

**T.C.
BARTIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

EMİRHAN YENİKİ'NİN HİKÂYECİLİĞİ

DOKTORA TEZİ

**HAZIRLAYAN
ALP EREN DEMİRKAYA**

**DANIŞMAN
DOÇ. DR. ALSOU KAMALIEVA**

BARTIN-2020

T.C.
BARTIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

EMİRHAN YENİKİ'NİN HİKÂYESİ

DOKTORA TEZİ

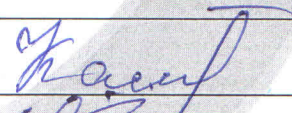
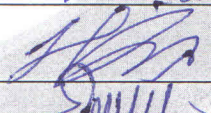



HAZIRLAYAN

Alp Eren DEMİRKAYA

DANIŞMAN

Doç. Dr. Alsou KAMALIEVA

“Bu tez 20/01/2020 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği / Oyçokluğu ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	İMZA
Doç. Dr. Alsou KAMALIEVA (Danışman)	
Doç. Dr. Haluk ÖNER	
Doç. Dr. Enver KAPAĞAN	
Doç. Dr. Macit BALIK	
Dr. Öğr. Üyesi İsmail TAŞ	

KABUL VE ONAY

Alp Eren DEMİRKAYA tarafından hazırlanan “Emirhan Yeniki'nin Hikâyeciliği” başlıklı bu çalışma, 20.01.2020 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda **oy birliği/oy çokluğu** ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından **Doktora tezi** olarak kabul edilmiştir.

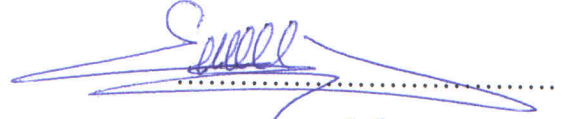
Başkan : Doç. Dr. Macit BALIK



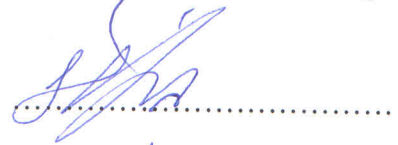
Üye : Doç. Dr. Alsou KAMALIEVA (Danışman)



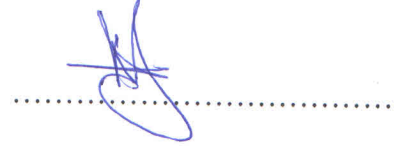
Üye : Doç. Dr. Enver KAPAĞAN



Üye : Doç. Dr. Haluk ÖNER



Üye : Dr. Öğr. Üyesi İsmail TAŞ



Bu tezin kabulü Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun/...../..... tarih ve sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Prof. Dr. Metin SABAN
Enstitü Müdürü

BEYANNAME

Bartın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tez yazım kılavuzuna göre Doç. Dr. Alsou KAMALIEVA danışmanlığında hazırlamış olduğum “Emirhan Yeniki'nin Hikâyeciliği” başlıklı doktora tezimin bilimsel etik değerlere ve kurallara uygun, özgün bir çalışma olduğunu, aksinin tespit edilmesi halinde her türlü yasal yaptırımını kabul edeceğimi beyan ederim.

Alp Eren DEMİRKAYA

20.01.2020

ÖZET

Doktora Tezi

EMİRHAN YENİKİ’NİN HİKÂYECİLİĞİ

Alp Eren DEMİRKAYA

Bartın Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Alsou KAMALIEVA

Bartın-2020, Sayfa: XV + 209

Modern Tatar hikâyeciliğinin önemli isimlerinden biri olan Emirhan Yeniki'nin çalışmaya konu olan otuz yedi hikâyesi incelendiğinde, yazarın özyaşamöyküsünün hikâyelerinin merkezinde yer aldığı görülür. Ben anlatımla kurguladığı hikâyelerinde çocukluk, gençlik ve olgunluk dönemine tanıklık eden yakın çevresi ve yaşanmışlık mekânları tasvirlerle sunulur. İkinci Dünya Savaşı yıllarında kaleme aldığı *Bala* (1941), *Ana hem Kız* (1942), *Bir gine Segetke* (1944), *Yalnız Kaz* (1944), *Mek Çeçegi* (1944), *Kunakçıl Duşman* (1945) ve *İkinci Künni* (1946) hikâyeleriyle edebiyat dünyasında tanınmaya başlayan yazar, asker olarak katıldığı bu savaşta ölümün soğuk yüzünden ziyade yaşamın kutsiyetini ve kıymetini ön plana çıkarır.

Savaş sonrası hikâyelerinde siyasi ve toplumsal temalar yerini yavaş yavaş bireysel temalara bırakır. Bireyin iç dünyasını çözümlenmeye yönelik yaptığı psikolojik tahliller *Yalnızlık* (1957), *Şayaru* (1959) ve *Bir Süz* (1970) hikâyelerinde görülür. Yalnızlık, aşk, ayrılık, ihanet gibi temalar başkışı konumundaki kadınlar üzerinden sunulur. Çarlık Rusya'sıyla başlayıp Sovyetler Birliği'yle devam eden siyasi silsilede, Tatar Türkleri'nin başından geçen tüm olaylar onun hikâyelerinde bir film şeridi gibi geçer. Tatar Türkleri'nin zorla Hristiyanlaştırılmaya çalışılması, Çarlığın yıkılışı, 1917 Ekim İhtilâli, kolhozlaşma ve sovhozlaşma süreçleri *Kurenhafiz* (1964) ve *Meçit Cily* (1967) hikâyelerinde bir problem durumu olarak işlenir.

