yılları öyküde yer bulur. “*Uzun zaman önce, bu ihtiyar gençken ünlü dalgıç olmuş. Göle batan bir sürü kişiyi kurtarmış, onun için sağır oldu*” – diye arkadaşlara anlattım. Belki gerçekten öyledir. Japonya’da göl dibinde deniz kabuğu toplayan kadınların kulakları otuz yaşında duymamaya başladığını bilirdim. *İhtiyar ise göle batan kişileri kurtararak sağır olmuştur...*” (H.İD.: 1). Anlatıcı ben öyküde “uzun zaman önce” ifadesiyle ihtiyar karakterinin yaşamsal deneyimlerini üst seviyede yaşadığı gençlik yıllarına gider. Yazar, geriye dönüş tekniği ile hem olayların geçmişteki durumunu hem de şimdiki değişimi göstermeye çalışır.

Anlatıcı ben, öykünün başında geriye dönüş yaparak öykü zamanının sıradizimsel yapısını kırar. Ancak bu durum sıradizimsel zaman unsurunun geri planda kaldığı anlamına gelmez. Yazar, öyküde geçmiş ve şimdiliği bir arada kullanır. “*İhtiyar ise iki çolak ayaklarıyla zor yürür, arkada kalırdı. Onun ne zaman evine ulaştığı hakkında hiç birimizin haberimiz yoktu. Belki gecenin yarısında zor gelmiştir, o anda biz yumuşak yatağımızda uyuyorduk*” (H.İD.: 2). Anlatıcı ben, ihtiyar karakterinin olayların içerisindeki konumuna göre zaman unsurunu ortaya atar. İhtiyarın yaşlı olması ve artık gençlik yıllarındaki gibi hızlı yürüyemeyişi ile gece evine geç ulaşacağını aktarır. Burada “gece” ifadesiyle zamanı sıradizimsel bir şekilde kullanır. Öykü geneline bakıldığından geriye dönüş teknikleri fazlaca kullanılır. “*Aradan uzun zaman geçti, muhtemelen, onlar hala “burnu havada olanları” bulamamışlar*” (H.İD.: 3). Yazar, “uzun zaman geçti” ifadesiyle öykü zamanındaki geriye dönüşü örneklendirir. Karakterlerin etrafında çevrelenen zaman unsuru hem geçmiş hem şimdi arasında konumlanır. Bu durum öyküde geçen olayları daha da gerçekçi kılar.

3.11.3 Öyküde Mekân

3.11.3.1 Dar/Kapalı ve Labirentleşen Mekânlar

İhtiyar Dönmez öyküsünde anaokulu, ev ve Boom Vadisi mutsuzluk mekânlarıdır. Öyküde ihtiyar karakteri istenmeyen biridir. Bu nedenle anaokulu çalışanları ve çocuklar için ihtiyarın bulunduğu her ortam sıkıcı, çekilmez ve labirent mekanlara dönüşür. Anaokulu mekânında mekânların darlaşmasının nedeni çocuk ve ihtiyar arasındaki yaş farkıdır. Anaokulu toplumsal bir mekândır ayrıca da gelecek neslin yetiştirildiği bir mekândır. Bu açıdan “mekânı belirli bir toplumsal durumun göstergesi olarak ele almak mümkündür” (Elçi, 2003: 18). Anlatıcı ben, ihtiyar karakterinin toplumsal öğretisi mekânı olan anaokulundaki istenmeyen durumuna dikkati çeker. Bunun sebeplerinden biri küçük yaştaki çocukların ve temizlikçi kadınların ihtiyarı istememesidir. “*Anaokulunun burada açılması “Kırgız” mahallesindeki kişiler olarak bizi çok memnun eder. Belki ihtiyar bizden daha çok sevinmiştir. Ama onu anaokuluna girmesine izin vermiyorlardı. Temizlikçi kadınların her zaman ona kızdığını görürdük. Kadınlar başka şeylerle uğraşırken anaokulunun çitinin arkasındaki bozulmuş evin duvarına otururdu*” (H.İ.D.: 2). İhtiyar, sürekli okula girmeye çalıştığından dolayı bıkkınlık veren bir simaya dönüşür. Aradaki yaş farkının fazla olmasından dolayı çocukların düşünce dünyasıyla ihtiyarın düşünce dünyası uyumsuz ve sürekli çatışma yaşarlar.

Öyküde dar/kapalı mekân olarak nitelendirilebilecek bir diğer mekân Boom Vadisi’dir. Okuldan çıkan çocukların oyun merkezine dönüşen vadi fiziksel olarak geniş mekân gibi düşünülse de Ulan’ın gelip çocukların topunu kaçırmalarıyla dar/kapalı mekâna dönüşür. “*Bu akşamki hazırlığımız bitmek üzereydi. O anda Ulan gelip topu uzak yerlere uçurup gitti. Biz evimize koştuk. Önceden de bu yaramaz Ulan gelecekmış gibi Boom’on gelen rüzgâr için Boom Vadisi’nden söverek evlerimize dönerdik. İhtiyar ise iki çolak ayaklarıyla zor yürür, arkada kalırdı*” (H.İ.D.: 2). Çocukların en samimi ve en içtenlikli sevinç mekânı sayılabilecek Boom Vadisi onlar için acıya dönüşen bir mekân haline gelir. Çünkü “mekânla bağlamsal ilişki” (Aslanoğlu, 2000: 11) bireyin kendi iç dünyasıyla ilintilidir. Çocukların içsel dünyasında dar/kapalı mekân olan Boom Vadisi, üzgün bir şekilde eve dönüşün ardından tamamen labirent mekâna dönüşür.

3.11.3.2 Açık/Geniş Mekânlar

Öyküde açık/geniş mekân oldukça azdır. İhtiyar ve Ulan karakterlerinin diğer kahramanlar üzerindeki olumsuz etkileri öykü boyunca devam ettiği için dar/kapalı mekânlar daha fazladır. İnsanı dinlendiren, rahatlatan ve huzur veren açık/geniş mekânlar öyküde karakterlerin bulunduğu mekânı ruhsal olarak açık mekâna dönüştürür. “*Anaokulunun burada açılması “Kırgız” mahallesindeki kişiler olarak bizi çok memnun eder. Belki ihtiyar bizden daha çok sevinmiştir*” (H.İD.: 2). Bu memnunluk ve sevinç duyguları mahalle sakinlerinin yaşam merkezlerini açık hale getirir. Bunun dışında anlatıcı “ben” ve diğer okul öğrencilerinin Boom Vadisi’nden kaçıp geldiklerinde evlerine sığınıp sıcak yataklarında uyumaları ev ve yatak mekânını açık/geniş mekâna dönüştürür. Anlatıcı, “*biz yumuşak yatağımızda uyuyorduk*” (H.İD.: 2) ifadesiyle yatak mekanının huzur verici ve sığınılan yer olduğunu ifade eder. İnsanın maskesini çıkarıp kendi olduğu iki mekân ev ve yataktır. Birey, bu iki mekânda tüm yapmacık duygularından arınarak doğal bir şekilde yaşar ve kendini çevreleyen bu yerlerin genişliği, mutluluğu ve korunaklılığı sayesinde varlığını daha anlamlı hale getirir.

3.11.4 Öyküde Kişiler Dünyası

İhtiyar Dönmez öyküsünde anlatıcı ben, İhtiyar, İhtiyar’ın kızı Çolpon, Ulan ve kapıcı Cekşen karakterleri bulunmaktadır. Anlatıcı ben, İhtiyar ve Ulan karakterleri norm karakter olarak değerlendirirken Çolpon ve kapıcı Cekşen anlatımı güçlü kılmak için kullanılan fon karakterlerdir.

3.11.4.1 Anlatıcı Ben’in Görüngüsü

İhtiyar Dönmez öyküsünde anlatıcı ben, öykünün merkezinde olup okul ve ihtiyar arasında olayların gözleyicisi konumundadır. Anlatıcı ben, öyküde olaylara yansız bir şekilde yaklaşır. İhtiyar ve Ulan karakterlerinin davranışlarından doğan kötülük belirteçleri anlatıcı ben tarafından yakınılmadan diğer karakterler üzerindeki etkilerine göre anlatılmaktadır.

Anlatıcı ben, İhtiyar karakterinin sergilediği olumsuz davranışlardan sonra kendi iç benliğinde bazı sorgulamalar yaşar. *“Kim bilir bu adamın yaşına kadar yaşarsak bizim gözlerimiz nasıl olacak?”* (H.İD.: 4). Alıntıda “göz” kavramı organdan ziyade hayata bakış açısıyla ilgili bir sorgulamadır. Bu sorgulama iç benlikle “ben” arasında gerçekleşir. Anlatıcı ben, kimlik ve kendilik bilincinin farkındalığına erişmek için böyle bir sorgulamaya ihtiyaç duyar. Ben, “kendi kimliği(yle) özdeşleş(ir)” (Kundera, 2008: 22). Anlatıcı ben, öyküde olumsuz eylemlerden etkilenen biri değil etkilenenleri açımlayan biri olarak karşımıza çıkar. Açımlamalar ve sorgulamalar kendi özelinde kendi “ben”ini keşfetmesine yardımcı olur. Çünkü insan, ileriye adım atmak için geçmişi sorgular ve geçmişten ders çıkararak geleceğe yürür. Bireyin çevresinde bulanık ve sisli görünen her şey sorgulamalarla açığa çıkar. Anlatıcı “ben”in böyle bir sorgulamaya gitmesinin nedenlerinden biri de İhtiyar ve Ulan karakterlerinin bulanık ve sisli eylemlere girişmesidir.

3.11.4.2 Ötelenen/İstenmeyen Karakter: İhtiyar

İhtiyar Dönmez öyküsünde İhtiyar karakteri okuldaki görevli ve çocukların ötelediği/istemediği bir karakterdir. İhtiyar’ın ötelenmesinin sebeplerinden biri de çocuklardan yaşça büyük olmasından dolayıdır. Ancak İhtiyar, kendini mutlu etmek için çocuklarla oynamak, onlarla vakit geçirmek ister. Böylece okula girmek için tüm yolları dener. *“Ama onun anaokuluna girmesine izin vermiyorlardı. Temizlikçi kadınlar her zaman ona kızdığını görürdük. Kadınlar başka şeylerle uğraşırken anaokulunun çitinin arkasındaki bozulmuş evin duvarına otururdu. ... Anaokulunun çocuklarıyla oynardı”* (H.İD.: 2). İhtiyarın istenmeyen bir karakter olması yaşı itibariyle çocuklarla yaşadığı iletişim sıkıntısından dolayıdır. Aslında İhtiyar karakteri çocukları koruyan kollayan bir karakterdir. Ancak bu durum çocuklar ve temizlikçi kadınlar için aynı anlam ifade etmez.

Öyküde İhtiyar’ın anaokulu çocuklarını takip etmesi, onlar nereye giderse peşlerinden gidip oyun oynamak istemesi İhtiyar’ın çocuklara olan ilgisini açık bir şekilde gösterir. İhtiyar, hem okulda hem de çocukların oyun yeri olan Boom Vadisi’nde çocuklarla oynar. Fakat çocukların gösterdiği hız ve çevikliği gösteremediğinden ötelenmesine neden olur. *“Çünkü o çok yaşlı idi”* (H.İD.: 6). Boom

Vadisi'nde oyun bittikten sonra evlere dönüşte yine İhtiyar karakteri çocukların gerisinde kalan, onlara yetişemeyen biridir. *“İhtiyar ise iki çolak ayaklarıyla zor yürür, arkada kalırdı. Onun ne zaman evine ulaştığı hakkında hiç birimizin haberimiz yoktu. Belki gecenin yarısında zor gelmiştir, o anda biz yumuşak yatağımızda uyuyorduk.”* (H.İD.: 2). Anlatıcı ben, İhtiyar karakterinin ötelendiğini ve istenmediğini hem okulda hem diğer çevrelerde okura yansıtır. İhtiyar, istenmeyen bir karakter olsa da okul çocukları için bir arkadaş görevi görür.

3.11.4.3 Kötü Karakter: Ulan

Öyküde, Ulan karakteri yaramaz bir tip olarak karşımıza çıkar. Köylüler arasında hep olumsuz taraflarıyla yansıtılır. Okulda “Deri Top” turnuvasına hazırlanamamalarının tek sebebi Ulan karakteridir. Çünkü antrenmanlarda oynanan toplu sürekli olarak kaçırmaktadır. Bu nedenle köy halkı arasında kötü karakter olarak yayılmıştır.

“-Ulan Ulandır, geveze yapma, başımı ağrıtmama, - derler anne-babalarımıza sorduğumuzda. Bazen “Ulan öyledir – Balıkçı'nın rüzgârıdır” diye anlatır. Bununla adı niçin Ulan, onu anlamıyoruz. Kendi kafamızda: “Ulan yabanidir, koşarken ok gibi, tepeden tepeye, dağdan dağa hızlıca ulaşır, uzun kuyruğuyla tarlanın tozunu göklere uçuran kasırga rüzgârıdır”- diye yanıtladık” (H.İD.: 1).

Öyküde kötülük kavramı Ulan üzerinde anlam kazanır. Ulan hakkında söylenen her söz alıntıdan da anlaşılacağı üzere olumsuzdur. Birey, yapmış olduğu eylemlerden sonra bir sorumluluk duygusu hissedemez hale geliyorsa kötülüğün simgesi haline dönüşmüş demektir. Nitekim “insanlar kötü şeyler yaparlar çünkü kötüdürler” (Eagleton, 2011: 9). Böylece kötülük insan doğasına ait hale dönüştürülür ve doğallaştırılır. Bu doğallaştırma eylemi öyküde Ulan karakteri üzerinde yapılır. Kendi içsel mutluluğu için diğer tüm çocukların eğlencesini hüsrana ve üzüntüye dönüştüren Ulan, kötülüğün timsali haline dönüşür. *“Bu akşamki antrenmanımız bitmek üzereydi. O anda Ulan gelip topu uzak yerlere kaçırıp gitti. Biz evimize koştuk. Önceden de bu yaramaz Ulan gelecekmiş gibi Boom'a gelen rüzgâr için Boom vadisinden söverek evlerimize dönerdik”* (H.İD.: 2). Alıntıda Ulan'ın kendi iç eylemlerini gerçekleştirmesi diğer çocukların onu kötülüğün timsali olarak görmelerine neden olur. Toplu şekilde antrenman yapan çocukların uğraş odağı olan topu kaçırmaları onların içsel dünyalarında

ağır tahribatlar bırakır. Ulan'ın kötülüğü “insanın anlayabileceği güdülerden çıkarsanması olanaksız” (Arendt, 2014: 12) bir boyuta ulaşır. Ulan, deri top turnuvası çalışmalarını engellediği için çocukların onun üzerinde kötü bir izlenim yaratmasına sebebiyet verir.

3.11.5 Öyküde İzleksel Kurgu

3.11.5.1 İçimizdeki Kötülük: Ulan

Birey, karakterinin iç dünyasını açıklama da iki yol izler: Bunlar iyilik ve kötülüktür. İyilik ve kötülüğün davranışa yansması insanların çıkar ilişkisine göre değiştiği için bu iki kavram üzerinde nesnel bir yargıya varmak olanaksızdır. İyilik ve kötülüğü anlamak için kavramların zıt anlamlarını özümsemek gerekir. “Hayatta her şey zıttıyla kaimdir” (Özkan, 2017: 8). İyiyi anlamak için kötülüğe kötülüğü anlamak için iyiliğe ihtiyaç vardır. Birey yapmış olduğu eylemlerden bir sorumluluk duygusu hissedemez hale gelirse ideal davranış biçimlerinden vazgeçip kötülüğü seçtiği anlamına gelir. “İnsanlar, hayallerinin gerçek olmayacağından korktukları için hayattan çok fazla şey istemeye yanaşmazlar” (Coelho, 2006: 86). Yanaşmadıkları için kötülüğü seçerek kendi iç dünyalarını tatmin etme yoluna giderler.

İhtiyar Dönmez öyküsünde kötülük kavramı Ulan karakteri üzerinde yoğunlaşır. Turnuvaya hazırlanan okul öğrencilerinin topunu kaçıran, gevezeliği ile tüm halkın nefretini kazanan Ulan, öyküde kötülüğün simgeleştiği kişidir:

“Sadece biz değil büyükler de bunu durdurmaya şimdilik hiç çare bulamadı. Bazıları onun ne olduğunu da bilmiyor: -Ulan Ulandır, gevezelik yapma, başımı ağrıtmama, -derler anne-babalarımıza sorduğumuzda. Bazen “Ulan öyledir – Balıkçı'nın rüzgârıdır” diye anlatır. Bununla adı niçin Ulan, onu anlamıyoruz. Kendi kafamızda: “Ulan yabanidir, koşarken ok gibi, tepeden tepeye, dağdan dağa hızlıca ulaşır, uzun kuyruğuyla tarlanın tozunu göklere uçuran kasırgadır” -diye yanıtladık” (H.İ.D.: 1).

Ulan karakteri tüm halk için nefret uyandıran bit tiplere dönüşür. Ulan yaptığı olumsuz davranışlarla halkın ve okul çocuklarının kötü tanımlamalarına maruz kalır. Bu tanımlamalar “bireyin (Ulan'ın) kişilik yapısının bozul(duğunu), yozlaş(tığını)” (Tolan, 1980: 107) gösterir. Ulan'ın kişiliğinin bozulması ve toplum içinde yozlaşması kendilik değerlerinden uzaklaşmasına neden olur. Bu durum Ulan'ın

toplumla bağlarının zayıflamasına ve kopmasına neden olan bir durumdur. Ulan aynı kötülük eylemlerini antrenman esnasında çocukların toplunu kaçırmak da yapar. Ulan, hem halk arasında hem de öğrenciler arasında karanlık ruhlu kötülük timsali olarak hikâyede yer eder.

3.12 MUNABİYA

3.12.1 Öyküde Yapı

3.12.1.1 Öyküde Bakış Açısı ve Anlatıcı

3.12.1.1.1 Ben/Kahraman Bakış Açısı ve Anlatıcı

Munabiya öyküsü ben/kahraman bakış açısıyla kurgulanmıştır. Ben anlatıcı, bireyin tasavvurunu kendi öznel penceresinden yaparak adeta bir tanık konumundadır. Öyküde geçen tüm olaylar ben'in etrafında gerçekleşir. Yazar, anlatıcı ben'in ismini vermez.

Akmatov, *Munabiya* öyküsüne hayattan kesitler sunan birkaç cümle ile başlar. Bu cümleler öykü içerisinde kurgulanan olaylara hem bir göndermedir hem de evrensel yaşamın olumsuz getirilerine bir göndermedir:

“İster gamsızlığından olsun, ister yakınındaki kişiye haddinden fazla güvenmekten olsun, bazen hayat sana, bunun diyetini ödetir ve cezalandırır. İşte o zaman, çenene ağır bir yumruk yemişçesine, gözlerin fal taşı gibi açılır; kendine gelip ayağa kalkar, önemsemediğinden unutmuş olduğun, fakat senin gelmeni dört gözle bekleyen meselelere doğru, kelle koltukta yürümeye başlarsın”³

Yazar, evrensel yaşamın getirilerine değinerek aniden insanların başına gelen durumlarda karşılaşılabilecekleri manzarayı aktarır. “Çenene ağır bir yumruk yemişçesine” ifadesiyle bazı olayların insanı sarsarak kendine getireceğini söyler. *Munabiya* da bir ailenin hayal kırıklığı, öfkesi, hüznü ve nihai kabulünün bir hikâyesi anlatılır. Bu hayal kırıklıkları önemsiz gibi görünen olaylara yaklaşımdan kaynaklanmaktadır. Öyküde dul kalan baba ve metresi arasındaki uzun süreli bir aşk meselesi anlatılır. Yazar, aksiyonu ‘ben’in karşılaştığı mektupla başlatır. Anlatıcı ben, “Böylelikle biraz düşüncelerimden

³ <http://docplayer.biz.tr/11974118-Kazat-akmatov-1941-hikaye-munabyya.html>

*uzaklaşıyorum fakat sonra tekrar mektubu okuduğumdaki yürek parçalayan sözler akluma geliyor: "Annenin vefatının üzerinden iki yıl geçti. Siz, Canuzak'ın beş evladı, sizi büyüten babanızı, bomboş evin içinde yalnız bıraktınız. Munabiya adlı yaşlı cadının elinde onu rezil ettiniz"*⁴ ifadeleriyle bir duygu karmaşası yaşar. Karşılaştığı mektup ve oradaki ifadeler onu derinden etkiler.

Anlatıcı ben, öykü boyunca anlam kargaşası yaşar. Bunun sebebi aileleri üzerine atılan olumsuz iftiraların “Neden? Niçin? Kim tarafından yapıldığı?” idi. “*Mektubu okur okumaz üzerime karabasan gibi bir ağırlık çöktü. Lânet olsun, ne kötü bir mektupmuş. Bu kadar ağır sözleri hayatım boyunca duymamıştım. Bizimle hiçbir alıp vereceği olmayan, haddini bilmez birinin, bu şekilde çamur atması beni adeta deliye çevirdi*”⁵ İnsanoğlu kendi tabiatında görmediği olumsuz bir durumun kendine yakıştırılmasını istemez. Mektupta Canuzak’ın çocuklarına yönelik “taş kalpli ve hayırsız” ifadeleri yazar. Bu ifadeler ben’in ruhsal durumunu oldukça fazla etkiler.

Yazar, anlatıcı ben karakteriyle öykünün merkezine kendini yerleştirir ve olayları izler. Anlatıcı ben, Munabiya isimli kadından nefret ettiği için bütün nefret ve öfkesini o kadın üzerine yönlendirir. Tüm kötülüğü Munabiya karakterine toplar. “İnsanın ruhsal durumunu sarsıntıya uğratan hayal gücünün bir ürünü olan kötülük beynin içinde mahpustur” (Alt, 2016: 89). Ben’in ruhsal sarsıntısının odak noktası Munabiya’dır. Babasının sinirli davranışlarını, ev içinde meydana gelen kavgaların sebeplerini sürekli Munabiya’ya bağlar. Kendi iç huzurunu yaşayacağı, varlık alanını güvence altına alacağı evine giderken bile ruhsal bir sıkıntı yaşar ve annesini hayal eder.

“Annemsiz bu evi, kendime çok uzak hissediyorum. Belki de şimdi burada Munabiya vardır. Şimdi buranın sahibi odur. Pencereden mavi ramalı, mavi verandalı, mavi pencere, her bir tahtasına çakılmış olan eğri çivilerine kadar bana yabancı gelen evimizi, bir süre yüreğim ezilerek seyrettim. Yüreğimin derinliklerinde hâlâ belli belirsiz bir ümit; annem, çiçekli elbisesi, siyah mestleri ile merdivenlerde görünüp inip geliverecekmiş gibi...”⁶

Akmatov, ben bakış açısıyla anlatıcı ben’in gözlemlerine sıklıkla başvurur. Anlatıcı ben, öykü içinde vefat eden anne özlemiyle Munabiya nefretini aynı derecede tutar. Munabiya karakterinin yaşam alanını sınırladığını düşünerek insanın doğuştan

⁴ <http://docplayer.biz.tr/11974118-Kazat-akmatov-1941-hikaye-munabyya.html>

⁵ <http://docplayer.biz.tr/11974118-Kazat-akmatov-1941-hikaye-munabyya.html>

⁶ <http://docplayer.biz.tr/11974118-Kazat-akmatov-1941-hikaye-munabyya.html>

yıkıcı ve kötü oluşunu Munabiya ile özdeşleştirir. Ancak, öykünün ilerleyen kısımlarında Munabiya karakterinin kötü biri olmadığını anlar. Yazar, anlatıcı “ben”in iç monolog tekniği ile başkişinin zihin dağınıklığına da gönderme yapar. Okurun dikkatini olayların içine daha iyi çekmek için iç monolog ve diyalog tekniklerini kullanır. Diyalog tekniği Acıke yenge, Canuzak baba ve anlatıcı “ben” arasında gerçekleşir. Öykü boyunca düşünüldüğünde anlatıcı “ben”in en çok Canuzak baba ile sonra Acıke yenge ile iletişim halinde olduğu görülür.

3.12.2 Öyküde Zaman

Munabiya öyküsünde üç boyutlu zaman kurgusu vardır. Yazar, anlatıcı ben’in ağzından geçmiş-şimdi-geleceğin bir panoramasını çizer. Öyküde belli bir zaman sırası yoktur. Olayların akışı içerisinde zaman içinde bulunan andan bahsederken kahramanın ruhsal durumuna göre geçmişe ya da geleceğe gidebilir. Bu durum en fazla anlatıcı ben üzerinde görülür. Sinirli olan babasıyla sürekli tartışma içerisinde olması onu huzursuz bir yaşama sürükler. Annesi ile olan günleri hayal ederek bir anda geçmişe gider. *“Meğer bu yaptığım insanoğlunun en kötü özelliklerinden biri olan bencilliğin sonucuymuş. Biraz durup salim kafayla düşündüğümde, gerçekten de merhum annemizi toprağa vermemizin üzerinden iki yıl geçip, üçüncü yıla girdiğimizi hatırladım”*⁷ Anlatıcı ben hemen hemen her durumda vefat eden annesiyle bir gönül bağı kurar ve hayallerinde onu yaşatmaya çalışır. Yazar, bu geriye dönüş tekniği ile bir aile için en kötü durumlardan biri olan yaşamın kaçınılmaz sonuna teslim edilen “anne” figürünün daima hafızalarda kalmasını amaçlamıştır.

Akmatov, karakterlerin hayal kırıklıklarını, nefret ve öfkelerini içinde bulunduğu ana da yayarak okura sunar. Yani diğer öykülerinde olduğu gibi sıradizimsel zaman kurgusunu *Munabiya* öyküsünde de kullanır. “Gece, sabah, öğleye yakın” gibi ifadelerle sıklıkla rastlanır. *“-O Allah’ın cezası geceleri gelip, babanın yanına giriyor. Sabahları geri gidiyormuş, ahlaksız, utanmaz şey, yaşlı kadın nasıl yapıyor bu işi”* (H.M.: 3). Acıke yenge, *Munabiya*’ya olan nefretini bu ifadelerle dile getirir. Hemen her olayı *Munabiya*’ya bağlar ve evin yakınına yaklaştırmak istemez.

⁷ <http://docplayer.biz.tr/11974118-Kazat-akmatov-1941-hikaye-munabyya.html>

Öyküde bunlardan başka hem gelecek hem de mevsimsel bir zaman kurgusu göze çarpar. Yazarın hem geçmişten hem içinde bulunulan andan hem de gelecekte kesitler sunması insan doğasının bir evrensel özelliğidir. İnsanoğlu geçmişin gölgesine sığınarak yaşadığı anın yap-bozunu yaparken geleceğe dair planlarını şekillendirir. Akmatov'un bu evrensel zaman şemasını kullanması ve mevsimsel zaman dilimlerine gönderme yapması olayların gerçekçiliğini artırır ve okurun dikkati “zaman-olay” birleşimiyle daha net bir şekilde belirir.

3.12.3 Öyküde Mekân

3.12.3.1 Dar/Kapalı ve Labirentleşen Mekânlar

Anlatıcının ruhsal durumuna göre şekillenen mekânlar, *Munabiya* öyküsünde daha çok ev mekânında geçer. Ev, dar/kapalı mekân özelliği ile görülür. Bireyin varoluşsal değerlerinin anlam kazandığı ev mekânı anlatıcı ben'in ruhsal durumuna göre bireyi sıkan mekâna dönüşür. “Ben”, kendini güvende hissettiği ev mekânında rahatsızlık duymaya başlar. Babası Canuzak'ın sürekli kavgacı yönü ev mekânını artık huzursuzluk mekânına çevirir: “- Ben çay içmeyeceğim. Bana hepimiz zehir verin! Bana zehir gerekli – dedi ve iki-üç defa titreyen sesiyle bağırdı sonra başköşedeki eve girdi ve kapıyı sertçe kapattı” (H.M.: 2). Baba Canuzak'ın bu tavrı ben ve Acike Yenge'yi çıkmaza sürükler. Anlatıcı ben'in anlamlandıramadığı sorunlar dizgesi kafasında soru işaretleri oluşmasına neden olur. Yazar, anlatıcı ben'in ruhsal durumuna göre bu mekânı yıkılan, bozulan ve yok olan bir mekân olarak okura aktarır.

3.12.3.2 Açık/Geniş Mekânlar

Munabiya öyküsünde açık/geniş mekânlar oldukça azdır. Dar/kapalı mekân örneğinde olduğu gibi açık/geniş mekânlarda da bireyin ruhsal durumuna bağlılık söz konusudur. Çünkü “insanı mekândan ayırmak mümkün değildir” (Yardım, 2000: 80). Bu doğrultuda düşünüldüğünde öykü kahramanlarının iç dünyaları mekânla iç içedir. Anlatıcı ben'in ev ile ilgili izlenimi dar/kapalı ve labirent bir özellik gösterirken Acike Yenge'nin evi derleyip toplaması, bir düzene sokması ve yaşanılabilir bir mekana dönüştürmesi bu mekanın açık/geniş bir özelliğe kavuşmasını sağlar. “Bizim

yokluğumuzda, babamı yalnız bırakmayarak ev işlerini yapıp, böyle tertemiz giydirip kuşatıp onun perişan olmayıp böyle diri kalmasında Acike yengemin parmağı varmış diyerek, onu bir akraba olarak daha da yakın hissettim. Daha sonra eve girdiğimde, odaların hepsini tertemiz ve aydınlık buldum”⁸ Ben’in odaları aydınlık bulması, annesinin vefatından sonra ev üzerine çöken kara bulutların dağılması ev mekânının yeniden huzur mekânına dönüşmesini sağlar.

Munabiya öyküsünde aynı mekân birden fazla özelliği ile dikkat çeker. Olayların büyük bir bölümünün geçtiği ev mekanı, hem dar/kapalı ve labirent mekan özelliği ile görülür, hem de insanın ruhsal dünyasının kapılarını sonsuza kadar açan huzur mekanı özelliği ile de görülmektedir.

3.12.4 Öyküde Kişiler Dünyası

3.12.4.1 Başkişi

Munabiya öyküsünün başkişisi anlatıcı ben’dir. Anlatıcı ben, Akmatov’un bir görüntüsüdür. Akmatov, hemen hemen bütün öykülerinde olduğu gibi bu öykü de de okura birkaç öğüt vererek başlar. Metin içinde bu öğütleri okura kazandıran başkişi anlatıcı “ben”dir. Bunun yanında anlatının odak noktasında yine anlatıcı ben’in varlığı ve gözlemci konumu göze çarpar. Anlatıcı ben, yüksek gözlem gücüyle aile içinde gerçekleşen olayları anlamlandırmaya çalışır. Başkişi anlatıcı ben, babasının sürekli kavgacı yönüne, Acike yengesinin yardımseverliğine, *Munabiya* isimli kadının çıkarları doğrultusunda ben’in ailesine yaklaştığına varana kadar her olayda “ben”in etkisi vardır.

Yazar, özelde Kırgız halkına genelde ise tüm insanlığa öğüt içerikli birkaç sözle öyküye başlar ve bu görevi anlatıcı ben’e verir. Akmatov’un böyle yapmasının amacı öyküde anlatılacak konuya bir sınır çizmektir.

“İster gamsızlığından olsun, ister yakınındaki kişiye haddinden fazla güvenmekten olsun, bazen hayat sana, bunun diyetini ödetir ve cezalandırır. İşte o zaman, çenene ağır bir yumruk yemişçesine, gözlerin fal taşı gibi açılır; kendine gelip ayağa kalkar, önemsemediğinden unutmuş olduğun,

⁸ <http://docplayer.biz.tr/11974118-Kazat-akmatov-1941-hikaye-munabyya.html>

fakat senin gelmeni dört gözle bekleyen meselelere doğru, kelle koltukta yürümeye başlarsın”⁹

Anlatıcı ben’in hayatı mektupla şekillenir ve mektupta yazan birkaç cümle ona bu ifadeleri söyler. Başkışı, babası Canuzak, abisi Asılbeğ, yengesi Acıke ve Munabiya karakterleriyle çok farklı bir düşünceye sahiptir. Herkese kuşku ile yaklaşması da bundan dolayıdır. Genel olarak bakıldığında anlatıcı ben, öykünün odak noktasında herkesle diyaloga giren bir kişidir. Yazar, metin içerisinde sözü başkışıye emanet ederek öykü kahramanlarının yaşadığı hayal kırıklığını ve kabullenişini okuyucuya aktarır.

3.12.4.2 Munabiya

Öykünün adından da anlaşılacağı üzere Munabiya olayların odak noktasında bulunan bir diğer kahramandır. Anlatıcı ben ve ailesinin en çok tartıştığı, bütün olumsuzlukları yüklediği kişi Munabiya’dır. Ancak zamanla Munabiya’nın kötü biri olmadığına inanır. Bunun sebebi anlatıcı ben’in, babası öldüğünde cenazeye gelen Munabiya’nın sevdiği kişiye karşı yakarıştaki bulunmasıdır. Bunun yanında Munabiya karakterinin öykü boyunca kötü bir karakter olarak tanıtılması ben’in mektupta yazanlara inanmasındandır. Anlatıcı ben’in sürekli kafasını karıştıran mektupta kısa ve öz yazılı olan parça şudur: “*Annenin vefatının üzerinden iki yıl geçti. Siz, Canuzak’ın beş evladı, sizi büyüten babanızı, bomboş evin içinde yalnız bıraktınız. Munabiya adlı yaşlı cadının elinde onu rezil ettiniz. O utanmaz kadın, annenizden kalan eşyaların tamamını kendi evine taşıdı. Anneniz sağken bereket dolan evinizi, saçıp dağıtıyor o kahrolasıca...*”¹⁰ Mektupta yazan bu ifadeler Munabiya üzerindeki eleştiri oklarını güçlendiren bir dayanaktır.

Canuzak’ın çocukları küçüklüklerinden beri Munabiya hakkında hiç iyi bir şey duymazlar. Şaarkan anne Munabiya için olumsuz ifadeler kullanır. “*Aynı şekilde, çocukluğumuzdan itibaren annemden, Munabiya hakkında iyi tek bir söz bile duymuş değiliz. "O cadı bize kötülük düşünüyor. O baş belâsı evimizin bereketini kaçırdı! O yaşlı cadı şöyle, o geberesice böyle..." gibi sözlerle annem nefret ederdi.*”¹¹ Anlatıcı ben

⁹ <http://docplayer.biz.tr/11974118-Kazat-akmatov-1941-hikaye-munabyya.html>

¹⁰ <http://docplayer.biz.tr/11974118-Kazat-akmatov-1941-hikaye-munabyya.html>

¹¹ <http://docplayer.biz.tr/11974118-Kazat-akmatov-1941-hikaye-munabyya.html>

kendini var edebileceği dönemde sürekli Munabiya'nın kötü ve olumsuz davranışlarıyla karşılaşır. Ancak anne ve babasının ölümünden sonra bu düşüncesi değişir. Kötü bir karakter olarak tanıdığı kişiye öykünün sonunda “Munabiya rahmetli anam!” diyecek kadar düşünce değişikliğine gider.

Yazar, *Munabiya* öyküsünde Munabiya karakterine kart karakter özelliği yükler. Öykü boyunca değişmeyen yapısıyla olumsuz durumların hedefi olur. Anlatıcı ben'in, annenin, Acıke yengenin ve abi Asılбек'in duygu ve düşünceleri Munabiya üzerinde ortak paydada birleşir. Fakat anlatıcı ben'in köye gelişiyle birlikte olayların iç yüzünü daha derinden irdeleyerek öğrenmeye çalışır. Böylece Munabiya'nın babasının yıllardır sevdiği bir kadın olduğunu anlar ve babasının cenazesindeki samimi yakarılarından sonra Munabiya karakterine olan tavrı olumlu hale dönüşür.

3.12.4.3 Anne ve Baba

Anlatıcı ben, babasını şehre götürmek ister. Köy yerinde tek başına yaşayan Canuzak babanın yaşadığı sıkıntıları dile getirir. Ben öyküde annesinin iki yıl önceki vefatından beri babasının tek yaşadığından bahsederek onun iç dünyasından dış dünyasına yansıyan yaşam şekilleri şu şekilde aktarır.

“O zamandan beri babam köydeki boş evde, yalnız başına yaşıyor. Yanında ona can yoldaşı olacak biri olsa da ne fayda! Babam ömrü hayatında, üzerindeki giysiyi kendisi düzeltip giymiş değildir. Gençliğinden itibaren kuyumculuk ile uğraştığından, bütün ilgi alâkası, düşüncesi, tamamen yaptığı işe yönelmiş olsa gerek. Yalnız çalışırken baktığında onun, ayrı bir heyecan duyup, yanakları kıpkırmızı kızarıp, gözleri parlayıp, göğsü sırlarla dolu insanlar gibi şevkle işini yapar fakat hiç konuşmazdı”¹²

Canuzak babanın sessiz oluşu, yağtığı işe odaklanması ve sadece mesleğiyle ilgilenmesi halk tarafından ona “Halim selim Uzak” lakabı takılmasına neden olur. Anlatıcı ben, şehirde yaşadığı için babasından uzun bir süre haber alamaz. Buna rağmen babası “zordayım veya ihtiyacım” var gibi herhangi bir söylemde de bulunmaz. Yazar, eşinin ölümünden ve evlatlarının şehirde yaşamasıyla birlikte yalnız kalan bir babanın durumu okura aktarır.

¹² <http://docplayer.biz.tr/11974118-Kazat-akmatov-1941-hikaye-munabyya.html>

Akmatov, bir ailenin temel direklerinden biri olan anneye de değinir. Sokuluk köyünde yaşayan Şaarkan anne, Munabiya isimli bir kadınla sürekli tartışmaktadır. Öyküde Şaarkan annenin ölmeden önce vasiyet bıraktığı ve bu vasiyetinde Munabiya ile ilgili olduğu yazar tarafından okura aktarılır. *“Annenin ölürken söylediği vasiyeti var biliyor musun? -Ben “bilmiyorum” der gibi durdum galiba. Yengem durmadan, cevap beklemeden devam ediyordu. Rahmetli annen, ölürken: “Bu Allah’ın cezası Munabiya’ya, on hanenin halkına, Tanay oğlumu, birisinin kapı pervazını bile göstermeyin - demişti”* (H.M.: 2) Anlatıcı ben, bu vasiyetleri duyduktan sonra aklına farklı farklı düşünceler gelmeye başlar ve arabada bulduğu mektubu yengesinin yazdığını düşünür.

Anlatıcı ben, Acıke yengesiyle birlikte konuşurken onun konuşmalarını rahmetli annesinininkine benzettir. Adeta onun bir yansıması olarak görür. Öyküde Şaarkan annenin kişilik özelliğinden de bahsedilir: *“Benim anlayışımca rahmetli annem gelinler arasında onun akrabaseverliği, yardımseverliği farklıydı. Bunlardan başka annem gözlediğini bırakmayan, sinirli tabiatı başkalarına benzemeyen, babam sakin olduğu için çoğu zaman erkeklerle babamın yerine konuşan, akrabalar arasındaki meseleleri kendi başına çözen biridir.”* (H.M.: 3). Şaarkan anne; sakinliği, yardımseverliği ve olumlu özellikleriyle ön plana çıkar. Öldükten sonra da ismi sürekli olayların içinde geçer ve ölmeden önce Munabiya karakteri ile yaşadığı sorunlar dile getirilir. Canuzak baba ile Şaarkan anne birbirine zıt karakterlerdir. Bunun en önemli göstergelerinden biri Canuzak babanın daha çok yıkıcı davranış ve konuşmaları, diğeri de Şaarkan annenin yapıcı davranışları ve sürekli iyimser olarak bahsedilmesidir.

3.12.5 Öyküde İzleksel Kurgu

3.12.5.1 Alışılmış Yaşantıları Değiştiren Güç: Aşk

Aşk, insanların birbirine olan bağlarını güzelleştiren, yücelten ve alışılmış yaşantıları değiştiren bir duygudur. Aşk, “insanın yitik yarısını bulmaktan başka bir şey değildir” (Foucault, 2007: 291). Birey, yaşamını tek başına devam ettiremeyeceği için varlığını anlamlandıran, onu yalnızlık hissinden uzaklaştıran ve onun yanında kendini güvende hissedeceği birini bulmak ister. Böylece iki beden yaşam deneyimi elde etmek için birbirine sıkı sıkıya bağlı kalmaya çalışırlar. “Aşk, iki insanın arasında alışılmışın

dışında, önceden bilinmeyen bir “yaşantı” olduğu için bir deney sayılabilir” (Kaplan, 2000: 488). Bu deney, çoğu zaman hayatın zorluklarıyla bireyleri yıldırmaya çalışsa da çoğu zamanda yaşamın ince ruhunu birlikte anlamlandırma imkânı verir.

Akmatov’un *Munabiya* öyküsü hayatın bütün zorluklarını, yaşamın benzersizliğini, insanın iç dünyasının büyüklüğünü ve yüksek ahlaki değerlerini yansıtan, boyutu küçük olmasına rağmen büyük bir psikolojik, dramatik ve felsefi düşünceleri içine kapsayan, zemberek gibi bağlanan, aşk hakkında eşsiz bir marş olarak nitelenmek doğru olur. Bu yüzden *Munabiya* öyküsü Kırgız nesrinde en güzel öykülerden biri olarak sayılmaktadır. Hatta çoğu edebiyat meraklısı Munabiya öyküsüne “Ala-Too’nun Romeo ve Juliet’i” demiştir. Edebiyat araştırmacısı Aynura Urmatova makalesinde: “Munabiya Kırgız edebiyatındaki en güzel kadın karakteridir” demiştir.

Akmatov, Munabiya karakteri ile aşk kavramının yüceliğini vurgulamak ister. Canuzak Şaarkan ile evliyken bile Munabiya’ya karşı sevgi besler. Kuyumcu olması sebebiyle Şaarkan için yaptığı altın küpeyi Munabiya’ya verir. Şehirde yaşayan oğlunun köye gelmesiyle birlikte üstü kapalı olan konular yavaş yavaş açığa kavuşmaya başlar. Acıke yengenin Munabiya hakkında sürekli kötileyici ifadeleri, ben’in arabasında bulunduğu mektupta Şaarkan annenin Munabiya hakkındaki vasiyeti Munabiya karakterini kötü bir karakter gibi göstermektedir. Anlatıcı ben, gerçekleri Asılbek abisinden ve babası Canuzak’tan öğrenir. “Çünkü ben şimdi iki insan arasındaki yirmi senelik ilişki önünde kuvvetsiz olduğumu hissediyordum. ... Şu anda o yumurtasını başka yuvaya koyup daha sonra uçup giden kuşa benziyordu. Onun gönlü bizi bırakarak başka tarafa uçup gitmiş gibiydi” (H.M.: 5). Anlatıcı ben, öğrendikleri karşısında ne yapacağını bilemez ve çoğu köylünün yaptığı gibi bu olaya sessiz kalır. “Yirmi senelik ilişki” ifadesi Munabiya ile Canuzak arasındaki bağın kökenine bir göndermedir. Canuzak ve Munabiya köklü bir aşkın kahramanlarıdır.

İç dünyalarında birbirine olan aşklarını güçlü bir şekilde yaşayan/yaşatan Munabiya ve Canuzak, dış dünyada bir türlü mutluluğu tadamazlar. Şaarkan anne, Munabiya ile yaşadığı kötü olaylardan sonra ölmeden vasiyet bırakır. Şaarkan bu vasiyetinde Munabiya’yı eve yaklaştırmamalarını ister. Bu vasiyet yerine getirilmiş gibi görünse de Canuzak ve Munabiya yine gizli gizli görüşmektedirler. Dünya gözüyle

Munabiya ile bir türlü huzur bulamayan Canuzak da ölmeden önce bir vasiyet bırakır: “-Munabiya'nın cenazeme gelmesine izin verin, kara giyinsin, o da otursun demiş” (H.M.: 9). Canuzak babanın vefatından sonra bu vasiyet özellikle Acıke yengenin tepkilerine rağmen yerine getirilir.

Munabiya, cenaze evine gelmesiyle birlikte koşok(ölü için söylenen şiir) söylemeye başlar. Bu şiir kavuşamamanın bir çılgılığıdır. Aşk duygusunun başka bir bedende meyve verememesinin sesidir. “Bir anda dikkatlice dinlediğimizde önceki seslerden değişik daha kaygılı ses çıkıyordu. Gittikçe ses yükseliyordu. Daha sonra su gibi şiirler ömrü boyunca çektiği kaygıları akıtıyordu. Mazmunu ve sözleri başkalarının şiirine benzemiyordu” (H.M.: 11). Gittikçe yükselen sesler, kendi kendisiyle yüzleşmek zorunda kalan bireyin son çırpınışlarıdır. Munabiya bu son çırpınışlarıyla Canuzak'a olan aşkını haykırır.

Munabiya'nın uzun yıllar bitmek bilmeyen aşkı, Canuzak'ın ölümüyle birlikte şiirlerde bitmeyen söz yumağına dönüşür. Kaçınılmaz sonun verdiği acıyla ve sevdiği adama kavuşamamanın burukluğuyla haykırışlarına şu ifadeleri de ekler:

Canuzak dünyamız yok oldu.

Canuzak Allahın gücü büyükmüş.

Canuzak yerine gittin bekle beni.

Canuzak öbür dünya bizimmiş. (H.M.: 12).

Munabiya, bu son sözleriyle Canuzak'ın ölümünden sonra dünyasının darlaşan bir mekâna dönüştüğünü, asıl buluşma yerlerinin öbür dünya olduğunu ve orada kavuşacaklarını dile getirir. Öykünün sonunda anlatıcı ben, Munabiya'nın bu samimi yakarışından oldukça etkilenir ve en son “Munabiya rahmetli anam!” (H.M.: 12). İfadesini kullanır. Anlatıcı ben'in ilk başlarda kötü bir karakter olarak tanıdığı bir kişiye “anam” demesi Munabiya'nın sevdiğine aşkını yakarışıyla birlikte gelişen bir durumdur. Yazar, evrensel bir duygu olan aşk kavramını trajik bir kurguyla Munabiya karakteri vasıtasıyla okura sunar.

3.13 ALA DAĞIN BEYAZ KARI

3.13.1 Öyküde Yapı

3.13.1.1 Öyküde Bakış Açısı ve Anlatıcı

3.13.1.1.1 Ben/Kahraman Bakış Açısı ve Anlatıcı

Ala Dağın Beyaz Karı öyküsü ben/kahraman bakış açısıyla kurgulanmıştır. Yazar, fotoğrafçı olan başkışı Çolponbay'ın izlenimlerini okuyucuya aktarır. Bu öykü kendi içinde 5 başlığa bölünür. Her başlık birbirinin devamı niteliğindedir ve olay örgüsünde herhangi bir kopma söz konusu değildir. Ancak 5'nci başlıkta (Sonunda, Bekâr Bir İnsan Hakkında...) kısmında ben/kahraman anlatıcı olaylara sadece tanıklık eder ve sohbetlere kendini dâhil etmez. Tanık/gözlemci bakış açısı gibi olayları anlatır. Öyküde anlatılan olaylar fotoğrafçının resim karesinden alınmış bir izlenim gibi aktarılır. Bu olaylar ilk başta Çolponbay'ın çalıştığı ofiste başlar ve Ala Dağ'ın eteklerinde sona erer. *“Ben o gün işe başkalarına göre biraz daha geç geldim. Geç kalan insan zaten mahcup olur, üstelik geç kaldığında herkes sana bakınca daha da çok utanırsın. Benim durumun aynen bunun gibi oldu. Ben girer girmez hepsi bana bakmaz mı?”* (H.ADBK.: 2). Kahraman anlatıcı kendini bu cümlelerle öykü içine dâhil eder ve olaylar böylece başlamış olur.

Yazar, öyküyü özyaşamöyküsel bir nitelikte yazar. Çünkü tüm olaylar başkışı Çolponbay'ın etrafında döner ve I. tekil şahısla anlatılır. Çolponbay öykünün ilk başlarında ofis içinde geçen vakalara değinir.

“Müdür özlediği için bizi çağırdığını sanıyor, küçük kız. Başka çaremiz yok. Şimdi ben de Alka'nın arkasından geliyorum. Biliyorum tatsız bir şey olduğunu da, ama tam olarak ne olduğunu kestiremiyorum...”

-Nasılın Çopuk? -diyor müdür bana. “Çopuk” diyor, kalanları ise onun tekrarlıyor. Tam ismin Çolponbay” (H.ADBK.: 3).