Bu çalışmayla Emirhan Yeniki'nin hikâyeleri kurgu, içerik, zaman, mekân, anlatıcı ve bakış açısı, kişiler, dil ve anlatım gibi teknikler ışığında ele alınmış, Emirhan Yeniki'nin modern Tatar hikâyeciliğindeki konumu belirlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ana dil; Emirhan Yeniki; İkinci Dünya Savaşı; modern Tatar hikâyeciliği; özyaşamöyküsü; Tatar edebiyatı



ABSTRACT

Ph.D. Thesis

THE SHORT STORY WRITING OF EMIRHAN YENIKI

Alp Eren DEMİRKAYA

Bartın University

Institute of Social Sciences

Turkish Language and Literature Department

Thesis Advisor: Assoc. Prof. Alsou KAMALIEVA

Bartın-2020, Page: XV + 209

When the thirty-seven stories, which are mentioned in this study, of Emirhan Yeniki, one of the important names of modern Tatar storytelling, are examined, it is seen that the author's autobiography is at the center of the stories. In his stories he fictionalized with the expression I, his immediate surroundings and places of living that witnessed his childhood, youth and maturity are presented with descriptions. The writer, who became known in the literary world with his stories *Bala* (1941), *Ana hem Kız* (1942), *Bir gine Segetke* (1944), *Yalgız Kaz* (1944), *Mek Çeçegi* (1944), *Kunakçıl Duşman* (1945) and *İkinci Künni*, written during the Second World War which he participated as a soldier, emphasizes the sacredness and value of life rather than the cold face of death.

In his post-war stories, political and social themes are gradually being replaced by individual themes. Psychological analysis that he did to discover the individual's inner world is seen in *Yalgızlık* (1957), *Şayaru* (1959) and *Bir Süz* (1970) stories. Themes such as loneliness, love, separation and betrayal are presented through women who are the main characters. In the political range that began with Tsarist Russia and continued with the Soviet Union, all the events the Tatar Turks experienced are given in detail in his stories. The attempt to force Christianization of the Tatar Turks, the collapse of Tsarism, the October 1917 revolution, the process of kolkhozitation and sovhozitation are discussed as a problem in *Kurenhafiz* (1964) ve *Meçit Cılıy* (1967).

In this study, the stories of Emirhan Yeniki are discussed in the light of techniques such as fiction, content, time, place, narrator and point of view, characters, language and expression, and Emirhan Yeniki's position in modern Tatar storytelling is tried to be determined.

Keywords: Autobiography; Emirhan Yeniki; main language; modern Tatar short story; Second World War, Tatar literature



ÖNSÖZ

Tatar edebiyatında modern hikâyeciler arasında yer alan Emirhan Yeniki, İkinci Dünya Savaşı yıllarında, bizzat asker olarak bulunduğu cephede yazdığı ilk hikâyeleriyle tanınmaya başlamıştır. Savaş yıllarında yazdığı hikâyelerinde pek çok çağdaşı gibi ölümü ve yıkımı değil, yaşamı ve inşayı okuyucunun zihninde canlandırmaya çalışmıştır. Savaş sonrası hikâyelerinde ise bireysel temalara yönelmiştir. Psikolojik tahlillerle insanı anlatmaya, açıklamaya çabalamıştır. Özyaşamöykücülüğünün modern Tatar edebiyatındaki temsilcilerinden biri kabul edilen Yeniki, eserlerinde kendini, mensubu olmaktan gurur duyduğu Tatar Türkleri'ni anlatmıştır. Sovyet rejiminin gölgesinde eleştiri yapmak bir yana kalem tutmaya korkan çağdaşlarına karşılık o, hikâyelerinde rejimin yaptığı olumsuzlukları dile getirmeyi başarmış nadir yazarlardandır. Kısaca Emirhan Yeniki, ilk hikâyesinden son hikâyesine kadar anlatıya inandığını, gördüğünü aktarmış, derin psikolojik tahlillerle anlatı kişilerini çözümlemiş, özyaşamöyküsünü kurguya dönüştürmüştür.

Emirhan Yeniki hakkında Türkiye'de yapılan ilk ve tek tez Gizem YUNT'un 2013 yılında Doç. Dr. Erdal ŞAHİN danışmanlığında tamamlanan *Tatar Yazar Emirhan Yeniki'nin Hikâyeleri (Ana Hem Kız-1942, Tugan Tufrak-1959, Tönge Tamçılar-1964, Kuray-1970): Giriş-Dilbilgisi İncelemesi-Metin-Çeviri-Dizin* adlı yüksek lisans tezidir. Tezde Emirhan Yeniki'ye ait dört hikâyenin transkripsiyonu yapılmış, metinler Türkiye Türkçesi'ne aktarılmıştır. Buna ilaveten dört hikâyedeki unvan öbekleri tasniflendirilmeye tabi tutulmuştur. Dizin kısmında ise dört hikâyede geçen bütün kelimeler Türkiye Türkçesi'ndeki karşılıklarıyla verilmiştir. Çalışma, Emirhan Yeniki'nin Türkiye'de tanıtılmasına yönelik ilk tez olması bakımından kıymetlidir.

Tezimizin "İçindekiler" bölümü oluşturulurken Macit BALIK'ın 2011 yılında Prof. Dr. Ramazan KAPLAN danışmanlığında tamamladığı *Latife Tekin'in Romancılığı* adlı doktora tezinden yararlanılmıştır. Giriş bölümünde Tatar Edebiyatında Modern Hikâyenin Doğuşu, Tatar Edebiyatında Modern Hikâye ve Modern Tatar Hikâyeciliğinde Emirhan Yeniki'nin Yeri başlıkları açılarak tümdengelim metoduyla Tatar edebiyatında hikâyenin gelişim süreci gözlemlenmiştir. Modern hikâyenin Tatar edebiyatındaki gelişiminde özellikle Rus ve Yenileşme Dönemi Türk edebiyatının önemli şahsiyetlerinin Tatar hikâyecilerini etkilemesinin rolü olduğu görülmüştür.