Anlatıcı ben Çolponbay, iş yerinde arkadaşlarının ve müdürünün kendine ne şekilde davrandıklarından bahseder. Müdürün ona olan güveni Çolponbay'ın kaderini değiştirecek bir görevle sonuçlanır. *“-Çopuk, sen cesurca bir şey yap. Şalba'ya git, oraya daha önce gitmedin değil mi? Sana böyle görev vereyim. Sen sabahleyin erkenden tüm gerekli eşyalarla hazır dur, seni şoför uçağın olduğu yere bırakır”* (H.ADBK.: 3). Fotoğrafçı olarak çalışan Çolponbay, hazırlıklarını tamamlar, korku ve

merak içinde beklemeye başlar. Bu görev onun istemediği bir yaptırımdır. Çolponbay, müdürün böyle bir karar vermesine karşı çıkar. Hatta başkasının gitmesini ister. Ancak istediği şeyler gerçekleşmediği için sessizlik içinde sınırlı sınırlı oturur ve gitmeyi bekler.

Başkişi Çolponbay yolculuk boyunca karşılaştığı her insanı ve yerleri uzun betimlemelerle aktarır. Yazar, bu sayede hikâyeyi okurun kafasında canlandırır ve olayların içine çekmek ister. Çolponbay, helikopterin içinde giderken mekân tasvirini akıcı bir şekilde anlatarak okurun kafasında bu mekânları somutlaştırmak ister:

“Tarlalar, dağlar, köyler, şehirler kısacası her yer bembeyaz karla örtülmüştü. Sadece Isık-Göl bembeyaz çarşafa masmavi mürekkep lekesi gibi damlamıştı. Ta uzakta Narın’ın Kakşaal Dağları, onun sağ tarafında Boom Boğazı ve Çüy Vadisi vardı. Arkada ise yerin iki dikey direği gibi uzanan “Han Tengri”, “Ceniş” adlı dağlar ve onun karşısında Kazaklar’ın sahrası vardı. Kulca tarafı bile bembeyaz kara örtünmüştü. Yani, şöyle de düşünebiliriz sonsuz âlem, “Yer” adlı yuvarlak çocuğunu yıkayıp temizlemiş ve bembeyaz karlara çarşaf gibi örtmüştü” (H.ADBK.: 7).

Akmatov, diğer öykülerinde olduğu gibi *Ala Dağın Beyaz Karı* öyküsünde de doğal unsurlardan kaçmaz. İnsanın yaşamı için en değerli kazanım olarak gördüğü doğa izleğini başkişi Çolponbay vasıtasıyla okuyucuya aktarır. “Yazar, zaman zaman bu kişilere sözü emanet eder ve onları kendi yerine konuşturur” (Korkmaz, 1997: 276). Yazarın sözünü emanet ettiği kişi Çolponbay’dır. Çolponbay’ın alıntıda geniş bir şekilde betimlediği mekânlar daha sonra hikâyenin olay örgüsü içerisine dâhil olur.

Yazar, *Ala Dağın Beyaz Karı* öyküsünde iç monolog ve diyalog tekniklerine çok sık yer verir. Özellikle başkişi bu diyalog tekniğine başvurur. Ofisteki müdürün emriyle Şalba’ya giden Çolponbay mesleğinden ötürü orada yaşayan insanlarla sık sık diyaloga girer ve kendini tanımlamaya çalışır. Öncelikle mesleğinden yola çıkarak “*fotoğraf dediğin bir zaman dilimidir. Bir andır*” (H.ADBK.: 5) der. Bunun üzerine anlatıcı ben’in “simsiyah montlu adam” diye tanımladığı kişi ile diyaloga girer:

“-Adın ne? Ben adımı söyledim.

-Ha, Çolponbay mı? O zaman mesleğin çok iyiymiş, Çolponbay bahadır!

Siyah montlu şapkasını biraz arkaya tekrar kaydırıp, dazlak kafasını göstererek konuşmaya başladı. Onun yine “hayat dersi” anlatacağı besbellidir. Kendine biraz çekidüzen de verdi:

-Baksana, insanoğlu bu hayatta ebedi değildir. Bir geliyor ve gidiyor. Doğru değil mi?" (H.ADBK.: 5).

Yazar, bu tekniği kullanarak hem okuyucuyu öykünün içine çekmek ister hem de diyalogu gerçekleştiren karakterler üzerinde okurun bilgi sahibi olmasını ister. Kahraman anlatıcı sık sık diyalog tekniğine başvurarak konuyu daha da anlaşılır kılar.

3.13.2 Öyküde Zaman

Ala Dağın Beyaz Karı öyküsünde hem sıradizimsel hem de geriye dönüş tekniklerinden kurulu bir zaman vardır. Yazar, öyküye "*Yazı kuruluna her gün saat on gibi posta geliyordu*" (H.ADBK.: 1) ifadesiyle başlar. Öykü zamanı sıradizimsel olarak başlar ve zaman sırasına göre devam eder. "*Gün boyu yürüyüp akşamüstü şalba'nın yukarısındaki üç çobanın evinden gelip sonra da merkeze gidemeden Musagalı'nın evinde kaldık*" (H.ADBK.: 13). Anlatıcı, başkişi Çolponbay'ın şalba köyüne gitmesiyle birlikte sıradizimsel zamanı daha sık kullanır. Bunun nedeni Çolponbay karakterinin sürekli olaylara dâhil olmasındandır. Köydeki obanların koyunlarının kurtlar tarafından öldürülmesi akla önceki yıllarda yaşanan aynı olayı getirir. Yazar, bu noktada geriye dönüş tekniğini kullanarak geçmişe gider. "*Geçen sene baharda on üç koyununu kurt yemişti, şimdi yine... Yardımcı al dedik aldıramadık. Geçen sene koyunlarına kurtlar saldırdığında bir delikanlı göndermiştik, o da akrabalarının oğluydu*" (H.ADBK.: 14). obanlar için korkulu bir serüvene dönüşen kurtlar, şalba köyüne tekrar gelerek koyunları telef ederler. Aynı olayın geçmişte yaşanması zaman unsuru olarak geriye dönüş tekniği olarak okuyucuya aktarılır.

Akmatov, hem sıradizimsel hem geriye dönüş tekniğini kullandığı öyküde mevsimsel zamanda kullanır. Anlatıcı, öyküleme zamanında "sonbahar-yaz-kış-ilkbahar" gibi mevsimsel zaman tanımlamaları yapar. "*Bundan sonra Kerimkul'un cesedi biraz zaman geçince, yani karın az yağdığı sonbahar mevsiminde ya da güneşin çıkıp karların eridiği yaz mevsiminde çürümeden atıyla beraber gözükecekti. Anneannemin anlattığı atıyla beraber gömülen "şehitler" gibidir bunlar*" (H.ADBK.: 21). şalba köyünde buzların altında kalan Kerimkul'un cesedi bulunamaz. Cesedin bulunması için karların erimesi gerekmektedir. Yazar, bu olayı mevsimsel zamanla anlatır ve okuyucunun dikkatini mevsim unsurlarının üzerine çekmek ister.

Ala Dağın Beyaz Karı öyküsünde zaman unsurları oldukça fazladır. Sıradizimsel zaman unsurları olan “gece, sabahleyin” gibi ifadeler, geriye dönüş tekniği olarak kullanılan “geçen sene, üç gün önce” gibi ifadeler ve mevsimsel zaman tanımlamaları olan “yaz, kış, sonbahar, ilkbahar” gibi ifadeler iç içe kullanılır. Bu zaman unsurları birbirinden kopuk değildir. Yaşanan olayların gidişatına göre yazarın birbiriyle harmanlayarak anlattığı bu farklı zaman unsurları, öykünün daha iyi anlaşılmasında fayda sağlar.

3.13.3 Öyküde Mekân

3.13.3.1 Dar/Kapalı ve Labirentleşen Mekânlar

Ala Dağın Beyaz Karı öyküsünde mekân, değişkenlik gösteren bir unsurdur. Öyküde mekân unsuru başkişi Çolponbay’ın etrafında şekillenir. Özellikle ofis müdürü tarafından görevlendirilmeyle gittiği Şalba köyü, Isık-Göl, Musagalı’nın evi, Ala Dağın yaylaları öyküde geçen asıl mekânlar olarak nitelendirilebilir. Bu mekânlar, Çolponbay’ın ruhsal durumuna göre özellik kazanırlar. Şalba köyünde çobanların koyunları kurtlar tarafından öldürüldüğü için gergin bir ortam söz konusudur. Çolponbay’ın “-Ama kurtların da bir faydası vardır, onların soyunu tüketmemeliyiz - dedim” (H.ADBK.: 17) ifadesi ortamı daha da geren bir cümleye dönüşür. Bunun üzerine çobanlarla tartışmalı bir ortamın içine giren Çolponbay çareyi eve gitmekte bulur:

“Doğrusu ben ne yapacağımı bilemedim, öfkelen dim. Nuraalı’nın evine girmek acele ettim. Çobanlara böyle söylemem yanlış olmuş. Böylece yıllardır çobanların kurtlara olan siniri, öfkesi, nefreti bana patladı. Nuraalı’nın evine nasıl girdiğimi de bilmiyordum. Akşama kadar evden çıkmadım” (H.ADBK., 17).

Yazar, bu olaydaki tartışmaların yansımalarını ev mekânına taşır. Gerçekte sığınılan, güven ve huzur veren ev mekânı açık/geniş mekân olarak nitelendirilirken değişim ve dönüşüm geçirerek dar/kapalı ve labirent mekâna dönüşür. Başkişi Çolponbay ev mekânında ruhsal bir durgunluk yaşar. Söylediği ifadelerin yanlış olduğunu anlaması iç dünyasında yaşadığı pişmanlıkların yok olmasına yeterli olmaz.

Çolponbay, köylülerle birlikte kurt avına çıkar. Zorlu arazi şartları ve kış mevsimi yürüme yi engeller. Büyük buz kütlelerinin kırılması Kerimkul karakterinin

ölümüne neden olur. Bu ölüm hem başkişi için hem de onun yanında bulunan diğer insanlar için bir yıkıma sebep olur. “-Kerimkul! Kerimkul! O Kerimkul! Ou Kerimkul! Kerimku-ul! Kadınların ve erkeklerin sırayla bağışmaları, içten haykırarak yakınmalarını rüzgâr buza taşa çarparak uzaklara iletiyordu. Fakat yanıt yoktu. Biraz sonra Kasım buzu kucaklayarak hiçkırâ hiçkırâ ağlamaya başladı” (H.ADBK.: 20). Fiziksel açıdan açık bir mekân olan bu alan, Kerimkul karakterinin ölmesiyle birlikte dar/kapalı bir mekâna dönüşür. Orada bulunan insanların buzun altında kalan Kerimkul’a bağışmaları dağlarda yankılanır. Ancak bu bağışmalar çaresiz bir ses olarak dağlardan geri insanlara yankılanır.

Anlatıcı, öyküde dar/kapalı mekânı oldukça fazla kullanır. Bu mekânların çoğu fiziksel açıdan zaten açık olan mekânlardır. Fakat Akmatov, simgesel anlamda bu açık mekânlara anlam yükler. Kurtların koyunları öldürmesi ve kanyonun kan gölüne dönüşmesi aslında maddî ve manevî dünyada çıkar çatışmalarından dolayı doğan ölümlere bir göndermedir. “Ama kanyonun içindeki kar kıpkırmızı olmuştu. Sanki savaş meydanı gibiydi” (H.ADBK.: 14). Kurt ve koyun arasında gerçekleşen kanlı eylem, aslında maddî dünyanın bir gerçeğidir. Bu açıdan düşünüldüğünde bembeyaz karlarla örtülü kanyon kanla kaplandığı için dar/kapalı mekâna dönüşür.

3.13.3.2 Açık/Geniş Mekânlar

Bireyin huzur ve mutluluğunu ifade eden açık/geniş mekânlar, hislerin, umutların ve sevinçlerin bulunduğu barınaklardır. Öyküde özellikle başkişi Çolponbay mekânla sürekli iç içelik yaşayan bir kişidir. Gerek çalışma ofisinde gerekse görevlendirme ile gittiği Şalba köyünde mekânın hapsediciliği karşısında direnç gösteren bir karakter olarak görülür. Çolponbay Şalba köyüne giderken helikopterin içinde hissettikleri helikopterin içini açık/geniş mekâna dönüştürür. Çünkü “kendilik değerlerinin içtenlik mekânı ile örtüştüğü” (Deveci, 2005: 111) yer helikopterin içidir.

“Toprakların üzerinden geçerek dağların üzerinden uçuyorduk. Fakat ne dağlar ne de topraklar net gözüküyordu. Çünkü üzeri bembeyaz karla kaplıydı. Ta uzakta karla kaplı toprağın üzerinden geçince masmavi Isık-Göl gözüküyordu. Ben yine gözümün görebileceği kadar tüm yerleri görmeye çalışıyordum. Kendi kendime heyecanlanıyor, kalbim hızlı hızlı atmaya başlıyordu” (H.ADBK.: 7).

Çolponbay'ın heyecandan kalbinin hızla çarpması korkudan değil yeni yerleri görme umudunun belirtileridir. Anlatıcı, yeryüzünün uçsuz bucaklığına tepeden bir kuş bakışıyla yaşanan cennet gibi dünyanın huzur dağıtıcı mekân oluşuna dikkat çeker. Çolponbay'ın “-O çünkü gibi güzel bir tabiatı bu güne kadar hiç görmemişim” (H.ADBK.: 7) ifadesi fiziksel açıdan zaten açık/geniş olan yeryüzünün ruhsal açıdan da nasıl açık/geniş mekâna dönüştüğü açık bir şekilde görülmektedir.

Ala Dağın Beyaz Karı öyküsünde kutsiyet ifade eden mekân “Kutsal Kaya” olarak nitelendirilen mekândır. Öyküde bu kayanın önemine ve tarihsel kökenine değinilir.

“Eskiden beri Kazak ve Kırgızlar çiftlik hayvanlarıyla buradan geçerken buzun olduğu yere “Kutsal kaya” diyerek, ona inanırdı. “Kutsal Kaya” asırlarca kendi altında kalan hayvanlara bakarak için için ağlıyor, yaşayanların bitmez tükenmez mutsuzluğuna şahit oluyordu. “Kutsal Kaya’ya” kimse saygı göstermezse buzun üzerinden geçemeyeceklerini büyükler küçüklere eskiden beri söyleye söyleye inandırmışlardı. “Kutsal Kaya’nın” gücüne inanıyor ve içtenlikle ona tapınarak kurban kesiyorlardı” (H.ADBK.: 19).

Anlatıcı, “Kutsal Kaya” metaforuyla toplumun ruhunda, geleneğinde ve yaşamında bıraktığı izlenimi okuyucuya aktarır. Kazat Akmatov, hem Kırgız hem de Kazak halkı için kutsiyet ifade eden Tanrı Dağları’na gönderme yapar. Ala Dağ, yüceliğin timsalidir. Bahaeddin Ögel’e göre “Türkler dağ ruhunu bir güç kaynağı olarak gördüğü için dağları toprak ya da taş yığını olarak değil, duygularla yoğrulmuş, insanlaşmış bir varlık olarak algılamışlardır” (Ögel, 1989: 424). “Kutsal Kaya” olarak nitelendirilen bu mekân bir tarihsel önem ve değere sahiptir. Bu açıdan düşünüldüğünde Akmatov, bir milletin milli değerini ve inançlarını hikâyede mekân tasviri üzerinden okuyucuya aktarır.

3.13.4 Öyküde Kişiler Dünyası

3.13.4.1 Başkişi: Çolponbay

Akmatov, başkişi Çolponbay karakterini kurgunun merkezine koyar. Yazar, bir haber başlığından başlayarak olayları dramatik aksiyonlu bir şekilde Çolponbay etrafında şekillendirir. Öyküde “karakterler olayın akışında gelir, olayda onların özelliklerine göre şekillenir ve onun özelliklerine göre şekillenir ve onun özellikleri de

olayı yönlendirir” (Santanel, 1997: 69). Bu açıdan bakıldığında hikâyede öne çıkan karakter olan Çolponbay, hikâyenin olay akışı içerisinde en belirgin kişidir. Çünkü olaylar Çolponbay’ın yaşamı ve iç dünyasına göre çizilmektedir.

Yazar, öykünün başlangıcından sonuna kadar başkişiyi her olayın içine sokar. Çolponbay, çalışma ofisine gelmesiyle birlikte hikâyede dramatik ve fantastik aksiyon başlar. *“Ben o gün işe başkalarına göre biraz daha geç geldim. Geç kalan insan zaten mahcup olur, üstelik geç kaldığında herkes sana bakınca daha da çok utanırsın. Benim durumun aynen bunun gibi oldu. Ben girer girmez hepsi bana bakmaz mı? Kiminin gözleri fal taşı gibi büyümüş, kimilerinin ki ise gülmek için kendini zor tutuyordu”* (H.ADBK.: 2). Anlatıcı ben, ofiste yaşadıklarını yine kendi ağzından anlatır. Çolponbay, içine düştüğü durumu ofiste çalışan arkadaşlarının tepkilerine göre anlamlandırmaya çalışır.

Başkişi Çolponbay için öyküde kırılma noktası, çalıştığı ofisteki müdürün onu Şalba köyüne görevlendirmesidir. *“-Çopuk, sen cesurca bir şey yap. Şalba’ya git, oraya daha önce gitmedin değil mi? Sana böyle görev vereyim”* (H.ADBK.: 3). Müdürün bu emri üzerine gitmek istemediğini dile getiremeyen Çolponbay iç dünyasında kendi beniyile konuşarak *“Ben bu karara karşı çıkamayacağımı hissediyordum”* (H.ADBK.: 3) der. Çolponbay içi yana yana sessiz bir şekilde beklemektedir. Bu geri dönüşü olmayan karar üzerine başkişi, Şalba hakkında bilgi toplamaya başlar. Çolponbay’ın itiraz edemeyişi “kendini gerçekleştirme (için) içsel bir zorunluluk, bir ihtiyaç” (Lukes, 1973: 77) olarak görmesindedir. Şalba hakkında ilk bilgiyi babaannesinden alır. Geçmişte babasının çoban olduğunu ve o mekânlarda yaşam mücadelesi verdiğini bu olaylar üzerine öğrenir.

Şalba köyü başkişi için bir dönüm noktasıdır. Çolponbay, Şalba’ya hareket eden helikoptere binmesiyle birlikte dramatik aksiyon başlar. Helikopterin içinde olup bitenleri anlamlandırmaya çalışan başkişi, uçsuz bucaksız Kırgız Kazak bozkırları üzerinde adeta yeni bir hayata uçmaktadır. Başkişi için ilk aksiyon helikopterin içinde başlar. Çolponbay, helikopterin sallandığını görür ve hisseder. Ardından:

“Kısacası kesin bir kaza yapacağız galiba. O anda büyük büyük dağlar önümüzden çıkıyor, sanki kelebeği tutacakmış gibi uçağın önündeler... Motorun sesi daha da kötüleşmeye başladı. “Belki de yakıtı tükeniyordur?!”

dedim kendi kendime. Sonra eşimi ve babaannemi hatırlamaya başladım. Fotoğraf makinesini tutan ellerim terlemeye başladı. Siyah montluya çaktırmadan pilotlara bakıyorum” (H.ADBK.: 8).

Çolponbay, anlamsız bir şekilde etrafına bakarken bir yandan da şoföre bakar ve olup bitenleri anlamaya çalışır. İç dünyasında yaşadığı gerginlik fiziksel olarak dış dünyasına yansımaktadır. Yazar, başkişinin tüm duygularını kendi izleniminden sunarak olayların okurun aklında daha iyi betimlenmesini istemektedir. Çolponbay’ın yaşamış olduğu aksiyon, korkunun insanı ne duruma düşüreceğini en açık bir şekilde göstermektedir.

Öykü içinde geçen ve başkişinin de içinde bulunduğu ve etkilendiği diğer bir durum gözlem için gittiği Şalba köyüne indikten sonra çobanlarla yaşadığı diyalogdur. Çobanlar, koyunlarının kurtlar tarafından parçalandığını görmeleri üzerine sitem ederek acilen kurt avına gitmelerini dile getirirler. Bunun üzerine Çolponbay; “-*Ama kurtların da bir faydası vardır, onların soyunu tüketmemeliyiz*” (H.ADBK.: 17) demesi üzerine çobanlarla tartışmaya girer. Sonunda başkişi Çolponbay’da fotoğraf çekme umuduyla ava katılır. Ala dağın zor ve çetin şartları Kerimkul karakterinin hayatını kaybetmesine neden olur. Dramatik aksiyon içerisinde başkişi Çolponbay dışardan gelen yabancı biri gibi davranmadan köylü ile birlikte acıya ortak olur. Sonuç olarak Çolponbay; ofisten Şalba köyüne oradan av grubuna katılmasına kadar tüm olayların merkezinde yer alır.

3.13.4.2 Köylüler

Ala Dağın Beyaz Karı öyküsünde köylü karakterlere başkişi Çolponbay’ın Şalba köyüne gitmesiyle değinilir. Anlatıcı, müdür tarafından görevlendirilen başkişiyle köy, köylü ve mücadeleleri ben/kahraman bakış açısıyla anlatır. Köylüler, genel itibariyle hayvancılıkla uğraşan kişilerdir. Yazar, köylü halkı daha çok iki çoban üzerinden anlatır. Yazar, Çolponbay köye ulaşmadan önce köy hakkında kısa bilgi verir. “*Gece yatağa yatarken babaannem bana Şalba hakkında bildiklerini anlattı. Meğerse onlar da (babam gençken çobanmış) yaya olarak dağları yürüye yürüye gitmişler*” (H.ADBK.: 4). Yazar, çobanların çoğunlukta olduğu köyün yaylarının otlaklarından ve bunun sonucunda elde ettikleri et, süt, yoğurttan bahseder. Bunun yanında köydeki coğrafi şartların durumundan da bahseder.

Anlatıcı ben, köye ulaştıktan sonra çevreyi tanıtarak köyün ileri gelenlerinden bahseder. Oy-Bay abi, Nuraalı, Moke, Kerimkul, Kasım, Caparaalı ihtiyar, Karakaşka ve Uzak hikâyede adı geçen köylülerdir. Bu karakterler arasında en fazla üzerinde durulanlar; Nuraalı, Moke, Oy-Bay abi ve Kerimkul'dur. Diğerleri anlatımı güçlü kılmak için kullanılan fon karakterlerdir. Köylüler için en üzücü olay kurtların koyunları her yıl öldürmesidir. Çobanların, köylülerin birleşerek kurt avına çıkmaları zorlu Ala Dağ yamaçlarında Kerimkul'u kaybetmelerine neden olur. Yüksek kaya ve büyük buzların olduğu dağ yamacı köylülerin kurdun peşinden gitmesini oldukça zorlaştırır. Kerimkul'da bu büyük kütlelerinin altında kalarak ölür. *"-Kerimkul! Kerimkul! O Kerimkul! Ou Kerimkul! Kerimku-ul! Kadınların ve erkeklerin sırayla bağrıışmaları, içten haykırarak yakınmalarını rüzgâr buza taşa çarparak uzaklara iletiyordu. Fakat yanıt yoktu. Biraz sonra Kasım bunu kucaklayarak hıçkıra hıçkıra ağlamaya başladı"* (H.ADBK.: 20). Çolponbay ve köylülerin bağrıışmaları sonuçsuz kalır. Başkişi Çolponbay gözlem için gittiği Şalba köyünde kötü bir olayla karşılaşır. Böylece köy ve köylü yaşamını, çektiği sıkıntıları bunun yanında misafirperverliklerine de değinerek öyküyü bir fotoğraf görselinden sunarcasına okuyucuya aktarır.

3.13.5 Öyküde İzleksel Kurgu

3.13.5.1 Doğanın Emaneti: Kutsal Kaya/Dağ

İnsanoğlunun varlığıyla birlikte ortaya çıkan inanç sistemleri, ilk toplumlardan günümüzün modern toplumlarına kadar değişim ve dönüşüm evresi geçirerek yaşaya gelmiştir. "Sözü edilen bu inanç sistemleri, bir takım kültürler, din hüviyeti kazanamamış bir takım pratikler ve çeşitli dinler bünyesinde yer alan ritüellerden oluşmaktadır" (Özdemir, 2013: 141). Her toplumun kendine ait inanç sistemleri vardır. Bu inanç sistemleri toplumlar arasında farklılık gösterse de birbirine benzeyen inançlarda mevcuttur. Dağ, özellikle göçebe toplumlar için farklı bir konumdadır. Çünkü göçebe yaşamda yurt olarak benimsenen bir mekânın bulunmaması, dağ mekânlarının sığınak yeri olarak kullanıldığı ve insanın kendini bu şekilde güvence altına almaya çalıştığı bilinmektedir.