“Birinci Bölüm” başlığı altında ise Emirhan Yeniki’nin hayatı, edebi kişiliği ve eserleri incelenmiştir. Özellikle hayatı ve edebi kişiliği alt başlıkları yazarın otobiyografik mahiyetteki eseri “Songı Kitap”tan yararlanılarak oluşturulmuştur. Ayrıca *Kazan Utları* dergisinde yayımlanan röportajlardan ve makalelerden de istifade edilmiştir.

Otuz yedi hikâye Türkiye Türkçesi’ne aktarılmıştır. Ancak bu hikâyeleri tezde toplu halde vermek yerine içeriklerini İkinci Bölüm’de yer alan “Kurgu” başlığı altında vermenin daha uygun olacağı düşünülmüştür. Hikâyelerin biçim ve içerik yönünden birbiriyle yakınlıklarına, anlatı kişilerinin geçirdiği değişim ve dönüşümlere yine bu başlık altında temas edilmiştir.

Emirhan Yeniki’nin hikâyelerindeki toplumsal ve siyasi meselelerle bireysel meseleler incelendikten sonra çalışmada hikâyeler yapı ve teknik açıdan kişiler, anlatıcı ve bakış açısı, mekân, zaman, söz varlığı ve anlatım teknikleri başlıkları altında incelemeye tabi tutulmuştur. Genel anlamda eserleri üzerinden Emirhan Yeniki’yi okumaya ve anlamaya yardımcı olan bu başlıkların ardından “Sonuç” kısmında genel bir değerlendirme yapılarak Emirhan Yeniki’nin modern Tatar hikâyeciliğindeki konumu tespit edilmeye çalışılmıştır.

Çalışmayı baştan sona okuma külfetini üstlenerek değerli katkılar yapan, farklı okumalara beni yönlendirerek akademik ilerlememde hatırı sayılır dokunuşları olan hocalarım, ağabeylerim Doç. Dr. Haluk ÖNER’e, Doç. Dr. Macit BALIK’a, Doç. Dr. Atif AKGÜN’e, Doç. Dr. Enver KAPAĞAN’a ve Dr. Öğr. Üyesi İsmail TAŞ’a teşekkürü bir borç bilirim.

Doktora ders döneminde sık sık fikir alışverişinde bulunduğum, tez sürecinde yardımlarını gördüğüm doktora arkadaşım Mihriye ÇELİK’e ve zamanından çaldığım, tezi yazabilmem için bölüm işlerinde yükümü azaltan mesai arkadaşım, kardeşim Arş. Gör. Dursun ÜNÜVAR’a ayrıca teşekkür ederim.

Alanda edebiyat çalışanların az sayıda olduğunu söyleyerek beni Tatar edebiyatı üzerinde çalışmaya yönlendiren, Tatar edebiyatının inceliklerini ve zenginliklerini görmeme yardımcı olan, tezde yararlandığım Tatarca kaynakların temininde kolaylıklar sağlayan ve desteğini her zaman arkamda hissettiğim danışmanım, hocam Doç. Dr. Alsou KAMALIEVA’ya şükranlarımı sunarım.

Son olarak, maddi ve manevi desteklerini benden hiçbir zaman esirgemeyen, Şükür sebeplerim biricik aileme ve kıymetli eŐim Aygöl DEMİRKAYA'ya teşekkür ederim.

Alp Eren DEMİRKAYA



İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BEYANNAME	ii
ÖZET	iv
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	viii
TABLOLAR DİZİNİ	xiii
KISALTMALAR DİZİNİ	xiv
GİRİŞ	1
Tatar Edebiyatında Modern Hikâye	7
Modern Tatar Hikâyeciliğinde Emirhan Yeniki'nin Yeri	9
1. EMİRHAN YENİKİ'NİN HAYATI, EDEBİ KİŞİLİĞİ, ESERLERİ	12
1.1. Hayatı	12
1.1.1. Doğumu, Ailesi ve Çocukluğu	12
1.1.2. Eğitimi	15
1.1.3. İş Hayatı ve Askerlik Yılları	18
1.1.4. Ödüller, Kutlamalar, Tebrikler	20
1.1.5. Türkiye Ziyareti	21
1.1.6. Son Yılları ve Ölümü	22
1.2. Edebî Kişiliği	23
1.2.1. Oluşum Dönemi	24
1.2.2. Geçiş Dönemi	25
1.2.3. Olgunluk Dönemi	28
1.2.4. Edebiyat, Sanat ve Dil Üzerine Görüşleri	29
1.3. Eserleri	32
1.3.1. Hikâyeler	32
1.3.2. Povestler	33
1.3.3. Gezi Notları, Siyasi Yazılar, Makaleler	33
1.3.4. Hatıralar	34
1.3.5. Tercümeleler	34
1.3.6. Monografi	34
2. EMİRHAN YENİKİ'NİN HİKÂYELERİNDE YAPI VE TEMA	35
2.1. KURGU	35
2.2. İÇERİK	58
2.2.1. Toplumsal ve Siyasi Temalar	58
2.2.1.1. Gelenek-Görenek	58
2.2.1.2. Eğitim-Öğretim	64
2.2.1.3. Din ve Dinsel Sömürü	67
2.2.1.4. İkinci Dünya Savaşı	71
2.2.1.5. Tatar-Başkurt Meselesi	72

2. 2. 2. Bireysel Temalar	75
2. 2. 2. 1. Otobiyografik Öğeler	75
2. 2. 2. 2. Sevgi/Aşk	78
2. 2. 2. 3. Yalnızlık	84
2. 2. 2. 4. Korku	86
2. 2. 2. 5. Bekleyiş	88
2. 3. ANLATICI ve BAKIŞ AÇISI	89
2. 3. 1. Tanrısal Bakış Açısı	90
2. 3. 2. Gözlemci Bakış Açısı	93
2. 3. 3. Kahraman Bakış Açısı	96
2. 3. 4. Çoklu Bakış Açısı	98
2. 4. KİŞİLER	101
2. 4. 1. Başkışiler	101
2. 4. 2. Norm Karakterler	108
2. 4. 3. Kart Karakterler	113
2. 4. 4. Fon Karakterler	122
2. 5. MEKÂN	131
2. 5. 1. Çevresel Mekânlar	132
2. 5. 2. Algısal Mekânlar	134
2. 6. ZAMAN	147
2. 6. 1. Nesnel Zaman	147
2. 6. 2. Vaka Zamanı	150
2. 6. 3. Anlatma Zamanı	159
2. 7. SÖZ VARLIĞI	161
2. 7. 1. Terimler	161
2. 7. 2. İkillemeler	166
2. 7. 3. Atasözü, Deyim ve Kargışlar	169
2. 7. 4. Rusça Alıntı Unsurlar	171
2. 8. ANLATIM TEKNİKLERİ	174
2. 8. 1. Diyalog	174
2. 8. 2. İç Monolog	178
2. 8. 3. İç Diyalog	180
2. 8. 4. İç Çözümleme	181
2. 8. 5. Bilinç Akışı	182
2. 8. 6. Tasvir	183
2. 8. 7. Leitmotiv	185
2. 8. 8. Mektup	186
2. 8. 9. Montaj	188
2. 8. 10. Özetleme	190
2. 8. 11. Sembol Kullanımı	191
SONUÇ	193
KAYNAKLAR	197
ÖZGEÇMİŞ	209

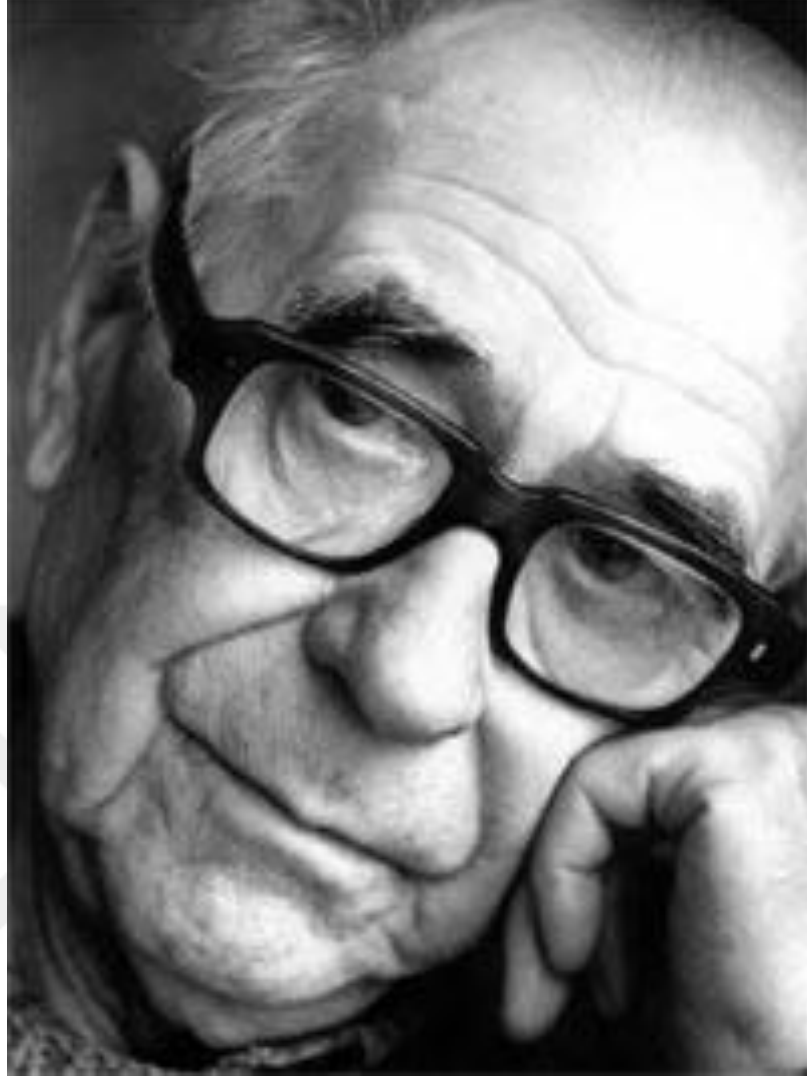
TABLolar DİZİNİ

Tablo	Sayfa
No	No
Tablo 1: Rusça Alıntı Unsurlar.....	172-174



KISALTMALAR DİZİNİ

Bkz.	: Bakınız
Çev.	: Çeviren
DTCF:	: Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi
NEP	: Novaya Ekonomiçeskaya Politika
SSCB	: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
TDK	: Türk Dil Kurumu
s.	: Sayfa numarası
vb.	: Ve benzeri



Millî düşüncesini, millî duyarlılığını yitirmiş halkı ben ‘miskin halk’ olarak adlandırıyorum. Böyle halklar millî hususiyetlerini çok çabuk yitirir, başkalarının boyunduruluğuna çok çabuk girer. Tabi ki böyle durumların geçmişe uzanan sebepleri vardır. Fakat bu tip vakalarda dahi millî düşüncesini, millî duyarlılığını yitirmeden kendini bir millet olarak koruyabilenler de karşımıza çıkar. Tatar milleti, buna verilecek misallerden biri değil midir?