En eski Türk tarihinden günümüze kadar geçen süreçte dağın kutsal bir değer olarak kabul edilmesi hala güncelliğini korumaktadır. "Eski Türk algılamasında kutsal

değer kazanmış dağ, 6. yüzyıla ait Çin kaynaklarında “yer tanrısı” (ruhu) adlandırılmıştır” (Alizade, 2012: 34). Eski Türk algılamasındaki dağın bu kutsal özelliği destan, roman ve hikâye gibi türler aracılığıyla anlatılmaktadır. Akmatov’un *Ala Dağın Beyaz Karı* öyküsünde dağ izleği öne çıkmaktadır. Öyküde başkişi Çolponbay Şalba köyüne gitmesiyle birlikte “kutsal kaya/dağ” olaylar içerisine dâhil olur. Yazar, kurtların koyunları öldürmesinin ardından kurt avına çıkan çobanların ve Çolponbay’ın yaşadığı zorlukları bu “kutsal kaya”ya bağlar.

Akmatov’un “kutsal kaya” diye nitelendirdiği yer Tanrı Dağları’dır. Tanrı Dağları, kutlu ve mukaddes dağlardan biridir. “*Kutsal kaya*” denilen yer, dağın tepesindeki buzulla kapalı yerdir” (H.ADBK.: 18). Yazar, Kırgız ve Kazaklar için önemli bir değer olan Tanrı Dağları’nı kurt-çoban-başkişi etrafında anlatır. Çobanlar ve görevli Çolponbay kurt avına çıktıklarında “kutsal kaya”nın dik yamacına gelirler ve olaylar bu mekânda yeniden başlar.

“Eskiden beri Kazak ve Kırgızlar çiftlik hayvanlarıyla buradan geçerken buzun olduğu yere “kutsal kaya” diyerek, ona inanırlardı. “Kutsal Kaya” asırlarca kendi bünyesinde barınan hayvanlara bakarak için için ağlıyor, yaşayanların bitmez tükenmez mutsuzluğuna şahit oluyordu. “kutsal Kkaya”ya kimse saygı göstermezse buzun üzerinden geçemeyeceklerini büyükler küçüklere eskiden beri söyleye söyleye inandırmışlardı. “Kutsal Kaya’nın” gücüne inıyor ve içtenlikle ona tapınarak kurban kesiyorlardı. O zamanlar başka çareleri yoktu” (H.ADBK.: 19).

Yazar, Türk dünyası halklarından olan Kazak ve Kırgızların Tanrı Dağları’na olan inançlarından bahseder. Bu inanç, tarihin eski devirlerinden başlayarak günümüze kadar gelen bir inançtır. Akmatov’un bu hikâyede Tanrı Dağları’nı anlatmasının nedeni modernleşen dünyada manevi değerlerin unutulmasındandır. Öyküde “kutsal kaya” Kerimkul karakterinin canını alır. Büyük buz kütlelerinin altında kalarak ölen Kerimkul köylerin ıçığı arasında kaybolur. Tanrı Dağları yüksek olduğu için aşırı derecede soğuktur. Köyde yak(Tibet öküzü) besleyen çobanlardan biri Şerbet’in donduğunu görür, ısıtmaya çalışır ve “kutsal kaya”ya tövbe eder. “-Allah’ın verdiği “kutsal kaya”, çok şükür kadını kurtarmışsın... diye bir şeyler mırıldanarak dua ediyordu” (H.ADBK.: 21). Türk mitolojisinde önemli kültlerden olan dağ kültü, insanların sığındığı, kendini güvende hissettiği, doğa ile ruhlarını birleştirdiği, varlık alanlarını genişlettiği kutsal mekânlar olarak bilinir. Yazar da “kutsal kaya”ya olan inanıştan, sığınmadan, ona kesilen kurbandan bahsederek Tanrı Dağları’nın kutsiyetini okuyucuya aktarır.

3.14 KÜL RENKLİ KUŞ

3.14.1 Öyküde Yapı

3.14.1.1 Öyküde Bakış Açısı ve Anlatıcı

3.14.1.1.1 Çoklu Bakış Açısı ve Anlatıcı

Kül Renkli Kuş öyküsü çoklu bakış açısıyla kurgulanmıştır. Öyküde vaka halkası iç içe geçtiği için iki farklı bakış açısı kullanılır. Bu bakış açıları Tanrısal/hâkim bakış açısı ve ben/kahraman bakış açısıdır. Kalen, kendisini hem ben/kahraman bakış açısıyla hem de Tanrısal/hâkim bakış açısıyla anlatır. Kalen'in, kendi hikâyesini anlatması hikâyede meydana gelen olayların onun bakış açısıyla okuyucuya aktarılması, “hem anlatıda (onun öznesi olarak) ve hem de anlatılan hikâyeye (onun nesnesi olarak karşımıza çıkmasını)” (Kulamshaeva, 2009: 1763-1783) sağlar. Kalen'in kendi ağzından anlattığı yaşamı, onun olayların öznesi ve nesnesi olarak merkeze oturmasını sağlamaktadır. Okuyucu, öyküde geçen asıl olayları kahramanın kendi ağzından dinler ve olayların iç yüzüne hâkim olur. Yazar, asıl olayları kahramanın kendi ağzından vererek olaylara gerçekçi bir hava kazandırır. Kalen, kardeşi Kanımgül, babası Karamurat, annesi ve sevgilisi Munara hakkında bilgilendirmeleri direk olarak kendi ağzından okuyucuya aktarır.

“O halimi bir daha görmemek için aynadan uzaklaşınca kül renkli kuşum yanıma uçup geldi. Sen neredeydin dedim ona. Ona bakınca onun da sabahtan beri kendine çekidüzen vererek geç kaldığını gördüm. Uçları sarı olan ince kanatların biraz önce suda yıkamıştı. Çok hafif olan tüyleri hala kurumamıştı. Fakat kafasındaki tacı andıran ipek gibi tüyleri bugün çok farklıydı. Yani daha bakımlıydı. Demek o da benim için süslenmiş” (H.KRK.: 2).

Kalen, kendine yardımcı olarak gördüğü “kül renkli kuşunu” kendi dilinden kendi gözlemleriyle okuyucuya aktarması, onun ne kadar önemli olduğunu gerçekçi bir şekilde yansıtır. Kalen, sevdiği kız Munara'dan bir karşılık alamadığında ve yalnız kaldığında sığındığı şey yine “kül renkli kuşu”dur. Yazar, kuşun insana yardım etmesini, ona güven ve cesaret vermesini Kalen karakterinin kendi ağzından okuyucuya aktarmasının nedeni “*Her insanın doğadan kendisi için verilen bir destekçisi vardır. İşte o destekçi o insanı koruyup, onun düşüncelerini doğru bir yola koyar.*”- demişti

babam” (H.KRK.: 7) sözüyle doğanın insan için vazgeçilmez bir unsur olduğunu anımsatmak içindir. Doğa, insanı çevreleyen, ona yaşama imkânı veren bir güçtür. Bu güç, hikâyeye göre Kalen’in yardımcısı “kül renkli kuş”tur.

Yazar, öyküde Kalen’in Munara ile olan ilişkisini yine kahramanın ağzından okuyucuya aktarır. Bu sayede olaylar okuyucunun zihninde daha somut hale gelir. *“Fakat gerçeği söylemek gerekirse en çok Munara ve kül renkli kuşumu özlemiştim. Anne-babamla ve arkadaşlarımla hemen hemen her gün mektuplaşınca onları o kadar da özlemedim. Munara ise benim ona iki senedir her gün yazdığım, toplarsan bir bavul dolusu mektubuma sadece iki kere cevap vermişti”* (H.KRK.: 16). Anlatıcı, Kalen karakterini hem kuş hem de sevgilisi Munara etrafında kurgular. Yazarın amacı ise doğanın hediyesi kuş ile insanın kendi türünden bir varlıkla nasıl bir ilişki içerisinden olduğunu Kalen karakteri özelinden tüm insanlığı kapsayacak bir yaklaşıma doğru sürüklemesidir. Kalen, hem doğanın sunduğu yardımcı kuş ile hem de Munara ile kendini var etmeye çalışır. Tüm duygu dünyasını kendi diliyle okura aktarır.

Öyküde Tanrısal/hâkim anlatıcı, çerçeve vakayı hazırlayan ve asıl olayların oluşmasına zemin hazırlayan bir güçtür. Yazar, iki bakış açısını da iç içe kullanır ve olayları daha gerçekçi bir şekilde aktarmak için başkişi üzerinden her iki bakış açısına sıkça örnek verir.

“Kül renkli kuş Kalen’in bu kadar erken kalkacağını tahmin etmemişti. Bunu bilirse onu uyandırmak için yanındaki ağacın en yakın dalına konacaktı. Kalen, bu nedenle ona biraz küsüyordu açıkçası. Benim için çok önemli olan bir günde biraz erken kalkabilirdi. Başka günler böyle kalkmasın, ama bugün bana en güzel şarkılarını öteceği bir gündü. Bir haftadır, kül renkli kuşum, benim için en güzel şarkıları ötüyordu” (H.KRK.: 1).

Yazar, cümleye kahramanın sınırsız bilme, duyma, sezme ve görme yeteneğiyle başlasa da konuşmanın ilerleyen kısmında tekrar kahramanın kendi ağzından kurduğu cümlelere döner. Kül renkli kuşun kahraman üzerindeki tahakkümü hem Tanrısal hem de kahraman bakış açısıyla anlatılır. Bu yüzden 3. Tekil şahıstan 1. Tekil şahsa geçişler çok sık görülür.

Ayrıca, yazar, *Kül Renkli Kuş* öyküsünde iç monolog ve diyalog tekniklerine de başvurur. Anlatıcı, bu teknikle okuru konunun içine çekerek olayların daha iyi

anlaşılmasını sağlar. Kalen, Munara'ya olan sevgisini ve kaçıracağını annesine söyledikten sonra annesi Kanımgül tepkiyle karşılık verir:

- Hayır, ben onunla anlaşmıştım, anne!
- Ne diyorsun, sen?!
- Yarın kaçırırım diye...
- Evlenecek yaşa mı geldin, küçücük çocuk!
- Ben artık küçücük değilim anne. (H.KRK.: 2).

Yazar, diyalog tekniğini kullanarak anne ve oğul arasındaki düşünceleri okura aktarır. Yazar bu şekilde, karakterlerin kendi aralarında gerçekleştirdiği konuşmaları onların ağzından aktararak kahramanların ruhsal dünyalarını kolaylaştırır. Yazar, bu tekniği Kalen-anne, Kalen-baba ya da Kalen-kül renkli kuş arasında sıklıkla kullanır.

3.14.2 Öyküde Zaman

Kül Renkli Kuş öyküsünde zaman, hem insanı tüketen hem de umut verici bir unsur olarak karşılık bulur. Zamanın hem olumlu hem de olumsuz şekilde ayrılmasının nedeni başkişi Kalen'in değişen durumudur. Kalen, sevdiği kıza ulaşamamakla zamanın enkazı altında kalır. Çünkü "insan hiçtir; olsa olsa zamanın enkazıdır" (Urry, 1999: 15) Kalen, zamanın enkazında varoluşunu gerçekleştirmeye çalışarak zamanın tüketici ve yok edici özelliği karşısında "kül renkli yardımcı kuşuyla" direnmeye çalışır. Yazar, hikâyeye "*Her gün öğleye kadar uyuyan Kalen'i kim uyandırdı ki?*" (H.KRK.: 1) cümlesiyle başlayarak zamanın vazgeçilmez bir unsur olduğunu yansıtmaya çalışır. Yazar, öykünün başlangıcında olayın sabah saatlerinde başladığını okura aktarır. "*Güneş doğmak üzereydi. Çolpan yıldızı sabahleyin beyaz bir renge dönüşerek parlıyordu.*" (H.KRK.: 1). Anlatıcı, öyküde sıradizimsel bir zaman kurgusu kullandığını öykünün ilk cümleleriyle belirtir. Kalen, zamanın sarmallayıcı özelliği içerisinde Munara'ya olan sevgisini dile getirir.

Kalen'in Munara'ya olan düşkünlüğü ve ruhsal yapısındaki oluşumlar zaman kavramlarıyla anlam kazanır. Her an Munara'nın varlığıyla yaşamaya çalışan Kalen'in mücadeleci eylemleri yine zaman belirteçleriyle okura aktarılır. "*Sonunda dayanamadım. Munara'yı aramaya başladım, geceleri uyuyamıyordum. Ona mektup*

yazmaya başladım. Art-arda mektup yolluyordum. Bazen sabaha kadar gizlenerek oturuyor onun resmini çiziyordum” (H.KRK.: 5). Kalen, Munara'nın yokluğunda ruhsal dünyasındaki çatışmaları “geceleri uyuyamıyorum” ifadesiyle belirtir. Yazar, bu ifadeyle zamanın “aşkın gelip geçiciliğiyle iç içe duyumsatılan” (İleri, 1999: 24-31) bir kavram olduğunu vurgular.

Yazar, öykü zamanında geriye dönüş tekniğini, şimdiye ait anlatımlarını ve gelecek ile ilgili hayallerini üç boyutlu bir nitelikte anlatır. “Geçen sene askerden geldiğimde de tam kuyruğunu yıkarken karşılaşmıştık” (H.KRK.: 11). Zaman başkişiyi, hem umutsuzlukla hem umutla yaşamaya çalışan bir kişi yapar. Öyküde zaman, daha çok sıradizimsel niteliklidir ve yazar, sık sık örnekler vererek karakterlerin içinde bulunduğu ruhsal durumu okuyucuya aktarır. “Sabahtan beri, geceleyin, ikindi vakti, bugün, yarın, gece” gibi sıradizimsel zaman unsurları sıkça kullanılır. “Güneş batarken her zaman temiz bir suya kuyruklarını yıkamak gibi alışkanlığı olduğunu biliyordum. O gün de böyle bir akşamda kuyruğunu yıkarken karşılaşmıştık. Bu nedenle biraz gecikmiş olabilir” (H.KRK.: 11). Yazar, doğa ile insanın iç içeliğini başkişi Kalen ve kül renkli kuş etrafında çevreler. Aralarında geçen diyaloglarda zamandan ipuçları verir.

Anlatıcı, öyküleme zamanında “kış-yaz-sonbahar” gibi mevsimsel zaman tanımlamalarını kullanarak olayları daha gerçekçi bir şekilde anlaşılmasını sağlar. “Yaz kış dağlarda kalıyordu. Bazen tek başına kalıyordu. Ta ki Kalen'in annesine evlenene kadar” (H.KRK.: 9). *Kül Renkli Kuş* öyküsünde zaman kavramı oldukça fazla kullanılır. Akmatov'un poetikalarından biri olan zaman, geçmiş-şimdi-gelecek şeklinde kurgulanır. Geçmişin hatırlanmaya değer olayları anlatıcının olay örgüsünde şimdileşerek geleceğe yön veren biz zaman belirtecine döner. Zamanın bu şekilde değişim ve dönüşüme evrilmesi olayların okur tarafından daha gerçekçi anlaşılmasını sağlar. Başkişi Kalen için zaman, “alinyazısının hem nedeni, hem de ölçüsü” (Grillet, 1989: 97) niteliğindedir. Bu nitelik öykü boyunca Kalen ve onun yardımcıları etrafında döner.

3.14.3 Öyküde Mekân

3.14.3.1 Dar/Kapalı ve Labirentleşen Mekânlar

Kül Renkli Kuş öyküsünde mekân unsuru tamamen başkişi Kalen etrafında şekillenir. Mekân, Kalen'in ruhsal durumuna göre değişkenlik gösterir. Kalen, babası, annesi ve Munara arasında yaşamını devam ettirme aşamasında yaşadığı yerlerin kendini sıkı, boğan bir labirente dönüştüğü fark eder. *“Tam evine gelirken köpeklerin havlamaya başladıklarını duydu. Kalen o zaman bir şeyler ters gittiğini hissetti. Çünkü köpeklerin havlaması çok farklıydı. Acı acı havlıyormuş gibi geldi kulaklarına. Sanki bir şeyden korkmuşlar, birisi azarlamış gibi bir ses”* (H.KRK.: 16). Kalen'in huzur bulduğu ve kendini güvende hissettiği ev mekânı, köpeklerin acı havlamalarıyla dar/kapalı mekâna dönüşür.

Anlatıcı, öyküde fiziksel açıdan açık/geniş olan fakat kahramanların ruhsal durumlarıyla dar/kapalı mekâna dönüşen yerlere değinir. *“Suya bakarak tek başına oturuyordu. Orada oturarak günde bir kere Munara'yı hatırlıyordu. Ne kadar hatırlamamaya çalışsa da günde bir kez aklından geçiriyordu. Bundan kurtulamıyordu”* (H.KRK.: 6). Suyun başı fiziksel olarak geniş mekândır. Ancak Kalen'in Munara'ya olan sevgisinden dolayı hayalini suyun yüzeyinde canlandırır. *“Kalen sudaki kızın hayalini görerek üzülüyordu. Munara'nın kendisi değil, hayali bile üzgün görünüyordu”* (H.KRK.: 6). İnsanın yaşam kaynağı olan su, bir an için insanın yaşamını kısıtlayan bir görünüme sahip olur. Kalen dışarıda olmasına rağmen yine de Munara'nın hayalinin bile bu kadar içtenlikli üzmesi açık/geniş olan mekânı dar/kapalı mekâna dönüştürür.

Bunlara ek olarak Kalen'in babası Karamurat'ın dağda kurtlarla mücadelesi dağ mekânını dar/kapalı mekâna dönüştüren diğer bir konudur. *“Sanki bu büyük dağ kurt doğuruyormuş gibi kurtlar bitmiyordu. Birinin arkasından diğeri geliyordu”* (H.KRK.: 3). Geçimini hayvancılıkla sürdüren Kalen'in ailesi çoğu zaman kurtların saldırılarına maruz kalırlar ve koyunlarının azalması onları üzmektedir. Dağ mekânı, kurtların yaşadığı yerlerdir. Adeta onların evi konumundadır. Dağ mekânının bu özelliği kapalı mekân olarak okuyucuya aktarılır.

3.14.3.2 Açık/Geniş Mekânlar

Açık/geniş mekânlar, bireyler için içtenlik mekânlarıdır. Öyküde fiziksel açık/geniş mekânlar ev, dağın tepesi, çevre Kök-bel ve kanyondur. Bu mekânlar, başkişi Kalen'in ruhsal durumuna göre özellik kazanan mekânlardır. Kalen, günlerce göremediği Munara'yı kimsenin yaşamadığı bir evden gözetler. Kalen, sahipsiz evin verdiği korkudan dolayı ruhsal çöküntüye girer ve ev mekânı kapalı bir mekâna dönüşür. Ancak Munara'nın evinden çıkışı ile bu mekân değişim dönüşüme girer. *"Gözlerime inanamıyordum! İki eline iki kavanoz almış, hiçbir şeyden habersiz gidiyordu. İnsanın mutluyken sakince yürümesi bile ne kadar güzel! Kafasını biraz eğerek aynı anda çok uzak olan dağlara bakarak güzel bir şeyler düşünerek gitmesi ne kadar güzel değil mi?"* (H.KRK.: 6). Yazar, ev mekânını Kalen'in ruh haliyle bütünleştirir. Munara'yı görüşü ve iç dünyasındaki mutluluğu mekânla bütünleştirmesi açısından ev mekânı açık/geniş mekân olarak nitelendirilebilir.

Kül Renkli Kuş öyküsünde zaman-mekân-insan arasındaki ilişki vurgulanır. Bu ilişki mekân-insan özelinde değerlendirildiğinde mekân unsurunun "dünyada kurmaya çalıştığımız mikro ölçekli bir cennet(e)" (Korkmaz, 2004: 143) dönüştüğü görülür. Fiziksel olarak açık mekânlar olan doğa, kanyon ve dağ tepesi Kalen'in içtenlik mekânlarını yansıtan yerlerdir. *"Bulutlar bembeyaz, gökyüzü masmavi ve dağlar alabildiğine yüksekti. Kanyonun içi sakindi ve çok serin rüzgâr esiyordu"* (H.KRK.: 5). Başkişi Kalen, bulutların ve masmavi gökyüzünün altında, kanyonun sakinliği arasında ruhunu dinlendirir. Munara ile ilgili zihninde yer alan olumsuz vakaları yok etmek ya da unutmak için "kanyon" bir bakıma var olmanın mekânına dönüşür.

Kalen, askere gideceği zaman düşünceli bir şekilde meydanda beklerken karşısında Munara'yı görür. Munara'yı artık göremeyeceğini düşünen Kalen, göz göze geldikten sonra bir anda mutlu olur. *"Tam o anda dünyanın en mutsuz insanı tam tersine en mutlu insana dönüşmüştü"* (H.KRK.: 8). Bu durum fiziksel olarak açık olan mekânı algısal olarak da açık/geniş mekâna dönüştürür. Sonuç olarak öyküde yer alan açık/geniş mekânlar, anlatı kişilerinin kendilerini mutlu ve huzurlu hissettikleri bir sığınak görevi üstlenerek içtenlik mekânlarına dönüşür.

3.14.4 Öyküde Kişiler Dünyası

3.14.4.1 Başkişi: Kalen

Kül Renkli Kuş öyküsünde tüm yönleriyle tanıtilen başkişi, iç dünyasının ve yaşamının en ince ayrıntısına kadar anlatılmasıyla diğer karakterlerden farklı konumdadır. Başkişi, öykünün odak noktasına alınan yaşamıyla çevresiyle çatışma yaşayan, değişim ve dönüşüm geçiren, tematik gücün taşıyıcısı olarak kurgunun merkezindedir.

Bu açıdan bakıldığında öykünün başkişi Kalen'dir. Onun evde yaşadığı sıkıntılar ve Munara'ya kavuşamaması öykünün asıl kırılma noktaları arasında yer alır. Mücadeleci, sürekli inandığı şeylerin peşinden giden, kendince doğru bulduğu düşünceleri etrafındakilere benimsetmek isteyen bir kişidir. Kısaca öykünün “anlatan ses(idir)” (Eco, 2016: 23-24). Kendi yaşam öyküsünü yine kendi ağzından okuyucuya aktarır. Fakat öyküde iki farklı bakış açısı olduğundan dolayı cümleler arası geçişte hem Tanrısal/hâkim hem de ben/kahraman bakış açısı kullanılır.

“Kül renkli kuş Kalen'in bu kadar erken kalkacağını tahmin etmemişti. Bunu bilirse onu uyandırmak için yanındaki ağacın en yakın dalına konacaktı. Kalen, bu nedenle ona biraz küsüyordu açıkçası. “Benim için çok önemli olan bir günde biraz erken kalkabilirdi. Başka günler böyle kalkmasın, ama bugün bana en güzel şarkılarını öteceği bir gündü. Bir haftadır, kül renkli kuşum, benim için en güzel şarkıları ötüyordu. Şarkıyı kül renkli kuş şarkı demez “çıkr-rrr-rr” diyor. İşte o şarkıyı benden saklamasa bari” (H.KRK.: 1).

Kalen, doğanın ona verdiği yardımcısı kül renkli kuş ile ilgili gözlemlerini iki farklı bakış açısıyla anlatır. Bunun yanında Kalen, diğer karakterlerle yaşadığı olayları kendi duyusal dünyasında harmanlayarak “ruhsal varlık aşamasının ilk oluşumu olan duygusal-tepki(ile)” (Scheler, 1988: 16) bağdaştırır ve bunu iki farklı bakış açısını kullanarak yapar. Öykü boyunca Munara'yla ilgili hayallerini dile getiren Kalen, çoğu zaman bunu gerçekleştirilmede sıkıntı yaşar. Hiçbir şey beklediği gibi gitmez. “*Tatlı hayalimizi her zaman küçük ve değersiz şeyler bozuyor*” (H.KRK.: 1). Yazar, çoğu zaman başkişinin yerine kendini koyarak okuyucuya ders verir ve okuyucunun dikkatini daha fazla hikâye üzerinde yoğunlaştırmak ister. Herkesin bir hayali vardır. Ancak onların gerçekleşme aşamasında beklenmedik durumlar çıkar. Bunlar daha çok küçük ve basit durumlardır.