EMİRHAN YENİKİ

GİRİŞ

Tatar Edebiyatında modern hikâyenin doğuşunu 19. yüzyılın ikinci yarısında başlatmak mümkündür. Ancak henüz 18. yüzyılın ikinci yarısında Kazan ve çevresinde yaşanan siyasi, iktisadi, dinî ve sosyal gelişmelere paralel olarak bazı ailelerin bireysel çabalarının bu sürecin zeminini oluşturmada etkili olduğu görülür. “Çar I. Petro zamanında Kazan’da tesis edilen tersanede Tatar mütercimler kullanılır. Bu vazifeyi de Halfinler olarak bilinen aile nesilden nesile yürütür. 1758 yılında Kazan’da Birinci Rus Gimnazyum’u açılıp 1769 yılında gimnazyumda Türk-Tatar dilleri okutulmaya başlayınca eğitimci olarak göreve Sait Halfin tayin edilir. Sait Halfin’in Kazan Tatar Türkçesiyle yazılan ilk eser olan *Kazan Tatar Alfabeti* adlı kitabı 1778 yılında Moskova Üniversitesi tarafından yayımlanır. Torunu İbrahim Halfin ise Batılı anlamda ilmi çalışmalar yapan ilk Kazan Türk’ü olarak kabul edilir” (Kurat, 1965: 29).

Tatar modernleşme süreci başlarda din alanında bireysel mücadele veren önemli şahsiyetlerin öne sürdükleri değişim, yenilik ve eleştirel düşünme pratikleri etrafında şekillenir. “1807 yılında Buhara’ya giden Tatar âlimi Abdunnasır Kursavî, İdil Tatarları’nın Orta Asya’nın skolastik İslâm merkezlerine karşı gösterdiği bağımlılık kalıbını kırarak kelamcılarının birçok ferî meseleyi inanılması zaruri konular içerisinde ele almalarına karşı çıkar. (...) İslâmî naslar üzerinde sadece uzmanlaşmış kişilerin değil bütün Müslümanların icihad etmesinin önemini vurgulayarak her İslâm âliminin Kur’an ve hadisi yorumlamakta yetkili olması gerektiğini savunur. (...) Kursavî’nin medreselerde okutulan ders kitaplarını eleştirmesi de onun eğitim meselesiyle ilgilendiğini gösterdiği kadar dinî düşüncedeki asıl yeniliğin eğitimden geçtiğine inandığını ortaya koyar” (Türkoğlu, Maraş, 2002: 1).

İslamiyetin bazı dogmatik görüşlerine karşı çıkan Tatar âlimlerinden biri de Şehabeddin Mercanî’dir. 1804 yılında kurulan Kazan Üniversitesi’nin hocalarıyla yakın ilişkiler içerisinde bulunan Mercanî, *Müstefâdü’l-Ahbâr fî Ahvâl-i Kazan ve Bulgar* adlı tarih kitabıyla Tatarlara tarih şuuru aşılar. “İlk defa onun şahsında Kazanlı bir tarihçi kendi memleketinin tarihini milletinin önüne sererek, halkının kendi benliğine kıymet ve ehemmiyet vermesi yolunda rehberlik eder” (Devlet, 2014: 19-20). Yenilik hareketinin öncülerinden ve aynı zamanda Şehabeddin Mercanî’nin öğrencisi olan Hüseyin Feyizhani “hocası Mercanî ile birlikte medresede din dışı ilimlerin okutulmasını ve Avrupalı tarzda

bir Tatar lisesinin açılmasını ileri süren, yayınlanmamış, *Islâh-ı Medâris* adlı bir risale kaleme alır. (...) Açılmasını istedikleri Tatar Üniversitesinde İslâm akideleri ile birlikte müspet ilimlerin okutulmasını planlarlar” (Devlet, 2014: 21).

Tatarların tanınmış âlimlerinden Kayyum Nasırî ise Osmanlıca, Farsça ve Arapça’dan edebiyata dair çok sayıda metni Tatarca’ya tercüme eder. *Kâbusname*, *Kırk Vezir*, *Kırk Bakça* ve *Fevâkihü’l-cülesâ* adlı eserlerinde bu hikâyelere yer verir. “Dil ve edebiyat meselelerine dair çalışmalara ağırlık veren Nasırî Tatarca’nın imla kaideleriyle sarf ve nahvini (*Kavâid-i Kitâbet*, *Enzûmec*), sözlüğünü (*Lehçe-i Tatarî*)” hazırlar” (Türkoğlu, Maraş, 2002: 1).

19. yüzyılın ortalarından itibaren Kazan Tatarları, ticarete büyük bir atılım gerçekleştirirler. Tacirler ticaret hacimlerini genişleterek fabrikalar ve yeni iş sahaları yaratırlar. “Sibirya, Orenburg ve Ural’da pek çok Tatar zengini ortaya çıkar. Kısa zaman içerisinde güçlü bir sanayileşme başlar. Büyük fabrikalarda çalışmak üzere köylerden şehirlere gidenlerin sayısında büyük bir artış yaşanır. Bu kişiler arasında şehirdeki eğitim atmosferinden etkilenecek çalışmayı bir kenara bırakarak tahsil hayatına atılan insanlar olur. Köylere yeni düşünceler, yeni duygular taşınır. Geçmişten itibaren süregelen birtakım alışkanlıklar terk edilir; eğitim, bilim, sanat ve edebiyat alanlarına yönelişler başlar” (Kamalieva, 2009: 3).

Kazan Tatarları’nın modernleşme serüveninde, kuruldukları andan itibaren çevresini etkileyen eğitim müesseselerinin büyük katkıları olur. “19. yüzyılın son yarısında, yani Kazan Üniversitesi’nin kuruluşundan yarım asır sonra, üniversite muhitindeki ilmî ve medenî çalışmalar ve fikir hareketleri Bulak Kanalı’nın ötesinde Asyavî hayat yaşamakta olan Kazan Türkleri arasında kıpırdanmalar yaşanmasına yol açar. (...) Bulak ötesi muhitinde yetişen ve Buhara örneği medreselerde okumuş olan bazı kimseler Rus dilini öğrenmeye, çeşitli mevzulara dair Rusça eserler okumaya başlar. Bu da köklü bir zihniyet değişikliğinin yaşanmasında etkili olur” (Taymas, 1966: 120-121). Yenileşme hareketlerinin hız kazandığı bu dönem “dili halka yaklaştırmaya çalışmak, şiirde yeni şekil arayışları, halk edebiyatı türlerinin edebi eserlere etkisinin artması, edebi eserlerin anonimlikten telife yönelişi ve en önemlisi eğitim kurumlarında modernleşme olmak üzere Tatar toplum hayatını temelden değiştirecek alanlarda devam eder” (Kartalcık, 2008: 13).

Din alanında başlayarak ticaret hacminin genişlemesiyle Rusya ve farklı coğrafyalarla kurulan ilişkiler neticesinde elde edilen dönüşüm, gelişim ve kazanımlara 1905 Ekim İnkılâbı'yla birlikte meşrutiyetin ilan edilmesi de eklenince basın ve yayın faaliyetlerinde bir özgürlük ortamı zuhur eder. Pek çok gazete ve dergi yayın hayatına başlar. *Kazan Muhbiri, Azat, Tan Yıldızı, Kuyuş* ve *An* bu yayınlar arasında yer alır.

Tatar halkını cahillikten kurtarmak, medeni halklar seviyesine yükseltmek amacıyla 18. yüzyılın sonlarında tohumları atılan, 19. yüzyılda filizlenen ve 20. yüzyıl başlarında yeşeren yenileşme hareketi Rus, Avrupa ve Türk etkisiyle tekâmül sürecinde ivme kazandırır. Rusya'da başlayan demokratikleşme hareketleri, Türkiye'nin Tanzimat'la birlikte yüzünü Batı'ya dönmesi ve Avrupa'daki fikir hareketlerinin felsefi ve hümanistik boyutlarıyla Tatar düşünce hayatına nüfuz etmesi Tatar edebiyatına da yansır. Roman, hikâye, deneme, anı, monografi vb. pek çok tür Tatar okuyucusuyla buluşur.

Modern Tatar hikâyeciliğini oluşturan ve şekillenmesinde önemli bir rol oynayan ana etkenleri iki başlık altında sıralayabiliriz:

- A. Rus ve Batı Edebiyatlarının Tatar Hikâyeciliğine Etkisi
- B. Yenileşme Dönemi Türk Edebiyatının Tatar Hikâyeciliğine Etkisi

A. Rus ve Batı Edebiyatlarının Tatar Hikâyeciliğine Etkisi

Rus ve Batı edebiyatındaki gelişmeleri yakından takip etme ve Tatar edebiyatına tatbik etme düşüncesi Tatar yazarlarını öncelikli olarak Batı'nın felsefi-estetik öğretilerini özümseme arayışına yöneltir. “20. yüzyılın başlarında August Comte'un pozitivizm felsefesi, Hippolyte Taine'in estetik teorisi ve deterministik fikirleriyle ilgilenme, kuramsal çerçeveyi belirlemek adına Rus kültürü ve medeniyetini yakından takip etme neticesinde realist düşünceyle yaratma/yaratıcılıkfikrini değerli bulan yazarlar, çok geçmeden bir edebiyat teorisi oluşturmaya ve öğretmeye koyulurlar” (Zahidullina, 2003: 17).

Tatar edebiyatında Batı edebiyatlarında tezahür eden ve Fransız yazar Jean-Jacques Rousseau'nun öne sürdüğü görüşleri, ideolojik ve edebi eğilimleri içine alan “Russoizm” olarak adlandırılan edebi akımın yansımaları görülür. “Rousseau'nun Tatar yazarlarına tesiri Rus ve Avrupa edebiyatlarından tercüme edilen eserler vasıtasıyla ulaşır. Lev Tolstoy'un *Hacı Murat*, *Kreutzer Sonat*, *Kafkas Esiri* adlı romanları, Viktor Hugo'nun *Sefiller* romanı ve Schiller'in *Hile ve Aşk*, *Haydutlar* adlı tiyatro eserleri bunlar arasında

gösterilebilir” (Nigmetullin, 1972: 1). “Rızaeddin Fehretdinov, Fatih Emirhan, Fatih Seyfi ve Galiaskar Kamal gibi Fransızca bilen Tatar yazarları ise Rousseau’nun eserlerini orijinal dilinden okurlar” (Nigmetullin, 1972: 2). Fatih Emirhan’ın *Tanımayanlıktan Tanıştık*, Zakir Hadi’nin *Megsum*, *Behitsiz Kız* ve Galimcan İbrahimov’un *Utı Süngen Cehennem*, *Yaz Başı*, *Dingizde*, *Kart Yalçı*, *Süyü-Segedet* adlı hikâyelerinde Rousseau’dan izler bulmak mümkündür.