Başkişi Kalen, Munara'yı elde etmek için mücadeleci tavırlar sergiler. Yaşamının erken zamanlarından beri ona karşı duygu beslediğini söyler. *“Ben daha dokuzuncu sınıftayken ona âşık olmuştum. Fakat o zaman çok küçük kızdı ve sekizinci sınıfta okuyordu. Onun yüzüne bakmaktan utanıyordum. Daha uzaktan görünce ayaklarım tir tir titriyor, kalbim yerinden fırlayacakmış gibi atıyordu”* (H.KRK.: 5). Yazar, başkişinin geçmişe gitmesini sağlayarak geçmişin büyümlü duygularını tekrar okura anlatmak ve duyguları tazelemez ister. Bu anlamda başkişi geçmişi şimdiye taşıyan bir karaktere dönüşür.

3.14.4.2 Anne ve Baba

Başkişi Kalen, annesi Kanımgül'e tüm istek ve şikâyetlerini rahat bir şekilde söylediği için babası Karamurat'tan önce anne her şeyi bilen konumdadır. Kalen'in Munara'yla evlenmek istediğini ilk annesine söyler. Anne Kanımgül öyküde çok fazla geçen bir karakter değildir. Kalen'in ev ve çevresinde gerçekleşen olaylarda göze çarpar. Kalen'in Munara ile evlenme aşamasında norm karakter olduğu görülür. *“Kanımgül her şeyi anlamıştı”* (H.KRK.: 2). Kanımgül, başkişi Kalen'e akıl veren, babası ile arasındaki iletişimi sağlayan bir karakterdir. Yazar öyküde *“Kanımgül oğlunun düşüncelerini okumuş gibi”* (H.KRK.: 4) ifadesiyle anneliğin çocuk üzerindeki sınırsız bilme özelliğine de dikkati çeker. Anneliğin çocuğunun tepkilerini okuma yetisi öyküde Kanımgül üzerinde yoğunlaşır.

Öyküde, Karamurat karakterinin geçtiği ilk yer Kalen'in evlenmek istediğini annesine söylemesiyle başlar. Karamurat'tan korkan anne oğluna babasının bu durumu bilmesi gerektiğini söylediği zaman öyküye dâhil olur ve yazar karakteristik özelliklerine de değinir. *“Karamurat'ın gerçekten de kötü bir huyu vardır. Bazı işler ters gidince hemen dayak atardı. Kalenle annesi ikisi birçok kez arkalarını dönerek evden kaçıp çıktıkları günler olmuştu. Bu da savaşın etkisi derdi Kanımgül”* (H.KRK.: 3). Yazar, Karamurat'ın karakter özelliklerindeki olumsuz yanı savaşa bağlar. Savaşın yıkıcı ve yok edici özelliğini babanın aile içindeki davranışlarıyla okuyucuya aktarır.

Karamurat, öykü içinde çok konuşmayan sessizliği ile bilinen karakterdir. Oğlu Kalen ile çok fazla konuşmasa da bazı noktalarda öğüt verici sözler söyleyerek sessizliğini bozar. *“-Asker dediğin her erkeğin yapması gereken görevidir. Onu*

yaptığını her defasında övünerek söylersen, kendine olan saygını kaybedersin!” (H.KRK.: 3). Karamurat, kendi askerlik anılarını hiç kimseye anlatmayan, gördüğü en kanlı manzaraları bile iç dünyasında gizleyen biridir. Öykü boyunca bakıldığından sessiz, mücadeleci, gerekmedikçe konuşmayan, konuştuğunda ise öğretici öğütler sunan bir karakter olarak görülür.

3.14.4.3 Sevginin Bitmeyen Gücü: Munara

Munara, Kalen’in sevdiği kızdır. Kalen’in Munara için tüm mücadeleci eylemleri sonuçsuz kalır. Kalen, anne ve babasına Munara’yla evlenmek istediğini bir türlü kabullendiremez. Munara’nın yaşının küçüklüğünden yakınan Kanımgül ve Karamurat *“daha dün tavuğun civcivi kadar minicik bir kızdı. Evlenecek kadar büyüdü mü?”* (H.KRK.: 4) der. Kalen, bu benzetmeden hoşlanmasa da yine alttan alarak ailesine bu durumu kabullendirmek ister.

Munara, kendini eve kapatan, dışarıyla pek iletişim halinde olan bir karakter değildir. Bu yüzden Kalen, sevginin bitmeyen gücüyle cesaretini toplar ve evlerinin yakınına gelerek Munara’yı görmeye çalışır. Yazar, Munara karakterinin fiziksel özelliklerini başkişi ağzından da okuyucuya aktarır. *“Munara’nın teni bembeyazdır. Annem öylesine konuşuyor. Benimle kıyaslayınca onunki pamuk gibidir. Özellikle şehre gidince daha da beyazlaşmış, saçları parlamış, kendisi de büyümüş sanki onu böyle güzelleştirmişler gibi”* (H.KRK.: 5). Başkişinin sevdiği kızı kendi ağzından anlatması, onun gönlündeki sevgili portresini çizmesine yardımcı olur.

Yazar, iki farklı bakış açısıyla kurguladığı öyküde zamanın sürekli değişen-dönüşen özelliği ile Munara karakteri üzerindeki değişim ve dönüşümleri yansıtır. *“O zamanki Munara, onu(Kalen) o kadar etkilemişti ki, hatta şu an Munara büyüse bile o günkü halini hep hatırlıyordu. Şimdilerde Munara daha da büyümüş, bakışları değişmiş, kendisi daha da kibarlaşmıştı”* (H.KRK.: 6). Kalen, Munara üzerindeki gözlemleriyle değişen fiziksel özelliklerinden bahsederken kendi iç dünyasında değişen Munara sevgisini de okuyucuya aktarır. Kalen, kendilik bilincini ve bireyleşme sürecini Munara’yla şekillendirir. Bu açıdan bakıldığında Munara karakteri, başkişi Kalen üzerinde bir etkiye sahip olan, onu değişime sokan ve yardımcı olan norm karakterdir.

3.14.5 Öyküde İzleksel Kurgu

3.14.5.1 Kül Renkli Kuş: Doğanın Yardım Eli ve Sağaltıcı Gücü

Kül Renkli Kuş öyküsü doğa ve insanın iç içeliğini anlatan bir öyküdür. Yazar, insanın yaşamsal serüveninde doğayla iletişim halinde olmadan yaşayamayacağını, hep bir şeylerin eksik gideceğini vurgular. Çünkü insanoğlu, doğadan bağımsız yaşayamaz. “Doğanın değişmez yasalarına boyun eğmek zorundadırlar” (Mengüşoğlu, 1979: 172). Bu sürece ayak uydurabilenler yaşamsal deneyimlerinden başarıyla sıyrılırlar. Ayak uyduramayanlar ise hem kişisel çıkarlarında hem de toplumsal çıkarlarında maddi ve manevi bir çöküşe düşerler.

Öyküde doğanın yardım eli uzattığı kişi, başkişi Kalen'dir. Yazar, Kalen özelinde doğanın vazgeçilmez bir unsur olduğunu vurgulasa da bu izlekle tüm insanlığın ortak paydasına gönderme yapar. Babasının öğüt niteliğindeki sohbetlerinden faydalanarak doğanın gücünün farkına varan Kalen, öyküde bunun somut örneğini bir kuşta görür.

“-Assalamü aleykum, bana yardım eden kuşum. –dedim ben ona gülümseyerek.

-Ve aleykum selam -dedi kül renkli kuş, diğer taşa konarak. Ben çok şaşırılmışım, çocukken babam bana böyle olayları çok anlatırdı. Onun dediklerine göre er ya da geç doğa bana bir destekçi gönderecekti. O insan da olabilir, hayvan da olabilirdi. Bu destekçi bir kuş da olabilirdi” (H.KRK.: 7).

Kalen, babasının söylediği her sözün karşılığını yaşayarak görür. Nitekim Karamurat'ın doğanın gücü üzerine ve onun yardım edici özelliği üzerine söylemiş olduğu ifadeleri maddi dünyada karşılık bulur. Yazar, doğanın hediyesi olan kuşa konuşma gibi insani özellikler yükleyerek doğa ve insan arasındaki iletişimi daha da gerçekçi kılar. Başkişi Kalen, “*Her insanın doğadan kendisi için verilen bir destekçisi vardır. İşte o destekçi o insanı koruyup, onun düşüncelerini doğru bir yola koyar.*”- demişti babam” (H.KRK.: 7) der. Öyküde, kül renkli kuş Kalen etrafında dönen kurgunun içerisinde yer alır. Onun çıkmaza düştüğü, kendini yalnız hissettiği ve çaresiz olduğu zamanlarda yardım eli uzatır. Bu yardım eli çoğu zaman sadece varlığı ile gerçekleşir. İnsan tek başına varlığını sürdüremediği için bir kuşun varlığıyla bile kendini yalnızlık duygusundan kurtarabilir.

Yazar, Kalen karakteri üzerinden simgenin dili ile doğanın sağaltıcı gücünü okuyucuya aktarır. Maddî ve manevî dünyanın kirli yüzüyle kişisel çıkarları doğrultusunda davranışları her daim farklılık arz eden insanoğlunu hiçbir çıkar gözetmeksizin insana yardım eden doğanın bir parçası olan kuş ile karşılaştırır. “Çünkü ben bir insanoğluyum. Bazen hatırlıyor bazen unutuyorum. Bazen iyi niyetliken bazen de kötü niyetli olabiliyorum. Kül renkli kuşum ise benim gibi değildir. Çünkü o tabiatın bana verdiği en güzel hediyedir. Kendisi parmak kadar olmasına rağmen kocaman insanı koruyabilir. O çok güçlü ve iyi niyetlidir” (H.KRK.: 11). Anlatıcı, değişen insan davranışlarını vurgularken diğer yandan tabiatın hediyesi olan kuşun değişmezliğini, daima iyilik ettiğini vurgular. Başkişi Kalen’in “Doğayla birlik ve beraberlik içindeydim...” (H.KRK.: 12) ifadesi doğanın insan üzerindeki olmazsa olmaz etkisine ve barış içinde birbirini tamamlayarak ilerlemelerine bir göndermedir.

Doğada bulunan her şey birbirine bağlıdır. Zincirin bir halkasının bozulması diğer halkalarına da etki eder. Bu etki kimi zaman birini yok ederken diğerini doğurur. “Nehirler ve rüzgârlar, sonunda bir vadi yaratana kadar yüzyıllar boyunca bir dağ aşındırır. Doğanın yıkıcı gücü, yeni yeryüzü şekillerinin oluşmasını sağlar” (Kangotan, 2017: 46). Alıntıda da anlaşıldığı üzere insan eli değmeden doğanın kendi içinde değişim ve gelişimi yeni oluşumlar yaratır. Fakat insan eli değen ve doğadan yok edilen bir güç tamamen yok olmaktadır.

Yazar, öykünün sonunda doğanın tüm özelliklerine değinir. Doğanın insana sevgi verdiğini, kötülüğü yok ettiğini, his ve duygu oluşumunda önemli etken olduğunu, hayal gücü verdiğini ve özlem duygusu kazandırdığını söyler. “Doğa, insanların kötülüğünü kapatsın diye yaratılmıştır. Hatta aşk’ı ortaya çıkarmış, yoksa neden tüm iyilikleri saklayan kalbi ortaya çıkarsın ki?!” (H.KRK.: 25). Doğanın varlığı insanın varlığını simgeler. Öyküde Kalen’in varlığı yardımcı kuşun varlığını simgeler. Kalen doğadan yani kuştan güç alır. Bu gücü veren doğadır. “Ecel ile mücadele etsin, kendi hayatına sahip çıksın diye insana güç verdim!” (H.KRK.: 25). Bu oluşumlar doğa ve insanın iç içe yaşamasından barışık hareket etmesinden kaynaklanır. Çünkü insan, kendi sözünün gücüyle yaşamın gücü olan doğaya her zaman muhtaçtır.

3.15 KUTSAL YURT

3.15.1 Öyküde Yapı

3.15.1.1 Öyküde Bakış Açısı ve Anlatıcı

3.15.1.1.1 Tanrısal/Hâkim Bakış Açısı ve Anlatıcı

Akmatov, *Kutsal Yurt* öyküsünü Tanrısal/hâkim bakış açısıyla kurgular. Yazar Tanrısal/hâkim bakış açısıyla olayları ayrıntılı bir şekilde bulunduğu mekânın kutsallığını betimleyerek anlatır. Öykünün birçok yerinde Akmatov, hâkim bakış açısının sınırsız görme ve bilme yetisiyle okuru olayların içine çeker. “*Baycan ise annesinin dediklerini hiç duymuyordu ve kendi kendine şarkı söylemeye çalışıyordu. Onun bu yaptıklarına çok sinirlenen Umsunay yerinden kalktı giysisindeki kumları silkti ve eve doğru gitti. O oğluna kızarak “Allah’ın belası. Evlenmeyi bile düşünmüyor!” diye kendi kendine konuşuyordu*” (H.KY.: 3). Yazar, öyküde anne ve oğul ilişkisinden ve kutsal yurdun öneminden bahseder. Anne, oğlunun söz dinlemeyişinden sürekli yakınıyor, bunun yanında evlenmeyip günlerini boşa geçirmesinden de rahatsızlığını dile getirir. Öyküde anne ve çocuk bir göl kenarında yaşar. Tatilcilerin gelip gittiği göl kenarında yöneticiler tarafından iyileştirme çalışmaları yapılmak istenir.

Yazar, anne Umsunay’ın bu konudaki tepkisini açık bir şekilde okura yansıtır. Kutsal yurt diye belirlediği alana herhangi bir insanı dahi yaklaştırmayan Umsunay, o alanı güzelleştirmek için gelen görevlilere “*-Hayıur. Çiçek ekmek demek, orayı çekiçle kazmak, alt üst etmek demektir. Yurdun toprağın kazamayız, evladım*” (H.KY.: 16) der. Akmatov, Kırgız halkının “yurt” itkisini hâkim bakış açısıyla anne özelinde sunar. Yazar, Kırgız halkının kutsal yurda, yani yaşadığı topraklara verdiği önemi anne özelinde anlatsa da genel bir yargıdan bahseder. İnsanın/toplumun varoluşunu belirleyen en önemli unsurlardan biri de yaşadığı yerdir. Yazar yurtsuzluğun halkın varlığını birliğini yok edeceğini bu yüzden “yurt” konusunda asla taviz verilmeyeceğine göndermede bulunur.

Akmatov’un öyküde kullandığı bir başka teknik de diyalogdur. Anlatıcı, okuru konunun çekmek ve kahramanların duygularını daha iyi yansıtmak için diyalog tekniğine başvurur. Öyküde diyaloglar anne-oğul, tatilciler-oğul arasında geçse de en fazla anne-görevliler arasında geçer. Bunun sebebi “kutsal yurdu” hiçbir şekilde

bozdurmak istemeyen anne Umsunay öykü boyunca buna izin vermeyeceğini söyler. Böylece hikâyede diyalog tekniği oldukça fazla kullanılır. Görevlilerin bir türlü ikna edemediği Umsunay, kararından dönmez ve görevliler tekrar tekrar gidip gelmeye başlar;

“-Siz hala kararınızı değiştirmediniz mi? Şu avuç kadar küçük yer herkesten koruyacağım diye yaşlanmaya yorulmaya başladınız. -dedi ekip başı.

-Kendi yurdunu koruyan insan yorulmaz, ekip başı. Bana acımayı bırak da, niçin geldiğini anlat! -dedi Umsunay. Ekip başı saatine baktı.

-Oğlunuz traktörünü hala çalıştırmamış. Yoksa bozuldu mu?

-Hayır bozulmadı. Ben çalıştırmadım onu. Dinlenmeye gelenler biraz uyusunlar dedim...” (H.KY.: 13).

Yazar-anlatıcı başkişi Umsunay ile görevliler arasında geçen konuşmaları diyalog tekniği ile okura sunar. Umsunay’ın “kendi yurdunu koruyan insan yorulmaz” ifadesi bir milletin genel tavrını ortaya koyar. Çünkü yurdu korumak sadece bir bireyin görevi değil toplumun görevidir. Yazar, bu genel tavrı diyalog tekniğiyle verir. Okur, bu teknikle kahramanların ne düşündüklerini daha iyi anlar. Anlatıcı, Tanrısal/hâkim bakış açısının bilme, anlama ve görme yetisiyle yurt metaforunun toplum üzerindeki değerine gönderme yapar. Yazar, bu bakış açısıyla zamana ve mekâna hâkim bir şekilde başkişi Umsunay özelinde Kırgız halkının yurda verdiği önemi anlatır.

3.15.2 Öyküde Zaman

Kutsal Yurt öyküsünde de zamanı ikiye ayırmak mümkündür. Öyküde hem geriye dönüş tekniği hem de sıradizimsel bir zaman kullanılır. Yazar, kutsal yurdun geçmiş tarihteki önemine gönderme yaparak eski tarihe gider. Yazarın eski tarihe gitmesi yurt izleğinin geçmişten günümüze koruduğu değerlerin canlı tutulmak istenmesindedir. Anlatıcı, Umsunay karakteriyle oğlu Baycan’a kutsal yurt metaforunu benimsetmeye çalışır. “*Sen biliyor musun? Çok eskiden şu kutlu yurttan senin deden ve dedenin dedesi yaşamıştı. Üstelik senin babanla da burada ev kurmuş, oturmuştuk. Bizim yedi babamızın yurdu burası. Baycan annesinin dediklerini beğenmemişti ve ağzını burnunu buruşturuyordu*” (H.KY.: 1). Umsunay, bulunduğu kutsal yurdun ne demek olduğunu ve kimlerin yaşadığını söyler. Baycan ise günümüz neslinin bir

görüngüsü olarak annesinin söylediklerine kulak asmaz. Geçmişe ait bir değer korunması köke bağlılığı gösterir. Yazar, Umsunay karakteri ile geçmişine bağlı olan Kırgız halkına gönderme yapar. Ancak Baycan karakteriyle de yeni neslin geçmişine bağlı olmadığını, burun kıvrıma eylemiyle de değersizleştirilen kutsal değerleri okura aktarır.

Anlatıcı, hem geriye dönüş tekniğini hem de sıradizimsel bir zaman kurgusu kullanarak geçmiş ve şimdiliği birleştirir. Yazar, anlatımı daha gerçekçi kılmak için sıradizimsel zaman kullanır. Anne ve oğulun birlikte yaşadığı göl kenarındaki olaylar yaşanılan anın bir sunumudur. Öyküde “öğle, öğleden sonra, sabah saatleri, gece, bugün, gece yarısı ve sabahleyin” gibi zaman unsurları kullanılır. Çünkü “insan zaman içinde yaşar; bütün eylemlerini ve devinimlerini zamana göre ayarlarlar” (Sağlık, 2002: 130-163). Anlatıcı, zamanın içindeki tüm devinimlerini sıradizimsel olarak belirtir. “Çok sıcak olduğu için öğleden sonra Ak Say’ın suyu yine çoğalmaya başladı. Masmavi su ilk önce biraz kirli akıyordu. Daha sonra su çoğala çoğala taşmaya bile başladı. Suyun kenarı yumuşamıştı. Biraz su çoğalırsa düşecekmiş gibi” (H.KY.: 5). Yazar, sıradizimsel tekniğe uygun olarak bu zaman belirteçleriyle başkişi Umsunay’ın kutsal yurt koruyuculuğunu şimdi ile bağdaştırarak okuru olayların içine çekmek ister. Öyküde zaman, başkişi Umsunay’ın ve oğlu Baycan’ın yaşadıklarıyla paralel bir seyir izler. Umsunay, değerlerine bağlı geçmiş nesli simgelerken geçmişine bağlı olmayan Baycan karakteri de şimdiki nesli simgeler.

3.15.3 Öyküde Mekân

3.15.3.1 Dar/Kapalı ve Labirentleşen Mekânlar

Kutsal Yurt öyküsünde göl kenarında yaşayan Umsunay ve Baycan’ın evleri labirentleşen mekân özelliği gösterir. Bu mekânın darlaşması anne ve oğul arasında geçen gergin olaylardan dolaydır. “Eve girer girmez annesi Baycan’ı sinirli sinirli karşıladı: -İç odaya gir! -dedi Umsunay emredencesine. Kendisini suçlu hissederek Baycan sessizce iç odaya geçerken annesi tam sırtına tahtayla vurdu” (H.KY.: 11). Baycan annesinin söylediklerini yapmadığı için sürekli bir tartışma içerisindedirler. Baycan’ın annesinden habersiz göle açılması ve geri dönmemesi annesini sürekli olarak

endişeye sokması anne Umsunay için ev mekânını dar/kapalı ve labirent mekâna dönüştürür.

Bunun yanında dar/kapalı mekâna dönüşen bir diğer yer göl kıyısıdır. Görevlilerin gelip kutsal yurdu düzenlemek istediklerini söylemelerinin ardından fiziksel olarak açık mekân olan göl kıyısı anne Umsunay için kapalı mekâna dönüşür. Geçmişte atalarının yaşadığı yurt olan göl kıyısı aynı değerini korumakta, bunun savunuculuğu da hikâyede anne Umsunay tarafından yapılmaktadır. Göl kıyısına gelip kutsal yurda çiçek ekip park yapacaklarını söyleyen görevliye Umsunay'ın cevabı şöyle olur:

“-Hayır. Çiçek ekmek demek, orayı çekiçle kazmak, alt üst etmek demektir. Yurdun toprağın kazamayız, evladım.

Öğretmen her zamanki gibi sinirlenmeye başladı:

-Ah teyze, size nasıl anlatabiliriz!

-Evladım, bak -dedi Umsunay onun konuşmasını durdurarak- sen akli başında bir insansın. Baba yurt demek, kutsal yer demektir. Bunu kendin de biliyorsun. Bunları bilebile beni nasıl zorluyorsun, evladım?” (H.KY.: 16).

Kutsal yurdun toprağının kazılması dahi izin vermeyen Umsunay, her defasında görevlilere kızarak gönderir. Ancak aradan birkaç gün sonra görevliler tekrar gelince anne Umsunay tatlı bir dille anlatmayı dener. Bu durumun bir defa tekrarlanması Umsunay anneyi hem üzer hem de sinirlendirir. Göl kıyısına gelen tatilcilerin orada içki içmesine dahi kızar. Kutsal yurdu bozdurmamak için elinden gelen mücadeleyi gösterir. Umsunay annenin aklından bir an olsun çıkarmadığı, onun için üzüldüğü, görevlilerle kavga ettiği kutsal yurt, hem iç dünyasını hem dış dünyasını dar/kapalı mekâna dönüştürür.

3.15.3.2 Açık/Geniş Mekânlar

Anlatıcı, kutsal yurdun öneminden bahsettiği bu öyküde çok fazla açık/geniş mekâna yer vermez. Anne Umsunay için dar/kapalı mekân olan göl kıyısı, oğlu Baycan için açık/geniş mekâna dönüşür. Bunun sebebi sürekli yalnız başına göl kenarında tekne tamir ederken çocuklarla birlikte gezmeye gelen önder kızla tanışması Baycan için göl mekânını içtenlik mekânına dönüştürür. Göl kenarına gelen çocuklar Baycan'la sohbet

edip başka yerlere gezmeye giderler. Akşamüzeri göl suyunun yükselmesi gezmeye giden çocuk ve önder kız için tehlike arz ettiğinden Baycan onları çağdırmaya gider. Hepsini tek tek karşıya geçirdikten sonra sıra önder kıza gelir ve Baycan için hayat adeta yeniden başlar. Önder kıza karşıya geçirdikten sonra ona karşı bir duygu beslediğinin farkına varır. “*Öğrenciler gitgide uzaklaşıyorlardı. Baycan ise arkada el sallayarak uzaklaşan kıza bakıyor ve sessizce otuyordu*” (H.KY.: 6). Arkada el sallayarak uzaklaşan önder kız aslında gittikçe Baycan’ın iç dünyasına yaklaşır. Baycan, her gün aynı monotonlukta geçen hayatına bugün yeni, farklı ve mutlu bir duygu ekler. Bu durum göl mekânını açık/geniş mekâna dönüştürür.

Umsunay, “yersizlik yurtsuzluk” (Er, 2009: 75-94) çekmekten korktuğu ve kutsal yurt olarak nitelendirdiği göl kıyısı mekânında görevlilere izin verdikten sonra kendinin bile hayal edemediği bir mutluluk yaşar. Görevlilerin düzenlediği kutsal yurttaki açılış töreni düzenlenir ve kurdele kesme işini Umsunay anneye bırakırlar. Kurdele kesiminden sonra görsel şov başlar: “*Tam o anda fiskiyeden tertemiz su çıktı ve oradakilerin üzerine sıçradı. Kimse üzerine sıçrayan sudan kaçmadı. Gençler kahkaha atıyor, eğleniyorlardı. Umsunay ise kendince dua ediyor, bu su sıçratan “anıt kabire” şaşkın şaşkın bakıyordu. Ama ta iç dünyasında o da muthuydu, tertemiz su çıkan “anıt kabire” dua ediyor, tapınıyordu...*” (H.KY.: 19). Umsunay karakterinin ilk başlarda görevlilere karşı çıkararak kavga ettiği bu nedenle de üzülmesine sebep olduğu kutsal yurt, sonradan içtenlik mekânına dönüşerek açık/geniş mekân olur.

3.15.4 Öyküde Kişiler Dünyası

3.15.4.1 Başkişi: Kutsal Yurdu Koruyan/Kollayan Umsunay

Başkişi, öykünün dramatik aksiyonuna yön veren kişidir. Roman ve öykünün en önemli karakterleri başkişilerdir. *Kutsal Yurt* öyküsünün başkişisi Umsunay’dır. Umsunay, göl kenarında oğlu ile birlikte yaşayan ve bulunduğu alanı “kutsal yurt” olarak sahiplenip koruyan kollayan bir bayandır.

Yazar’ın Tanrısal/hâkim bakış açısıyla kurguladığı öyküde Umsunay karakteri anlatının merkezinde yer alır ve tüm olaylar onun etrafında döner. Umsunay, Wilhelm Reich’in “her toplumsal düzen ayakta durabilmek için gereksindiği kişileri kendi

yaratır” (Reich, 2010: 22) görüşünü destekler nitelikte bir kahramandır. Umsunay, hikâyede “yurt” kavramının savunucusudur. Öykü boyunca net cevaplarıyla olaylara ağırlığını koymaktadır. Gerek oğlu Baycan’a gerek kutsal yurdu düzenlemeye gelen görevlilere verdiği cevaplarla olayların akışını değiştiren bir karakter konumundadır. Görevlilerin kutsal yurt ile ilgili planları üzerine şu konuşmayı yapar:

“-Hayır. Çiçek ekmek demek, orayı çekiçle kazmak, alt üst etmek demektir. Yurdun toprağın kazamayız, evladım.

Öğretmen her zamanki gibi sinirlenmeye başladı:

-Ah teyze, size nasıl anlatabiliriz!

-Evladım, bak -dedi Umsunay onun konuşmasını durdurarak- sen akli başında bir insansın. Baba yurt demek, kutsal yer demektir. Bunu kendin de biliyorsun. Bunları bilebile beni nasıl zorluyorsun, evladım?” (H.KY.: 16).

Umsunay’ın kutsal yurdu koruyucu ve kollayıcı bir tavır sergilemesi geçmişine gösterdiği saygıdır. Yazar, Umsunay karakteri üzerinden yurt hakkında söylediği özlü sözlerle okurun dikkatini yurt izleğine çekmek ister. “*Yurtsuz halk yoktur. Yurdu olmayan halk, kuyruğu olmayan kuş gibidir. ... -Kendi yurdunu koruyan insan yorulmaz*” (H.KY.: 4-13). Yazarın başkişi Umsunay karakteri üzerinden “yurt-vatan-atamekan” kavramlarını vurgulaması bu kavramın bir milletin en önemli değeri olarak görmesindedir. Yurt, içerisinde yaşayan toplumun evidir. İnsanın evini korumadaki amacı ne ise vatanını, yurdunu korumasındaki amaç da odur.

Umsunay, öyküde milli bilince sahip, geçmişine bağlı, tarihin verdiği onurlu değerleri geleceğe aktarmak isteyen mücadeleci bir kahramandır. Umsunay’ın ontolojik olarak kendi varlığı güvende hissettiği kutsal yurt mekânı genel anlamda Kırgız halkının güvende olduğu mekândır. Yazar bu mekânın önemini öykü boyunca Umsunay karakteriyle okura yansıtır.

3.15.4.2 Yersiz/Yurtsuz: Baycan

Baycan, *Kutsal Yurt* öyküsünde günümüz neslinin bir timsalidir. Annesi Umsunay’ın sözlerini dinlemeyen, kutsal yurt olarak nitelendirilen yeri traktörle sürmeye çalışan, atalarına saygı duymayan bir kişidir. Baycan, annesiyle çatışan bir karakterdir. Umsunay, sürmemesi gereken yeri öğretici bir şekilde Baycan’a aktarır,

fakat tepkiyle karşılaşır; *“Baycan bilsem de ne olacak ki diye omuzlarını silkti. -Böyle omuzlarını silkme! Sen biliyor musun? Çok eskiden şu kutlu yurttta senin deden ve dedenin dedesi yaşamıştı. Üstelik senin babanla da burada ev kurmuş, oturmuştuk. Bizim yedi babamızın yurdu burası”* (H.KY.: 1). Umsunay annenin bu açıklamalarını umursamayan Baycan, ağzını yüzünü eğerek oradan ayrılmak ister. Ancak Umsunay anne sert bir tavır koyarak “yurdun” önemine dikkat çeker.

Bunun yanında Baycan karakteri öyküde en çok değinilen kahramanlardan biri olarak yer aldığı için norm karakter olarak nitelendirilebilir. Olaylar Umsunay-Baycan ve görevliler-tatilciler arasında döner. Gezmeye gelen öğrenci grubundan görevli önder kız Baycan ile bir aşk kıvılcımlanması yaşar. Ancak öyküde bu olay üzerinde fazla durulmaz. Yazar, öyküde aksiyonu Baycan üzerinde yoğunlaştırır. Göle açılıp dönmemesi üzerine anne Umsunay ortalığı ayağa kaldırır: *“İmdaaat! Oğlum göle gitmişti daha gelmedi! Arayın onu, lütfen! -dedi kapıyı açar açmaz. Bir şeyler yazan öğretmen ilk önce Umsunay’ın dediklerini önemsemedi. -Tekne delikti, suya boğulmuş olabilir! -dedi Umsunay ağlamaklı bir sesle bağıra bağıra.”* (H.KY.: 9). Anlatıcı, Baycan üzerinden dramatik aksiyon kurgular. Baycan annesiyle çoğu zaman ters düştüğü konular olsa da annesinin en önemli destekçisidir. Görevlilerle Umsunay arasında geçen tartışma da tepkisini koyan norm karakter Baycan’dır.

3.15.4.3 Görevliler ve Tatilciler

Öyküde başkışı Umsunay ve oğlu Baycan dışında görevliler ve tatilciler de yer almaktadır. Görevliler öykü boyunca Umsunay karakteriyle çatışma içerisinde. Göl kıyısındaki “kutsal yurt” mekânını düzeltme ve güzelleştirme çabası içerisinde olan görevliler, her zaman Umsunay’ın ters tepkisiyle karşılaşır;

“-Ah teyze, siz yine eskiler gibi konuşuyorsunuz! Yurt filan yok ki şimdi. Burası hepsi hükümetin yeridir. Eskiden bir Kırgız buraya ev kurmuş diyerek toprağın hepsini işletmeyelim mi?! diyerek ekip başı ak kalpağının¹³ içini mendiliyle sürerek kakhaha attı. Fakat onun gülüşüyle Umsunay’ın gerginliği gitmedi” (H.KY.: 4).

¹³ Kırgız Türkleri’nin milli şapkası.

Yazar, Umsunay karakteri ile özellikle Sovyetler döneminde SSCB'nin Türk dünyası üzerinde uyguladığı politikalardan rahatsızlık duyan Kırgız halkına gönderme yapar. Görevlilerin gelip göl kenarında plan yapmaları, Sovyetlerin gelip yerli halk üzerinde hak iddia etmelerine bir göndermedir. Umsunay'ın görevliler ile anlaşamamasının nedeni geçmiş atalarının mirasının kaybolup gideceği endişesidir.

Tatilciler, göl mekânının vazgeçilmez kişileri olarak yankı bulur. Yazarın bahar mevsiminin gelmesiyle tatilcilerin akın akın huzur bulacağı mekânlara gelmesini olaylar içerisinde okuyucuya aktarır. Bunun yanında tatil için gelenlerin rahatsız olmaması için belli kurallar koyulur. Bunlar; sabahları erkenden traktör çalıştırmamak ve gürültü yapmamak gibi eylemlerdir. “*Tatil evinde sabahleyin tatilcileri rahatsız etmeye kimsenin hakkı yoktur!*” (H.KY.: 13). Köy görevlilerinin gelip traktörün çalışmadığını gördükten sonra Baycan'a kızarlar. Bu aşamadan sonra devreye Umsunay girer ve durumu açıklar. Baycan'ın geç saat olmasına rağmen gölden dönmemesi üzerine anne Umsunay'ın yardım çılgınlığına yetişen tatilcilerdir.

3.15.5 Öyküde İzleksel Kurgu

3.15.5.1 Toplumun Varoluşu: Kutsal Yurt

İnsan, kendi değerlerine sıkı sıkıya bağlı kaldığı sürece sosyal bir varlık olarak toplum içinde kendini var eder. Yaşamın insanı kuşatan yönü milli değerlere bağlılıkla anlamlı hale gelir. İnsan, milli değerlerine (kültür, gelenek-görenek, örf-adet, dil, vatan-yurt) bağlı kaldığı sürece kendini var edebilir. Ancak bu gibi değerleri ötekileştirirse “ben olmanın anlamı(nı)” (Taşdelen, 2004: 78) yitirmiş olur. Ben olmak, biz olmaktan geçer. Biz olmanın tek şartı da toplumsal değerlere bağlılıktır. Bir toplumun varoluşu onun yurduna-vatanına olan inancına bağlıdır. Yurtsuz veya vatansız bir halk var olamaz. Çünkü toplum olarak tüm insanlar, kendini güvende hissedeceği, varlık alanını genişleteceği bir “kutsal mekâna” ihtiyaç duyar.

Yazar, *Kutsal Yurt* öyküsünün adından da anlaşılacağı üzere Kırgız toplumunun “yurt” kavramına verdiği değeri bu hikâyede okura aktarır. Öyküde yurt savunuculuğunu yapan karakter Umsunay'dır. Anlatıcı, “yurt” kavramını hikâye boyunca vurgular. Umsunay, “*Bu yurda ayaklarınla basma!*” (H.KY.: 4) diyerek

okurun dikkatini yurt kavramı üzerine yoğunlaştırmasına neden olur. Umsunay'ın görevlilerle yurt üzerine girdiği tartışmaların nedeni kendi kültürel değerlerini yurtsuzlaştırmak isteyen zihniyetlerin onu çekip çevrelemesidir. Görevlilerin sürekli olarak Umsunay'dan kutsal yurdu düzeltmek ve güzelleştirmek için izin istemeleri Umsunay'ın sinirlenmesine neden olur ve yurt için şu sözleri söyler: “*beni incitme, oğlum! Yurtsuz halk yoktur. Yurdu olmayan halk, kuyruğu olmayan kuş gibidir*” (H.KY.: 4). Yurtsuz bir halkın var olamayacağını, kuşun kendi fiziksel özelliği olarak kuyruğunun önemini vatanın olmazsa olmazlığı ile bağdaştırır.

Anlatıcı, “bilinçliliğin kökenine” (Watts, 1996: 117) inerek yurt izleğini okura aktarır. Yazar, her satırda “yurt” kavramına değinir. Bu da insanın varoluşsal serüveninde “yurt” imgesinin ne kadar önemli olduğunu okura aktarır. Görevlilerin ısrarları Umsunay'da herhangi bir yorgunluk hissi uyandırmaz. Umsunay “-*Kendi yurdunu koruyan insan yorulmaz, ekip başı.*” (H.KY.: 13) ifadesiyle geçmişten günümüze kadar kendi topraklarını koruyan kollayan halkın bir yorgunluk ve tükenmişlik hissetmeyeceğini vurgular. Yazar, öyküdeki yurt izleğiyle Sovyetlerin kollektifleştirme adı altında Kırgız topraklarını işgal etme planlarına gönderme yapar. Bu durum “Sovyetleştirme sonrasında gelen Ruslaştırma” (Karabulut, 2009: 65-69) sürecinin sonuçları arasındadır. Öykü simgesel olarak okunduğunda Umsunay karakterinin görevlilere: “-*Hayıur. Çiçek ekmek demek, orayı çekiçle kazmak, alt üst etmek demektir. Yurdun toprağını kazamayız, evladım*” (H.KY.: 16) demesi vatan toprağı için direnişin, ödün vermemenin, yok edilme sürecine dur demenin göstergesidir.

3.16 ŞAHİDKA

3.16.1 Öyküde Yapı

3.16.1.1 Öyküde Bakış Açısı ve Anlatıcı

3.16.1.1.1 Ben/Kahraman Bakış Açısı ve Anlatıcı

Akmatov, *Şahidka* öyküsünü ben/kahraman bakış açısıyla kurgular. Anlatıcı ben, “hikâyenin içinde bir yer edindiğinden “benzer anlatıcı” (Demir, 1995: 64) olarak isimlendirilir. Anlatıcı ben'in okura seslenmesi, işiten, bilen ve eyleyen bir noktada

birleşerek kahramanların çatışmasını sağlar. Öykü ben/kahraman bakış açısıyla kurgulandığı için olaylar I. tekil şahıs ağzından anlatılır. *“Bugün de böyle duygular ruhuma dolup taşıyor. Yaradanın verdiği hayatın çoğunu yaşadım. O yüzden bende yıllarca birikmiş büyük, samimi ve yedi kalenin arkasına gizlenmiş, gerçekçi olursak eğer kendim bile sonuna kadar anlayamadığım bir dünyam var”* (H.Ş.: 1). Birinci tekil şahsın dile getirdiği sözlerin merkezinde anlatıcı ‘ben’in kendisi vardır. Yazar, anlatıcı ben, sayesinde kendi dünyasından söz eder. Maddî ve manevî yaşamda dünyanın karmaşıklığı bireyi, her alanda gizli olana ve anlam kargaşası yaşadığı tarafa yönlendirir.

Anlatıcı ben, sevdiği kızı istemeyi düşünürken ondan düğün davetiyesi alır. Svetlana, anlatıcı ben’e askerdeki sevdiğini beklediğini söylese de ben’in kararlılığıyla isteme gerçekleşir. Ancak alınan hayır cevabından sonra “ben” herşeye rağmen ona aitliğini belirtir. *“Duygularımı şaka ya da gerçeğe çevirerek, o her şeyi sürekli ertelerdi. Onunla ne kadar ay altında ve aysız gecelerde beraber birbirimize sarılarak vakit geçirdik. Ben ruhumla ve bedenimle zaten ona aittim. Bu harika kızla mutlu olmaya çok umutluydum.”* (H.Ş.: 2). Anlatıcı ben, öyküde Svetlana’ya olan duygu ve düşüncelerini olumlu-olumsuz şekilde dile getirir. Fakat ona olan sevgi ve sadakatiyle aitliğini kendi ağzından okura sunar. Svetlana’nın ben’in odasına gelip davetiyesini bırakması ben için büyük bir yıkıma sebebiyet verir. *“Ruh dünyamdaki her şey altüst oldu”* (H.Ş.: 2). Yazar, ben’in ruh dünyasındaki altüstlüğü kendi içselleştirdiği duygu ve düşüncelerle bağdaştırarak anlatır.

Anlatıcı ben, Svetlana’nın düğün davetiyesi getirmesinin ardından oldukça sinirlenir, fakat bunu yansıtmamaya çalışır. Ruhsal bir çöküş evresi yaşayan ben Svetlana’ya: *“senin düğününde ben kendimi fazla ve gereksiz hissedirim”* (H.Ş.: 2) der. Anlatıcı ben’in kendi ruhsal izlenimlerini yine kendi cümleleriyle anlatması olaylar içerisinde kendini anlamlandırma uğraşı içerisinde olduğunu gösterir. Çünkü *“ruhumuz bizim canımızdadır, başka bir yerde değil, cismimizin içindedir”* (Abdulla, 2010: 141). Kendi iç dünyamızda gerçekleşen her olguyu yine kendi ağzımızdan açığa kavuşturmak cismimizin görüntüsünü sunmak anlamına gelir. Yazar da anlatıcı ben figürü ile insanın kendi içtenliğini kendi ağzından anlatarak daha gerçekçi bir olay örgüsü kurgular.

Ben, sevdiği kız Svetlana'dan olumlu bir işaret alamadığı için kendi dünyasında yalnızlığa gömülür. Bu yalnızlığını anne ve babasıyla yok etmek istese de durum düşündüğünün tersi olur. Anne ve babasının önerdiği hiçbir durum ben için olumlu gelmez. Bu yüzden ben üzerinden annesi ve babası elini çeker. *“Kendi yuvamı kurmak için acele ediyorum, çaba gösteriyorum ama şansız birisiyim. Hey, Tanrım, olmuyor ama”* (H.Ş.: 3). Öykünün başkışisi ben kendi hayatını, kendi geleceğini yine kendi kurmak ister. Ancak istediği hiçbir şey yolunda gitmez. Bütün bu yaşananlardan sonra umudunu da kaybeden ben, kendi düğününe değil de misafir olarak sevdiği kızın düğününe gittiğini düşünerek iyice çaresiz duruma düşer.

Öyküde anlatıcı ben, uzun zaman geçmesine rağmen Svetlana'yı aklından çıkaramaz. Onsuz her şeyin boş olduğunu düşünür. Özellikle Viktor'un Svetlana'nın fotoğrafını göstermesinden sonra tüm anısı gözünde yeniden canlanır. *“Gözlerim ondan nefret ediyordu. Ruhumun derinliklerine gömülmüş olsa da, duygularım aniden dağılıyordu ve onu bir an gözüm görmedi. Onun arkasındaki muazzam boşluğu ve kendimi Tanrı'dan sadece boş hayal ile yaratılan bir yaratık gibi hissettim”* (H.Ş.: 36). Ben, Svetlana'na karakterini ruhunun derinliklerine gömse de fotoğrafını gördükten sonra içinde oluşan boşluğu yine I. tekil ağızdan anlatır.

Anlatıcı ben, kişisel maceralarını okuyucuya aktarır. Bunu yaparken de geçmişini unutmamak adına geriye dönüşler yapar. Bunun yanında ben düşündüklerini gizlemeden okuyucu ile paylaşır. Sevdiği kız Svetlana hakkında olumlu olumsuz her şeyi doğrudan yansıtır. Anlatıcı ben, görme ve bilme eksiklerini gidermek için sık sık iç monolog ve dış diyalog tekniklerini kullanır.

“Aniden bıyıklı majörü fark ettim, komutan olduğunu varsayarak yaklaştım:

-Gelini buldunuz mu? diye nefes almadan sordum.

-Ne?!

-Gelini bulmak lazım!

-Sen de kimsin? Bıyıklı beni göğsümden itti. Ben de öfkeli bir şekilde ona doğru fırlayacaktım ama copla omuzuma vurdular. Sanki gözlerimden kıvılcım fişkırdı, sıcak hurdayla sırtımı ısıtmış gibi yere yığıldım” (H.Ş.: 6).

Öyküde anlatıcı ben, kullandığı tekniklerle görme, duyma ve bilme sınırlılığını ortadan kaldırarak samimi bir anlatım sunar. Böylece okuyucuyu hem kendi iç dünyasına hem de öykünün dünyasına davet eder.

Öykü boyunca incelendiğinde anlatıcı ben daha çok Svetlana karakterinin geçtiği kısımlarda olaya dâhil olur. Onun dışında Svetlana, Viktor, Sergey, Oleg, Hacik, Mavsar, Asankul, Katerina ve Grigoreviç gibi karakterlerin birbirleriyle olan ilişkilerinde anlatıcı ben tanık/gözlemci konumuna geçer ve olayları gözlemleriyle okura sunar.

3.16.2 Öyküde Zaman

Şahidka öyküsünde zaman kavramı oldukça geniş bir yere sahiptir. Öyküde zaman, öyküleme zamanında mevsimsel zaman tanımlamaları oldukça fazladır. Yazar zaman kavramına “*Kış mevsimiydi*” (H.Ş.: 1) diyerek başlar. Öykünün genel çerçevesi düşünüldüğünde mevsimsel ve geçmiş zaman kurgusu yoğunlukta olduğu görülür. “*Eski zamanlarda Işık Göl ile Can Dayra nehri birbirinden ayrılmış ve Boom kanyonunun oluşmasına neden olmuştur.*” (H.Ş.: 1). Yazar, *Şahidka* öyküsüne başlamadan önce olayların geçeceği mekân ve zamana değinir. Yazar bu iki kavramı iç içe kullanır. Mekânların oluşum aşamasını zamansal tutarlılığa göre betimler.

Anlatıcı ben, öykünün başkışı olmasından dolayı gözlemci kimliğiyle olayları zamansal tutarlılıkla okura sunar. “*Kış akşamıydı. Şehirde Ulan rüzgârı kemiklere kadar dokunup öfkelenirken, restoranların birinde düğün vardı*” (H.Ş.: 1). Ben’in ifade ettiği “kış akşamı” öykü zamanının belirlenmesinde önemli ipuçları sağlar. Anlatıcı ben, sevdiği kız Svetlana ile vakit geçirirken olayların akışı içerisinde zaman kavramlarını ya da mevsimsel unsurları belirtme konusunda cömert davranır. “*Yaz günüydü biz de Sveta ile tekne ile geziyorduk ve aniden bana sordu: ölümden korkar mısın, korkmaz mısın? – diye.*” (H.Ş.: 9). Ben, sevgilisi ile geçirdiği zamanın mutluluğu içerisinde “her şeyin kendi zamanı(nın)” (Heidegger, 2001: 15) var olduğunu kullandığı zaman belirteçleri ile okuyucuya aktarır. Heidegger’in söylediği gibi her şeyin her anın kendi zamanı var. İnsan bu zaman içinde kendini var etmeye çalışır. Anlatıcı ben, de sevdiği kızla birlikte bir “yaz günü” mekânın ve zamanın biraradalığı içinde kendini var etmeye çalışır.

Yazar, öyküde mevsimsel zaman dilimlerinin yanında sıradizimsel bir zaman kurgusu da çizer. Olay örgüsü içerisinde “sabah, akşam, gece, gece yarısı” gibi sıradizimsel yapılar oldukça fazladır. “*Bizi çok pis kokan “revire” götürmüşlerdi. Gece yarısı gıcırdayarak demir kapı açıldı, lambalar yandı ve bir komutan bize seslendi: — Gelin kayboldu, Svetlana Çerkaşina, onu bulamıyoruz*” (H.Ş.: 6). Anlatıcı ben, kendi izlenimleriyle “gece yarısı” zaman ifadesini kullanır. Bu ifade ile olayın geçtiği zaman hakkında ipuçları elde edilir.

Öykünün başkişisi anlatıcı ben, sıradizimsel yapılarla öyküyü kurgular. Her olayın zamanını mutlaka belirtir. “*O gece kardeşler, evdekiler ile beraber yaban domuzunun taze karaciğerini yapmışlardı ve ailece küçük kardeşinin kırkinci yıldönümünü eğlenceli bir şekilde kutlamışlardı. Sabahın erken saatlerinde Timofey'in eşinin delice çığlık sesi geldi*” (H.Ş.: 11). Sabahın erken saatlerinde Timofey’in eşinin çığılığı herkesi ayağa kaldırır. Ben, bu olayın da zamanını öyküleme zamanı olarak okura sunar.

Zaman, başkişinin şekillenmesinde en önemli unsurlardan biri olduğu için zaman belirteçleri oldukça fazladır. Yazar, “kış, eski zamanlar, yaz günü, ilkbahar, bahar, o zamanlar, gece yarısı, sabahın erken saatleri, gece ve gece saat dört” gibi zaman ifadeleriyle anlatımı gerçek kılmaya çalışır.

3.16.3 Öyküde Mekân

3.16.3.1 Dar/Kapalı ve Labirentleşen Mekânlar

Dar/kapalı mekânlar, fiziki şekillere göre değil anlatıda geçen karakterlerin ruhsal durumlarına göre anlam kazanır. Öykünün kahramanları bu mekânlarda çatışma içerisindedir ve kendilerine yer edinemedikleri için hem maddi hem de manevi dünyadan kendilerini soyutlamaktadırlar. Oysa “mekân, bir bakıma var olmanın” (Göka, 2001: 8) asıl unsurları arasındadır. Ancak dar/kapalı mekânlar, bireyin tutunamadığı, var olamadığı yerleri açılar.

Şahidka öyküsünde mekân unsuru oldukça fazladır. Yazar, öykünün başlangıcında zaman ve mekâna değindiği için olayların en fazla gerçekleştiği mekânlar: Isık Göl, Kızıl Ompul Dağı, Boom Kanyonu, Narın’dır. Ancak bu mekânlar

dar/kapalı ve labirentleşen mekânlar olarak değerlendirilecek nitelikte değildir. Anlatıcı ben, etrafında şekillenen ve onu çıkmaza sürükleyen ev mekânı dar/kapalı mekândır. *“Yardım etmeye gönüllü olan üç kişiydik. Bizi direkt Çerkaşın'lerin evine götürdüler. İçerde donuk bir şekilde gözlerindeki yaşları silerek Svetlana'nın anne ve babası oturuyorlardı.”* (H.Ş.: 7). Alıntı da ev içinde donuk bir şekilde gözlerdeki yaş imgesi ev mekânının ruhsal olarak olumsuz yönü belirtilir. Anlatıcı ben'in gözlemleriyle ev mekânının dar/kapalı mekân olduğu anlaşılır. Çünkü Svetlana'nın ailesi bu mekânda iç dünyaları donuk bir şekilde gözyaşı dökerler.

Öyküde Daniil karakteri cezaevine düşmesiyle birlikte cezaevi mekânı bir dar/kapalı ve labirent mekân olarak algılanır. Cezaevi, hem fiziksel hem de ruhsal olarak kapalı bir mekândır. *“Talihsiz adam cezaevinde genç mahpuslar tarafından tecavüze uğramış. Kendini korumaya çalıştığına ise bayılıncaya kadar dövülmüş ve hastaneye kaldırılmış”* (H.Ş.: 16). Daniil, haksız yere hapse girer. Ancak hapse girdikten sonra çok zor günler geçirir. Daniil, cezaevi mekânı içinde hem fiziksel hem de ruhsal olarak bir tükeniş yaşar. Cezaevi mekânı Daniil için *“kısıtlanmışlığın, korkunun, tükenişin mekânı olur”* (Eliuz, 2006: 55). Cezaevi, gerek bireysel gerek toplumsal açıdan bakıldığında fiziksel olarak dar/kapalı mekân olarak algılanır. Ancak *Şahidka* öyküsünde Daniil'in yaşadığı olumsuz durumlar cezaevi mekânını ruhsal olarak dar/kapalı mekâna dönüştürür.

Anlatıcı ben'in gözlemleriyle kurgulanan öyküde mekânların değişim dönüşüm yaptığı görülür. Bunlardan biri de düğün salonunu mekânıdır. Düğün salonları gerçekte iki aşğın sonsuzluğa adım attığı, birliktelikleriyle geleceklerini şekillendirdikleri huzur mekânlarıdır. Bu özellikleriyle açık/geniş mekân olarak nitelendirilirler. Ancak öyküde düğün zamanında çıkan kavgadan dolayı mekân açık/geniş ve ferah özelliğini kaybeder. Anlatıcı ben, düğün salonu mekânının değişim ve dönüşümünü şu cümlelerle açıklar: *“Kavga edenlerin sayısı bir anda çoğaldı ve düğün salonunun içi kanlı savaş tarlasına dönüştü. İki taraf da ölümüne savaştı. Ben kapıya doğru gidecektim ama ortalıktaki kavgadan dolayı başımı eğip, elimle kapatarak ancak geçebilirdim”* (H.Ş.: 3). Alıntıdan da anlaşıldığı üzere bir mekânın değişim ve dönüşümü belirtilmiştir. Anlatıcı ben'in izlenimleriyle düğünde kavga çıkmasının ardından düğün salonuna *“kanlı savaş tarlası”*

benzetmesi yapılır. Mutluluk mekânının savaş mekânlarına erilmesi düğün salonunun açık/geniş mekândan dar/kapalı ve labirent mekanlara dönüştüğü görülür.

Şahidka öyküsünde “varlığımızın topografyasını(n)...” (Yener, 2000: 61-64) daraltan mekânlar oldukça fazladır. Anlatıcı ben ve diğer karakterlerin ruhsal durumuna göre şekillenen mekânlar, onların çıkmaza düştüğü ya da huzur bulduğu durumlar göz önünde bulundurularak nitelendirilir. Nitekim karakterlerin olumsuz durumları hikâye boyunca incelenmiş ve ev, cezaevi, düğün salonu gibi mekânların dar/kapalı mekân olduğu belirtilmiştir.

3.16.3.2 Açık/Geniş Mekânlar

Şahidka öyküsünde anlatıcı ben’in çalışma odası, Isık Göl ve Boom Kanyonu açık/geniş mekânlardır. Anlatıcı ben iş yerindeki odasında Svetlana’ya olan sevgisini düşünür. Svetlana’nın mutlu bir şekilde “ben”in odasına girmesi onu da mutlu eder. “o her zamanki gibi, sakin ve neşeli odama girdi ve masaya düğün davetiyesini koydu. Aramızda hiçbir şey yokmuş gibi. ... Ama benim ruhumu ve düşüncelerimi kendine sıkıca bağlayan muhteşem görünümü hâlâ odamda duruyordu” (H.Ş.: 2). Yazar, anlatıcı ben’in ruhsal dünyasını Svetlana üzerine inşa eder. Svetlana, anlatıcı ben için tüm dünyasıdır. Çünkü varoluşunu Svetlana’nın yanında bulur ve o an içinde bulunduğu mekân onun için açık/geniş mekâna dönüşür. “Varoluş, mekânsal bir özelliktir” (Tümer, 1984: 5). Anlatıcı ben, varoluşunu Svetlana’nın bulunduğu mekânlara göre belirler. Onunla olduğu her mekân cennet ve huzur mekânına dönüşse de onuz her mekânda labirentleşen bunaltıcı ve sıkıcı mekânlara dönüşür.

Yazarın girişte bahsettiği zaman ve mekân açıklamaları öykünün nerede ve ne zaman geçtiği hakkında ipucu verir. Yazar, anlatıcı ben olarak belirttiği Isık Göl mekânı açık/geniş mekândır. Çünkü bu mekân anlatıcı ben’in hayalini gerçekleştirmek istediği mekândır. “Bu sıradan bir şey değildi, Isık Göl’ün batı kıyısındaki Balıkçı kentinde gerçekleşme şerefine sahip olan kısa bir hikâye idi” (H.Ş.: 1). Isık Göl mekânı ve Balıkçı kenti hayallerin durağı olarak nitelendirilebilir. Bu nedenle bu mekânlar açık/geniş mekândır.

Anlatıcı ben tüm öfkesini Boom kanyonunda dindirir. *“Kıyıdaki telaştan sonra, Boom kanyonundan gelen soğuk hava mı iyi geldi, fark ettim ki öfkem dindi ve içimdeki ateş söndü”* (H.Ş.: 10). Öfkesinin dinmesini Boom Kanyonu’ndan gelen rüzgâra bağlayan anlatıcı ben, o mekânın açık/geniş mekâna dönüştüğünü belirtir. İçinde volkan gibi kaynayan öfke Boom Kanyonu’nun soğuk rüzgârıyla söner. Bu açıdan bakıldığında mekânın ferahlatıcı özelliği göze çarpar ve içsel bir rahatlama yaşan ben için bu mekân açık/geniş mekâna dönüşür.

3.16.4 Öyküde Kişiler Dünyası

3.16.4.1 Başkişi: Anlatıcı Ben

Anlatıcı ben, *Şahidka* öyküsünün başkişisi olması nedeniyle hikâyede odak noktadır. Bu durum yani başkişinin konumu, tüm olayı yönlendiren, gören ve bilen bir konumdur. Anlatıcı ben, tüm gözlemine sevdiği kız Svetlana etrafında yapar. Svetlana ile yaşamış olduğu birliktelik hem iç dünyasında hem de yaşamış olduğu çevrede açık bir şekilde görülmektedir. Bir aşk öyküsü olarak nitelendirilebilecek hikâyede anlatıcı ben’in Svetlana’ya olan aşkı yine I. tekil şahısla kurgulanır.

Anlatıcı ben, öykünün başında büyük bir yıkımla karşı karşıya kalır. Sevdiği, tüm dünyasını onun etrafında çevrelediği Svetlana düğününe davet eder. Bu durum ben için yıkıma sebep olur ve iç dünyasındaki Svetlana portresini şu şekilde çizer: *“Duygularımı şaka ya da gerçeğe çevirerek, o her şeyi sürekli ertelerdi. Onunla ne kadar ay altında ve aysız gecelerde beraber birbirimize sarılarak vakit geçirdik. Ben ruhumla ve bedenimle zaten ona aittim. Bu harika kızla mutlu olmaya çok umutluydum.”* (H.Ş.: 2). Ben’in umudunun umduğu gibi olmaması öykünün kırılma noktalarından biridir. Çünkü bu ifadelerin kullanılmasından sonra olay örgüsü yavaş yavaş başka açılara döner.

Başkişi ben, bulunduğu mekân ile uyumsuzluk yaşar. Ben, her gün odasında sevdiği kız Svetlana’yı gönül yoldaşı olarak düşünürken, Svetlana’nın düğün davetiyesini getirmesinin ardından “ben-Svetlana-oda” çıkmazı arasında kalır. *“Fakat, aniden, çok da güzel olmayan bir sabah, o her zamanki gibi, sakin ve neşeli bir şekilde odama girdi ve masaya düğün davetiyesini koydu. Aramızda hiçbir şey yokmuş gibi.”*

Davetiyyede onun sınıf arkadaşı Sergeyle, iki güvercin gibi birbirine sarılmış bir resim vardı” (H.Ş.: 2). Ben, her gün odasına gelen Svetlana’yı her zaman ki gibi beklemeye koyulur. İçtenlikli duyguları bir an önce Svetlana’yı görmek ister. Çünkü, “insan isteyen bir varlıktır” (Atayman, 2003: 57). Ben, yine eski günlerdeki Svetlana ile olan bağımlı ister. Fakat istediği gibi olmadığı için hayatındaki her şey alt üst olur. Zamanla sevgili figürü Svetlana’yı hafızasından siler ve böylece dünyevi amacı son bulur.

3.16.4.2 Kadınlar

Şahidka öyküsünde kadın kahramanlar, Svetlana, Timofey’in karısı Katya, Katerina, Lyudmila’dır. Bu karakterler arasında Svetlana haricindeki diğer kadınların eşlerinin yanında yardımcı karakter olarak görülürler. Öyküde olayların içerisinde en fazla yer alan kadın kahraman Svetlana’dır. Anlatıcı ben’in her an gözlediği ve onun hakkında bilgi verdiği kişi olarak nitelendirilir. Bunun yanında ben’in sevdiği karakter olmasından dolayı daha çok korunan kollanan biri olarak karşımıza çıkar. Ancak Svetlana’nın ben’i umursamayarak ona düğün davetiyesi getirmesinin ardından hiçbir şey eskisi gibi olmaz. “-Davetiye için teşekkür ederim ama senin düğününde ben kendimi fazla ve gereksiz hissederim. Ama Sveta, beni kör bir bıçakla diri diri kestiğini fark etmemişçesine cevap verdi: -Düğünlerde patron her zaman istenilen ve değerli bir misafirdir, patronsuz düğün olmaz diye elimi sıktı ve kapının öbür tarafından kayboldu” (H.Ş.: 2). Bu durum ben’in yıkımına, iç dünyasında fırtına kopmasına, Svetlana’nın bir anda yabancılaşmasına neden olur. Svetlana, öyküde şıp sevdi bir karakterdir. Tanıştığı, gördüğü her erkekle aşk yaşar. Bazen bu ileri boyuta taşınır ve evliliğe kadar gider. Fakat hiç biriyle herhangi bir sonuca varamaz. Ben’de dâhil hiç kimse artık onu umursamaz.

Öyküde geçen diğer kadın karakterler olayların içinde daha çok eşlerinin yanındaki işlevleriyle dikkat çekerler. Petr’in eşi Lyudmila ve dünürü Katerina aynı olaylar içerisinde yer alırlar. Lyudmila, Petr ile yaşadığı her tartışmayı Katerina’ya anlatır. Ev içindeki çocuklarının okumama isteğini anneleri tarafından kaynaklandığını düşünen Petr, Lyudmila ile iletişimine sınır getirir. “Boş suçlamalar Petr’i kızdırdı, ancak bazen buna direnemiyordu. Bir defasında o kapıyı sert bir şekilde kapatarak gitmişti. Bu açıkça kötü bir şeyin işareti idi. Bunu mükemmel bir şekilde anlayan

Lyudmila bütün gece oğulları ile iki taraftan korunarak uyudu” (H.Ş.: 19). Sabahın erken saatlerinde gelen Petr, çocuğunu yattığı yerden sert bir şekilde kaldırarak “*okumak istemiyorsanız bok temizlersiniz*” diyerek kendinin gizlediği bir konuyu da açığa kavuşturur. Lyudmila daha çok ev içi eylemleriyle görülür. Öyküde çok fazla öne çıkan bir karakter değildir. Timofey’in eşi Katya’da hikâyede fazla öne çıkan bir karakter değildir. Kavgacı bir karakter olarak anılır.

3.16.4.3 Erkekler

Tarihin en eski devirlerinden beri ataerkil toplumlarda erkeklerin koruyucu kollayıcı, savaşan ve düzenleyici özellikleri günümüzde de aynı şekilde yansır. *Şahidka* öyküsünde de erkek karakterler bu özellikleriyle karşımıza çıkar. Akmatov, Sergey Samsonov ve Aleksandr Nevskiy karakterleriyle dönemin savaşına gönderme yapar. Svetlana Çerkaşina’nın nişanlısı Sergey Samsonov savaştadır. “*Onun nişanlısı Sergey Samsonov, Aleksandr Nevskiy gibi baştan ayağa kadar kanlar içinde savaşın tam merkezinde dövüşüyordu. Aslında Sergey, gerçek Rus şövalyesinin gücüne sahip olan, kavak gibi uzun boylu bir adamdı*” (H.Ş.: 2). Yazar, öyküde Sergey karakterinin fiziksel özelliklerine değinir. Böylece savaşın vermiş olduğu güç gösterisine halkının da eksik kalmadığını vurgulamak ister. Svetlana Çerkaşina, askerden gelecek nişanlısı Sergey Samsonov’u beklemektedir.

Öyküde geçen diğer erkek karakterler evli olan kişilerdir ve ev içindeki eylemleriyle bilinirler. Petr Nikitiç ve Timofey karakterleri üvey kardeşlerdir. Viktor ve Sergey’de kardeşlerdir. Yazar, öyküde hem Sergey hem de Viktor’un yaptığı işler hakkında bilgilendirme yapar. “*Ama Viktor boyu ile küçük kardeşi Sergey’e benzemese de gitarı ustalıklı çalardı. Çeşitli grupları yönetirdi, kendisi müzik bestelerdi ve şarkı yazardı, yetenekli bir adamdı. Onun ismini şehirdeki yediden yetmiş kadar herkes bilirdi*” (H.Ş.: 10). İki kardeşin biri askerde düşmanla savaşmaktadır. Diğerisi ise müzikle uğraşmaktadır. Evli olan karakterler ise eşleriyle tartışmalı ilişkiler yaşadıkları görülmektedir. Özellikle Petr Nikitiç çocuğunun okumama isteğinden doğan sinirini eşinden çıkarmaktadır. Bunun yanında Haçık ve Mavsar karakterleri de Svetlana karakteri etrafında kurgulanan erkek karakterlerdir. Svetlana’nın şıp sevdi bir yapıya

sahip olması birden fazla erkekle ilişki yaşamasına neden olur. Bu nedenle öyküdeki erkek karakterlerin büyük çoğunluğu Svetlana etrafında isimleri geçen karakterlerdir.

3.16.5 Öyküde İzleksel Kurgu

3.16.5.1 İnsanın Asıl Galesi: Yaşam

Yaşam, insanoğlunun vazgeçilmez bir parçasıdır. Birey, yaşamı boyunca kendini değiştirmeye, değişerek geliştirmeye çalışır. Bunun amacı gelişen ve değişen dünyaya ayak uydurmaktır. Yaşam, her zaman aynı zorlukta değildir. Zamana, mekâna ve olaylara göre değişkenlik gösterebilir. Ancak değişmeyen bir gerçek vardır ki o da yaşamın devam ettiğidir. “Yaşam demek uğraş demektir. Ve en ağırı, her durumda seçilmesi gereken uğraşın herhangi bir uğraş değil, bizim gerçek yönelimimiz, sahici uğraşımız olmasıdır” (Gasset, 2017: 57). Bu uğraş her bireyin kendisine aittir. Hiçbir yaşam bir başkasına aktarılamaz. Fakat yaşam, toplum içinde gerçekleşir ve yaşanır. Bu yüzden yaşamın kuralları vardır. Yazılı veya sözlü her kural doğumla öğrenmeye başlanır ve ölene kadar devam eder. Birey, yaşamın bu kuralları sayesinde varlığını toplum içinde sürdürür. Maddî ve manevî dünyada “birey ve toplum bir bütündür ve bir bütünün içinde ilişki halindedirler” (Kayıkçı, 2017: 38). Dünyayı yaşanır kılan bu ilişkidir. Çünkü insan tek başına yaşayamaz.

Birey, hayatında görüp yaşadığı her olaydan ders çıkarma vasfına sahiptir. Bu vasıf insanı daha fazla hataya sürüklenmekten kurtarır. Ancak tamamen kurtarmaz. Olumlu olumsuz her olay insan yaşamına bir iz bırakır. Yazar, *Şahidka* öyküsünü yaşamının bir kesitinden sunar. *Şahidka*, ilişkilere odaklanan çok yönlü bir öyküdür. Muhtemelen silemediği izlerin bir kesitidir. Kazat Akmatov, öykünün başında insanın içine doğan duyguları fazla saklayamayacağını, fakat gençlikteki bazı izlerin silinemeyeceğini dile getirir. *Şahidka*, silinemeyen hislerin öyküsüdür. “*Onu hiçbir şeyle de silemezsin. Muhtemelen belli bir süre unutmak mümkün olacaktır ama o küllere gömülmüş kömür gibi sönmüyor. Kaderin ani dönüşlerinde bu kömür parlak kıvılcımlarla yeniden ateşlenebilir. Kim bilir bu hisler hayatın boyunca sana eşlik eder belki de senden sonra da yaşamaya devam eder*” (H.Ş.: 1). Anlatıcı ben, konumundaki yazar, insanın düşünce dünyasındaki hislerinin hayatı boyunca devam edeceğini

vurgular. Bunun yanında insanın elbet öleceğini ancak fikirlerinin canlı bir şekilde yaşayacağını da belirtir.

Şahidka öyküsü bir yaşam öyküsüdür. Ben, sevdiği kız Svetlana ile ilgili hayallerini gerçekleştiremez. Svetlana karakterinin şıpsevdiği ve bunun sonucunda başka erkeklerle gönül ilişkisi kurması “ben”in kaldıracığı bir durum değildir. “Ben”, “*Duygularımı şaka ya da gerçeğe çevirerek, o her şeyi sürekli ertelerdi. Onunla ay altında ve aysız gecelerde beraber birbirimize sarılarak vakit geçirirdik. Ben ruhumla ve bedenimle zaten ona aittim. Bu harika kızla mutlu olmaya çok umutluydum*” (H.Ş.: 2) der. Ben, yaşananlardan sonra umudunu kaybeder. Svetlana ile geçirdiği anlamlı yaşam serüvenlerini hayalinde canlandırırsa da yaşam öyküsünden Svetlana karakterini çıkarır.

3.16.5.2 Kalpten Yansıyanlar: Aşk/Sevgi

Aşk, insanın varlığını açığa çıkaran, yönlendiren ve diriltiren bir güçtür. İnsan, aşka meyilli bir varlıktır. İnsanın kendisini ve çevresini tanımasına yardım eden aşk, “psikolojik olgu(dur)” (Lauster, 2000: 86). Aşk ve sevgi, “ruhsal bir gelişim içinde görülür” (Uyguner, 1994: 42). *Şahidka* öyküsünde de aşk ve sevgi anlatıcı ben’in etrafında şekillenir. Ben’in ruhsal dünyasında aidiyetlik diye tanımladığı aşk kavramı ontolojik kökenli bir edimdir. Sevgi ise “sevgi, sevme eylemi bütün varlıklara karşı insanın içinde barındırdığı karşılıksız yegâne eylemdir” (Şahin, 2006: 73-82). Aşk ve sevgi kavramlarının iç içeliği sevgi beslenen kişi ile sevgi besleyen kişi arasındaki iç içeliği karşılar. Öyküde bu iç içelik sadece ben üzerinde görülür. Çünkü Svetlana, ben’in aşk ve sevgisini ötelere ve değersizleştirir. Svetlana bununla da yetinmez, ben’in odasına düğün davetiyesini getirerek ben’in yıkım sürecini hızlandırmış olur. “*Fakat, aniden, çok da güzel olmayan bir sabah, o her zamanki gibi, sakin ve neşeli bir şekilde odama girdi ve masaya düğün davetiyesini koydu. Aramızda hiçbir şey yokmuş gibi. Davetiyede onun sınıf arkadaşı Sergeyle, iki güvercin gibi birbirine sarılmış bir resim vardı*” (H.Ş.: 2). Svetlana’nın bu hareketinden sonra ben’in tüm dünyası alt üst olur. Hem dış dünyasında hem de iç dünyasında büyük bir çöküşe geçer.

Aşk öyküsü olarak nitelendirilebilecek öyküde aslında aşkın kötü yüzü yansımaktadır. Svetlana şıpsevdi bir karakter olduğundan dolayı birden fazla erkekle

aşk yaşar. Aşkın iyi yüzünü gösteren ben iken kötü yüzünü gösteren ise Svetlana'dır. Aşk ve sevgi “bireyin kendisine, özgür yaratımına zevkine, mutluluğuna dönüşüdür” (Touraine, 2002: 88). Ancak bu durum sadece ben'de şekillenir. Svetlana, mutlu olduğunu dile getiremez. Çünkü her an sevgisi farklı bireyler üzerine kaymaktadır.

Aşk ve sevginin iyi/temiz yüzü ben etrafında şekillendiği için yazar, aşk ve sevginin dinamikliğini ön plana çıkarır. Anlatıcı ben, Svetlana'ya gelecek atılımında bulunur. “Aşkın bir atılım olduğu düşüncesi onun bir sınama olduğunu sezdirir” (Paz, 2002: 88). Bu atılım sevgisini Svetlana'ya duyurma atılımıdır. Ancak ilk başta Svetlana bunu kavrayamaz. Çünkü “*İnsanın doğası karanlık bir ormandır*” (H.Ş.: 20). Bu karanlık ruhun arkeolojisini aydınlatacak olan aşk ve sevgidir. Anlatıcı “ben” karanlığı aydınlık bir konuma getirmek için elinden geleni yapar. Ben, “*Ben ruhumla ve bedenimle zaten ona aittim. Bu harika kızla mutlu olmaya çok umutluydum*” (H.Ş.: 2) der. Bu umut karanlık ruhu aydınlatan ışıktır. Ancak bu ışığı sonsuza kadar karanlığa çeviren Svetlana'nın düğün davetiyesini getirerek ben'e vermesi ve onu düğününe davet etmesidir. Davetiyeden sonra ben'in Svetlana'ya olan her bağı tamamen kopar.

SONUÇ

Çağdaş Kırgız edebiyatının şekillenmesinde önemli bir yere sahip olan Kazat Akmatov, hemen hemen bütün edebi türlerde sayısız eser vermiş bir şahsiyettir. Kırgız edebiyatında nesir türünün gelişmesinde en büyük paylardan birine sahip olan Akmatov, öykü ve romanlarıyla toplumu yönlendirmeye ve toplumun aksayan yönlerine ışık tutmuştur. Kırgız insanı ve toplumunun yaşadığı değişim ve dönüşümleri kendi iç dünyasında yaşamış ve bunu içselleştirerek yazdığı eserlerin satır aralarına gizlemiş ve bu gizi okurla buluşturan bir kişidir.

Zaman ve mekânın birey üzerindeki etkisi yadsınamaz. Çünkü birey, kendini bu iki kavram vasıtasıyla anlamlandırarak varoluşunu gerçekleştirir. Zaman ve mekânın içinde yitip giden beden geleceğe bir şey bırakamayacağı gibi geçmişe de iz bırakmadan yok olur. Bu çerçevede Kazat Akmatov, zaman ve mekânın en içten köşesinden maddi ve manevi dünyaya çıkmış, kendini burada var etmiş ve adeta toplumun sesi olmuştur.

Kazat Akmatov, yazı hayatına öykü yazarak başlamış ve öykülerinde daha çok kendi yaşamını anlatmıştır. Eserlerde işlediği konular hayal ürünü değil gerçek yaşamın içinden cımbızla çekilerek alınmış konulardır. Sovyet döneminde yaşanan olumlu olumsuz her durum Akmatov'un kaleminden dökülmüştür. Yazar, bir milletin değer yargılarının temeli olan milli kimlik unsurlarını satır aralarına eklemiş, gelecek kuşakların bilinçlenmesinde faydacı bir yol izlemiştir. Destan geleneğinin en uzun ve en eski destanlarından sayılan Manas Destanı'nın nasıl söylenildiğinden ölüm törenine kadar hemen her unsura öykülerinde yer vermiştir.

Yazar, zamanın üç boyutuna da yer verir. Geçmişten aldığı ilhamı şimdiliğin süzgecinden geçirerek geleceğe taşımak ister. Bunu yapmasının en büyük sebeplerinden biri de kültürel değerlerin kalıcılığını sağlamak ve nesillere aşılmasıdır. Akmatov, öykülerinde sık sık geriye dönüş tekniğini kullanır. Karakterlerin şimdiki halinden yola çıkarak geçmiş zamanla bağlantı kurmak ister. Bu yazarın yazın üslubunun bir özelliğidir.

Akmatov'un öykülerinde olay örgüsünü kurguladığı mekânlar genellikle huzursuzluk mekânlarıdır. Bunun sebebi değişen ve gelişen dünyanın maddi ve manevi

kirlenme sonucu bireyde bıraktığı olumsuz etkiden dolayıdır. Yazar, hızla gelişen dünyaya ayak uyduramayan toplumların kendi kabuğuna çekilip beklediğini ve bu durumunda bireyler üzerinde olumsuz etki yarattığını vurgular. Bunun yanında dar/kapalı mekân haline dönüşen yerler, genellikle savaşın, ölümün ve yok olmanın gerçekleştiği mekânlardır.

Yazarın öykülerindeki bakış açısı ve anlatıcı düzlemi farklılık gösterir. Çalışmada incelenen öykülerinde Tanık, Çoklu, İlahi/Tanrısal ve Ben bakış açılarının hepsini kullanır. Öykülerini farklı bakış açılarıyla kurgulaması onun üslubundaki yetkinliği gösterir. Ayrıca öykülerinde iç monolog ve diyalog tekniklerinden de faydalanır.

Kazat Akmatov'un öykülerinde üzerinde durduğu kavramların en başında kolhoz kavramı gelmektedir. Kolhoz politikasını Kırgız toplumuna uygulayan Sovyetler'dir. Sovyet tarım politikası olarak bilinen kolhozda Kırgız halkı çalıştırılır. Akmatov, az paralara çok iş yapan halkı bu kavram altında anlatır. Bazı öykülerinde kolhoz kavramının yanında sovhoz politikasına da değinir. Bu iki kavram geniş bir şekilde izlek başlığı altında irdelenmiştir.

Kısacası Kazat Akmatov, özelde Kırgız halkının varoluş serüvenini genelde ise tüm insanlığın ortak yaşam mücadelesini anlatmıştır. Çeşitli tekniklerden yararlanarak kahramanların gerçek yaşamlarından kesitler sunar.

Yapılan bu çalışmada Kazat Akmatov'un bilinmeyen hayatına ve öykü incelemelerine yer verildi. Öyküleri ayrı ayrı incelenerek "Yapı ve İzlek" başlığı altında irdelendi.

Bu çalışmadaki en önemli amacımız Kırgız edebiyatının önemli yazarlarından olan Kazat Akmatov'un eserlerinin doğru anlaşılmasıdır. Yazar ve eserleri hakkında Türkiye'de yeterli bilgi bulunmaması bu çalışmayı önemli hale getirmiştir. Çalışmada yazarın incelenen öykülerinden hareketle içinde yaşadığı coğrafyada gerçekleştirdiği varoluş mücadelesi ve toplumun bir sesi olma mücadelesi örnekleriyle birlikte gösterildiğinden çalışmanın amaca ulaştığını açık bir şekilde gösterecektir.

KAYNAKÇA

- Abdulla, Kemal (2010), **Büyücüler Deresi**, Avrupa Yakası Yayıncılık, İstanbul.
- Adler, Alfred (1998), **İnsanı Tanıma Sanatı**, Çev. Kamuran Şipal, Say Yayınları, İstanbul.
- Adler, Alfred (2002), **Sosyal Duygunun Gelişiminde Bireysel Psikoloji**, Hayat Yayınları, İstanbul.
- Akmatov, Kazat (2012), “**Angemeler, Povestler**”, Bişkek.
- Aktaş, Şerif (2013), **Anlatma Esasına Bağlı Edebi Metinlerin Tahlili**, Kurgan, Ankara.
- Alberini, Francesco (1990), **Âşık Olma ve Aşk**, Çev. Gül Çetinor, Düzlem Yayınları, İstanbul.
- Alizade, Rövsen (2012), **Türk Mitolojisinde Kültler**, Ceren Matbaacılık Yayınları, İstanbul.
- Andre Alt, Peter (2016), **Karanlık Ruhun Arkeolojisi İçimizdeki Kötülük**, Çev. Sabir Yücesoy, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Arendt, Hannah (2014), **Totalitarizmin Kaynakları 1 – Antisemitizm**, Çev. Bahadır Sina Şener, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Armstrong, Karen (2014), **Mitlerin Kısa Tarihi**, Çev. Dilek Şendil, Alfa Yayınevi, İstanbul.
- Aslan, Ahmet Ali-Arapova Akılay (2017), **Kırgız Masalları**, Kömen Yayınları, Konya.
- Aslanoğlu, Rana A. (2000), **Kent Kimlik ve Küreselleşme**, Ezgi Kitabevi, Bursa.
- Aşkaroğlu, Vedi (2016), **İkinci Yeni Aykırı Sözşörlere**, Kültür Ajans Yayınları, Ankara.
- Atayman, Veysel (2003), **Varolmanın Acısı Schopenhaur Felsefesine Giriş**, Donkişot Yayınları, İstanbul.

- Aytaç, Gürsel (1999), **Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler**, Gündoğan Yayınları, Ankara.
- Aytmatov, Cengiz-Şahanov Muhtar (2000), **Kuz Başındaki Avcının Çılgılığı** “Yüzyılların Kavşağında Sırdaşlık”, Çev. Banu Muhyeva, Tolkun Yayınları, Ankara.
- Azap, Samet (2016), **Tanrı Dağından Sesler**, Bengü Yayınları, Ankara.
- Azap, Samet (2017), **Tölögön Kasımbekov İnsan ve Eser**, Bengü Yayınları, Ankara.
- Bachelard, Gaston (2008), **Mumun Alevi**, Çev. Ali Işık Ergüden, İthaki Yayınevi, İstanbul.
- Bachelard, Gaston (2013), **Mekânın Poetikası**, Çev. Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, İstanbul.
- Bates, H. B. (2013), **Yazınsal Bir Tür Olarak Kısa Öykü**, Çev. Gökçen Ezber, Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul.
- Bolat, Salih (2012), **Öykü Yazma Teknikleri**, Varlık Yayınları, İstanbul.
- Bora, Aksu (2005), **Kadınların Sınıfı**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Botton, Alain, (2015), **Görmek ve Fark Etmek**, Çev. Ayşe Ece, Ahu Sıla Bayer, Ahu Antmen, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Bourneur, Qellet-Rolan, Real (1989), **Roman Dünyası ve İncelemesi**, Çev. Hüseyin Gümüş, K.B.Y., Ankara.
- Boynukara, Hasan (1993), **Modern Eleştiri Terimleri**, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yayınları, Van.
- Boynukara, Hasan (1997), **Romanda Bakış Açısı ve Anlatıcı**, Boğaziçi, İstanbul.
- Boz, Duran (2012), **Kitaba Çağrı**, Öncü Basımevi, Ankara.
- Budak, Selçuk (2000), **Psikoloji Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- Buran, Ahmet (2010), **Kurşunlanan Türkoloji**, Akçağ Yayınları, Ankara.

- Cakıpbekov, Aşım (2008), **Biz Babasız Büyüdük Seçme Hikâyeler**, (Yayına Hazırlayanlar: Orhan Söylemez-Halit Aşlar), Bengü Yayınları, Ankara.
- Campbell, Joseph (2000), **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, Çev. Sabri Gürses, Kabcacı Yayınevi, İstanbul.
- Chatman, Seymour (2008), **Öykü ve Söylem Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı**, Çev. Özgür Yaren, De Ki Yayınları, Ankara.
- Chirli, Nadejda (2012), **Rusça-Türkçe Sözlük**, Yargı Yayınevi, Ankara.
- Cioran, E. M. (2016), **Çürümenin Kitabı**, Çev. Haldun Bayrı, Metis Yayınları, İstanbul.
- Coelho, Paulo (2006), **Hac**, Çev. Celal Üster, Can Yayınları, İstanbul.
- Çelik, Yakup (2002), **Sait Faik ve İnsan**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Çetin, Nurullah (2007), **Roman Çözümleme Yöntemi**, Öncü Kitap Yayınları, Ankara.
- Çetişli, İsmail (2003), **Metinler Tarihine Giriş Roman-Hikâye**, Kardelen Kitabevi, Isparta.
- Çüçen, Abdülkadir (2003), **Heidegger'de Varlık ve Zaman**, Asa Kitabevi, Bursa.
- Demir, Yavuz (1995), **Anlatıcılar Tipolojisi**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Demir, Yavuz (2002), **İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi**, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Deveci, Mutlu (2012), **Ferit Edgü Varoluş ve Bireyleşme**, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Eagleton, Terry (2011), **Kötülük Üzerine Bir Deneme**, Çev. Şenol Bezci, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Eco, Umberto (2016), **Yorum ve Aşırı Yorum**, Çev. Kemal Atakay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Eco, Umberto (2017), **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, Çev. Kemal Atakay, Can Sanat Yayınları, İstanbul.

- Elçi, Handan İnci (2003), **Roman ve Mekân Türk Romanında Ev**, Arma Yayınları, İstanbul.
- Eliuz, Ülkü (2006), **Küçük Adam, Orhan Kemal'in Romanlarında Yapı ve İzlek**, Öykü Yayınları, Ankara.
- Forster, E. M. (1985), **Roman Sanatı**, Çev. Ünal Aytür, Adam Yayınları, İstanbul.
- Foucault, Michel (2007), **Cinselliğin Tarihi**, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Fromm, Erich (1984), **Sevme Sanatı**, Çev. Yurdanur Salman, Payel Yayınları, İstanbul.
- Fromm, Erich (2011), **Özgürlükten Kaçış**, Çev. Şemsa Yeğın, Payel Yayınevi, İstanbul.
- Gasset, J. Ortega (2012), **Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Gasset, Ortega (2017), **İnsan ve Herkes**, Çev. Neyire Gül Işık, Metis Yayınları, İstanbul.
- Geçtan, Engin (1986), **İnsan Olmak**, Adam Yayınları, İstanbul.
- Göka, Erol (2001), **İnsan ve Mekân**, Pınar Yayınları, İstanbul.
- Grillet, Alain Robbe (1989), **Yeni Roman**, Çev. Asım Bezirci, Ara Yayınları, İstanbul.
- Gruen, Arno (2015), **Empatinin Yitimi**, Çev. İlknur İgan, Çitlembik Yayınları, İstanbul.
- Heidegger, Martin (2001), **Zaman ve Varlık Üzerine**, Çev. Deniz Kanıt, A Yayınları, Ankara.
- Horney, Karen (1991), **Ruhsal Çatışmalarımız**, Çev. Selçuk Budak, Öteki Yayınevi, Ankara.
- Hume, David (1976), **İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Soruşturma**, Çev. Oruç Aruoba, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara.

- İlin M.-Segal E. (2000), **İnsan Nasıl İnsan Oldu**, Çev. Ahmet Zekerya, Say Yayınları, İstanbul.
- İnan, Abdülkadir (1992), **Manas Destanı**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Jung, Carl Gustav (2010), **Keşfedilmemiş Benlik**, Çev. Canan Ener Sılay, Barış İlhan Yayınevi, İstanbul.
- Jung, Carl Gustav (2015), **Dört Arketip**, Çev. Zehra Aksu Yilmazer, Metis Yayınları, İstanbul.
- Kaplan, Mehmet (2000), **Şiir Tahlilleri II**, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Kaufmann, Walter (2001), **Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk**, Çev. Akşit Göktürk, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Kierkegaard, Sören (2001), **Ölümcül Hastalık Umutsuzluk**, Çev. M. Mukadder Yakupoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- King, Anne Mills-Kurtinis, Sandra (2009), **“Kurmaca Anlatı Türünün Temel Öğeleri”**, Çev. Zeynep Akidil, Haz. Bülent Aksoy, **Hikâye Sanatı Üzerine Yazılar**, Pan Yayınları, İstanbul.
- Korkmaz, Ramazan (1997), **Sabahattin Ali İnsan-Eser**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Korkmaz, Ramazan (2004), **“Servet-i Fünun Edebiyatı”, Yeni Türk Edebiyatı (1839-2000) El Kitabı**, Grafiker Yayınları, Ankara.
- Korkmaz, Ramazan (2004), **Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri**, Türksoy, Ankara.
- Korkmaz, Ramazan (2007), **“Romanda Mekânın Poetiği”**, **Edebiyat ve Dil Yazıları-Mustafa İsen'e Armağan**, (Editörler; Ayşenur Külahlıoğlu İslam, Süer Eker), Ankara.
- Korkmaz, Ramazan (2016), **Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri**, Kesit Yayınları, İstanbul.

- Korkmaz, Ramazan-Nakipler, Nesibe Dide (2009), “**Toprak Ana’da Mekân-İnsan İlişkisi**”, **Cengiz Aytmatov**, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Kundera, Milan (2008), **Ölümsüzlük**, Çev. Aysel Bora, Can Yayınları, İstanbul.
- Laing, R. D. (2012), **Bölünmüş Benlik**, Çev. Ergün Akça, Pinhan Yayınları, İstanbul.
- Lauster, Peter (2000), **Sevgi ve Özgürlük**, Çev. Nurettin Yıldırım, Doruk Yayınları, Ankara.
- Levinas, Emmanuel (2006), **Ölüm ve Zaman**, Çev. Nami Başer, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Lukes, Steven (1973), **Bireycilik**, Çev. İsmail Serin, Ark Yayınları, Ankara.
- Mengüşoğlu, Takiyettin (1979), **İnsan ve Hayvan / Dünya ve Çevre**, İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul.
- Nalbantoğlu, H. Ü. (1997), **Patikalar-Martin Heidegger ve Modern Çağ**, İmge Yayınevi, İstanbul.
- Oğuz, M. Öcal (2012), **Türk Halk Edebiyatı El Kitabı**, Grafiker Yayınları, Ankara.
- Ögel, Bahaeddin (1989), **Türk Mitolojisi c. 1**, Türk Tarih Kurumu, İstanbul.
- Paul, Ricoeur (2007), **Zaman ve Anlatı: Bir**, Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, YKY, İstanbul.
- Paz, Octavio (2002), **Çifte Alev Aşk ve Erotizm**, Çev. Tomris Uygur, Okyanus Yayınları, İstanbul.
- Pearson, Carol S. (2003), **İçimizdeki Kahraman**, Çev. Semra Ayanbaşı, Akasa Yayıncılık, İstanbul.
- Polat, Kemal (2008), **Beşikten Mezara Kırgız Türklerinde Gelenek ve İnanışlar**, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara.
- Reich, Wilhelm (2010), **Kişilik Çözümlemesi**, Çev. Bertan Onaran, Payel Yayınları, İstanbul.

- Santanel, Franz K. (1997), **Roman Biçimleri**, Çev. Fatih Tepebaşı, Çizgi Kitabevi, Konya.
- Saramago, Jose (2016), **Ölüm Bir Varmış Bir Yokmuş**, Çev. Mehmet Necati Kutlu, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul.
- Sazyek, Hakan (2013), **Roman Terimleri Sözlüğü**, Hece Yayınları, Ankara.
- Scheler, Max (1988), **İnsanın Kozmoztaki Yeri**, Çev. Tomris Mengüşoğlu, Yaprak Yayınları, İstanbul.
- Sennett, Richard (1999), **Gözün Vicdanı**, Çev. Süha Sertabiboğlu-Can Kurultay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Seyidov, M. (1989), **Azerbaycan Halkının Soykönünü Düşünürken**, Bakü.
- Söylemez, Orhan-Azap, Samet (2016), **Türk Dünyası Edebiyatları Hikâye Çözümlemeleri**, Kesit Yayınları, İstanbul.
- Stevens, Anthony (1999), **Jung**, Çev. Ayda Çayır, Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- Şahin, Veysel (2014), **Bilge Kadının Aynadaki Yüzü Halide Edip Adıvar'ın Romanlarında Yapı ve İzlek**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Şenel, Alaattin (1993), **İrk ve İrkçilik Düşüncesi**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Taşdelen, Vefa (2004), **Kierkegaard'da Benlik ve Varoluş**, Hacettepe Yayınları, Ankara.
- Tekin, Mehmet (2017), **Roman Sanatı**, Ötüken Yayınevi, İstanbul.
- Tepebaşı, Fatih (2012), **Roman İncelemesine Giriş**, Çizgi Kitabevi Yayınları, Konya.
- Tolan, Barlas (1980), **Çağdaş Toplumun Bunalımı-Anomi ve Yabancılaşma**, Ankara İktisadi ve İdari Bilimler Akademisi Yayınları, Ankara.
- Touraine, Alain (2002), **Eşitliklerimiz ve Farklılıklarımızla Birlikte Yaşayabilecek miyiz?**, Çev. Olcay Kural, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Tümer, Gürhan (1984), **İnsan-Mekân İlişkileri ve Kafka**, Sanat Koop Yayınları, İstanbul.

Türk Dünyası El Kitabı Türkiye Dışı ve Edebiyatları (1998), Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara.

Türkçe Sözlük (2011), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Ulaş, Sarp Erk (2002), **Felsefe Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

Urry, John (1999), **Mekânları Tüketmek**, Çev. Rahmi G. Ögdül, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Uyguner, Muzaffer (1994), **Halide Edip Adıvar**, Bilgi Yayınları, İstanbul.

Watts, Alan (1996), **Benlik Tabusu**, Çev. Ayhan Sargüney, Güncel Yayınları, İstanbul.

Yardım, Mehmet Nuri (2000), **Romancılar Konuşuyor**, Kaktüs Yayınları, İstanbul.

Dergiler

Deveci, Mutlu “*Cengiz Aytmatov’un Romanlarında Mekanın İşlevsel Açından İncelenmesi*”, **Türk Kültürü**, S. 503-504, s. 109-122, 2005.

Er, Sadık Erol, “*E. M. Cioran’da Şiddetin Ontoloji Kökeni*”, **Doğu Batı**, S. 48, s. 75-94, Şubat-Mart-Nisan, 2009.

İleri, Selim, “*Biten (İki) Yüzyıldan Gelen Yüzyıla, Türk Romanında Kadın Portreleri*”, **Varlık**, , 1105: s. 24-31, Ekim 1999.

Kangotan, Mehmet Ali, *İkinci Yeni Dünya*, **Düşünbil Felsefe Dergisi**, Yıl 11, Sayı 62, Kasım-Aralık 2017.

Karabulut, Ferhat, “*İktidar ve Meşrulaştırma Mücadelesinin Odağı Orta Asya: Sovyetlerin Dil ve Eğitim Politikaları*”, **Bilig Dergisi**, , Sayı 50, s. 65-69, Yaz/2009.

Karaömerlioğlu, M. Asım, **Erken Dönem Türk Edebiyatında Köylüler**, Doğu Batı Düşünce Dergisi, s. 22, ss. 7–10, 2003.

- Kayıkçı, Çağatay, “*Hapishanenin Doğuşu Üzerine*”, **Düşünbil Felsefe Dergisi**, Yıl 11, Sayı; 62, Kasım-Aralık 2017.
- Kulamshaeva, Baktygut, “*Kurmaca Yazar veya Anlatıcı Kavramlarına Anlatı Bilimsel Yaklaşım*”, **Turkich Studies**, Volume 4/8 Fall, S. 1763-1783, 2009.
- Metin, Ergün, **Kazak Akımlarında (Şairlerinde) Rüya Motifi**, **Milli Folklor Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi**, S. 23. 1994.
- Özdemir, Mehmet, *Türk Kültüründe Dağ Kültü ve Bir Yüce Dağ: Halbaba*, **Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi**, S. 9, s. 141, Sonbahar 2013.
- Özkan, Beyza, *Entelektüel Kadın Kiskanır mı Yahut Simone De Beauvoir’ın Kiskançlığı*, **Düşünbil Felsefe Dergisi**, Yıl 11, Sayı 62, Kasım-Aralık 2017.
- Sağlık, Şaban, “*Kurmaca Alemin Kurmaca Sözcüklerinden Romanda Zaman-Mekan Tasvir*”, **Hece Türk Roman Özel Sayısı**, S. 65/66/67/ s. 130-163, Mayıs-Haziran-Temmuz 2002.
- Şahin, Veysel, “*Sevgilerde Şiiri Üzerine Bir Tahlil Denemesi*”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Elazığ, C. 16, S. 2, 2006.
- Tökel, Dursun Ali, “*Niyet Boyundan Kurmacayı Okumak: Yazarın Niyeti Romanın Oluşumu*”, **Hece Öykü**, Türk Romanı Özel Sayısı, S. 65/66/67, s. 202-237, Mayıs/Haziran/Temmuz 2002.
- Turan, Menaf, “*SSCB’de Toprak Mülkiyeti*”, **Ankara Üniversitesi SBF Dergisi**, Cilt 66, No: 3, 2011.
- Yener, Ali Galip, “*Behçet Necatigil’de Mekanın Sınırları*”, **Varlık**, s. 61-64, Ocak. 2000.

Dijital Kaynaklar

www.bbc.com/kyrgyz/kyrgyzstan/2015/09/150914_akmatov_profile

<http://docplayer.biz.tr/11974118-Kazat-akmatov-1941-hikaye-munabyya.html>

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı: Mehmet EREN

Doğum Yeri ve Tarihi: Mersin/Çamlıyaya 15.01.1993

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi: ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ

Yüksek Lisans Öğrenimi: ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ, SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Bilimsel Faaliyetleri:

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, “Amin Maalouf’un “Ölümcül Kimlikler” Eserine Göre Muhtar Şahanov’un “Cengiz Han’ın Sırrı” Romanında Simge Kimlikler”, Yıl: 5, Sayı: 58, s. 549-559, Kasım 2017.

Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi, “Rahmankul Berdibay’ın, “Baykal’dan Balkan’a” Adlı Eseri Üzerine”, Sayı: 6/3, s. 2872-2879, Ekim 2017.

Atlas International Referred Journal On Social Sciences, “Kazat Akmatov’un “İki Satır Hayat” Öyküsünde Yapı ve İzlek”, Sayı 9, s. 427-439, Haziran 2018.

İş Deneyimi

Stajlar: Ardahan Şehit Uzman Çavuş İbrahim Erdoğan Anadolu Sağlık Meslek Lisesi

Projeler: Köy Okullarına Yardım ve Ziyaret Projesi

İletişim

E-Posta Adresi: erenmehmet_33@hotmail.com