20. yüzyıl başlarına gelindiğinde Tatar hikâyecilerinin realizm, romantizm, empresyonizm, ekspressiyonizm, sembolizm ve sentimentalizm gibi modern edebi akımları öğrendikleri ve bu akımlarla hikâyelerini şekillendirdikleri görülür. Özellikle “sentimentalizm akımı Rus edebiyatında öykü türünün batı ölçütlerine ulaşması ve okur kitleleri tarafından benimsenmesi yönünde yapılan çalışmalarda yazarlara büyük olanaklar sunar” (Karaca, 2004: 6). Gündelik yaşama ve sıradan insanın iç dünyasına yönelme çabası bazı Tatar hikâyecilerinin sanat hayatlarında sentimentalizmi hâkim kılar. “İki asır boyunca (19. yy. - 20. yy) maarifetçilik (aydınlanma) hareketiyle hemhal olan Tatar edebiyatında sentimantalizmin olanaklarından yararlanan isimlerin başında Mecit Gafuri gelir. Gafuri ve Tatar yazarları realizm ve sentimentalizm akımlarını birleştirerek Tatar edebiyatına has olmak üzere sentimalistik realizm adıyla yeni bir akım yaratırlar ve bunu öykülerine yansıtırlar” (Gıylacev, 2005: 180). Mecit Gafuri’nin 1902-1904 yılları arasında kaleme aldığı *Fekıyrlık Bilen Ütken Tiriklik (Fakirlikle Geçen Ömür)* hikâyesi bu akımla oluşturulmuş bir eserdir.

1893 yılından başlayarak yaklaşık 16 yıl etkisini devam ettiren Rus sembolizmi, Tatar hikâyecilerinin bir kısmını 20. yüzyıl başlarında sık sık tarihi-mitolojik karakterleri eserlerine taşımaya zorlar. “Çıngız, Çura Batır, İdigey ile Nuretdin gibi tarihi-mitolojik karakterler eserlerin merkezine koyulur. (...) Özgür insanı idealleştirip yücelten romantizmden veya sıradan insanı konu edinen realizmden farklı olarak sembolizm mistik insanı idealleştirir” (Zahidullina, 2003: 58). Ancak “sembolistlerin dilinde pek çok romantikle ortak olan bir özellik, dikkat çekecek derecede büyük bir anlatım yetersizliği ve eksikliği, sözcük kısırlığı ve kıtlığı göze çarpar. (...) Sembolistlerin, Tyutçev’in ‘kelimelerle ifade edilen düşünce yalandır.’, Lermontov’un ‘Ruhu anlatmak mümkün mü?’ ve Fet’in ‘Ah, keşke kelime olmadan ruhu anlatmak mümkün olabilseydi!’” (Özkaya, 1990: 4) sözleri Tatar hikâyecilerinin anlatım zenginliklerini düşürür. Bu durum “E. Tangatarov’un başkahraman Çıngız Babay’ın yardımıyla Tatar halkının üzerinden ölü

toprağını attırdığı, onları kendine getirttiği” (Zahidullina, 2003: 58) *Çingiz (Cengiz)* hikâyesinde, yazarın yaratıcılığını kısıtlaması yönünden dikkat çeker.

Emirhan Yeniki de Tatar edebiyatında roman ve hikâye türlerinin gelişim sürecinde Büyük Rus nesrinin önemli bir rol oynadığını söyler. Rus nesrine has kurgu imkânlarını Tatar yazarlarının özselleştirdiğini belirten Yeniki bunun “eserdeki kişilerin portrelerini çizmek, iç dünyalarını açmak, iç seslerini duyurmak; olayı hikâyeleştirmede gündelik hayat görünüşlerini tasvir etmek; diyalog formunu çeşitlendirmek, iç monologlara sık yer vermek; tasvirlerin hikâyeleştirmeye nasıl canlılık katacağını ortaya koymak ve nihâyet yazarın düşüncesini güçlendirmek için tabiatı¹ vakayla bağdaştırmak şeklinde olduğunu vurgular.” (Yeniki, 1987: 22). Anlatım tekniklerinin olanaklarından sıklıkla yararlanan Yeniki’nin, iki dillilik (Rusça-Tatarca) meselesini diyalog tekniğinin olanaklarını kullanarak *Tınıçlanuv (Rahatlamak)* ve *Kunakçıl Duşman (Misafirperver Düşman)* hikâyelerinde bir problem durumu olarak işlediği görülür.

A. Yenileşme Dönemi Türk Edebiyatının Tatar Hikâyeciliğine Etkisi

Osmanlı Devleti’nde Tanzimat’la başlayan değişim ve gelişmeler İdil-Ural Türkleri tarafından yakından takip edilir. “Matbaanın bütün İslam ülkelerinden önce Türkiye’de açılması, Türkiye’nin Avrupa fikir muhitiyle kurduğu ilişkiler neticesinde yeni fikirlerin ortaya çıktığı bir merkez haline gelmesi, eskiden beri var olan Hilafet nüfuzu, dünyadaki en büyük ve bağımsız Türk-Müslüman devlet olma özelliği bu ilginin çoğalmasında etkili olur” (Uslu, 2004: 1). Yenileşme dönemi Türk edebiyatının ilk isimleri, Tatar modern edebiyatının kurucularının fikir babaları konumundadır. “Ahmet Cevdet Paşa’nın Mecelle’si, Ahmet Mithat Efendi’nin hemen hemen bütün eserleri ile Tercüman-ı Ahvâl gazetesi ve Şemseddin Sami’nin eserleri Tatar yenilikçilerine rehberlik eder” (Maraş, 2000: 42). Ahmet Mithat Efendi, Tatarlar arasında çağdaşı olan Şemseddin Sami’ye nazaran daha çok okunup bilinir. Bunun altında Şemseddin Sami’nin eserlerinin Ahmet Mithat Efendi’ye göre daha ciddi ve ilmi olmasının yattığını vurgulayan Hüseyin Bargan şöyle devam eder:

“Şemseddin Sami Kamus-ı Türki ve Kamusu’l-A’lam’ıyla bütün bu bölgelerde ilim ehli tarafından bilinmekte ve özellikle 6 ciltlik eserine büyük değer atfedilmekteydi. Fakat eserlerinin A. Mithat Efendi’ye göre daha ciddi ve ilmi olması “hikâyet” gibi anlaşılması kolay ve meşakkatsiz

¹ Tabiat kelimesiyle en geniş anlamıyla mekân kastedilmektedir.

türden şeylerin okunmasının itiyat halinde bulunduğu halk tabakalarına inememesine ve istifade alanının yalnız ilim çevreleriyle sınırlı kalmasına sebep olmuştur” (Bargan, 2002: 2).

Tatar ceditçilerinden Fatih Kerimi 1913 yılında *Türk Yurdu* dergisinde yayımlanan Merhum Ahmet Mithat Efendi ve Şimal Türkleri başlıklı yazısında pek çok Tatar gencinin roman ve hikâye türündeki eserlere Ahmet Mithat Efendi aracılığıyla ısındığını belirtir:

“Ahmet Mithat Efendi'nin Osmanlı Türklerini okumaya alıştırmak için yazmış olduğu *Musahabât-ı Leyliye ve Letaif-i Rivayâtları, Rusya Müslümanları için de aynı hizmeti pek güzel ifâ etti. Genç şakirdler, hatta bazı kadın kızlar o eserleri seve seve okudular ve şu sâyede hikâyat ve roman mütalaasına alıştılar*” (Kerimi, 1913: 1).

Fatih Kerimi 1892 yılında İstanbul'a eğitim amaçlı gidince Mülkiye'de bulunduğu süre zarfında Türk ve Fransız dillerini öğrenir, edebiyatlarını yakından tanıma fırsatı bulur. Ahmet Mithat Efendi'nin rahle-i tedrisinden geçer. *Diplomalı Kız* adlı hikâyesini Tatarca'ya tercüme eder. “Fatih Kerimi ilk hikâye kitabı olan *Salih Babaynın Üylenüvi (Salih Dede'nin Evliliği)*'ni Ahmet Mithat Efendi'nin *Çingene* hikâyesinin tesiri altında yazar” (Hannanov, 2011: 6). *Çingene* hikâyesinin başkahramanı Şems Hikmet ile *Salih Babaynın Üylenüvi* hikâyesinin başkahramanı Salih Dede toplumdaki her bireyin kıymetli olduğu ve eğitilmesi gerektiği fikrinde birleşirler. İyi ahlaklı olma, kötü alışkanlıklardan uzak durma, çalışkanlık, sevgi ve saygı gibi toplumsal değerler üzerinden farkındalık yaratmaya çalışırlar. Her iki karakter aracılığıyla insanlar arasındaki bağı güçlendirme, birlik ve bütünlüğü sağlama hedeflenir.

Galimcan İbrahimov İstanbul'da bulunan Fatih Kerimi'ye yazmış olduğu mektupta özelde Abdülhak Hâmid Tarhan'a, genelde ise Türk edebiyatına olan ilgisini şöyle açıklar:

“Ben bu yıl Abdülhak Hamid'in trajedisini okumaya başladım. Onun Zeynep'ini mütalaadan sonra sizden bu şahıs hakkında malumat ümit ettiğimizi belirten bir mektup yazmıştım. (...) Gerçek şu ki, ben o yazarın hayranıyım. O tragediyalar yazıyor. Fakat en büyük tragedya onun kendisinde, kendi hayatında. O, Türk âleminde Türk oğlu olarak doğmuş, bu da onu Shakespeare, Schiller, Goethe'ler ile aynı sırada olması gereken yerinden mahrum ediyor. Ben Rus edebiyatında da ona denk bir şahıs görmüyorum. (...) Nemide, Ferdi ve Şurekâsı gibi nefis, Mai ve Siyah hikâyeleri gibi nazik eserler yaratan Uşakızâde Halid Ziya Bey, Nejat Ekrem ile son bulan eşar-ı sahibe bizim için, bizim edebiyattan mujik çabatası görünmesini araştıran kaba natüralistlerimize büyük tesir edebilirlerdi” (Uslu, 2004: 23-24).

Türk hikâyecilerinden etkilenen Tatar yazarlardan biri de Şerif Kamal'dır. "Hikâyelerindeki konu, dil ve üslup özellikleri bakımından Şerif Kamal'ın üzerinde Halit Ziya Uşaklıgil'in derin tesiri olur" (Gıylacev, 2005: 133). Uşaklıgil'deki realist hikâye yöntemiyle eser oluşturma çabası Kamal'ın eserlerinde de görülür. Hikâyelerinde birinci şahısla anlatma yolunu tercih eder. Uşaklıgil'in hikâyelerinde yakın çevresine "Kırk Yıl"ın çeşitli yerlerinde belirttiği gibi onun aile, iş veya memuriyet hayatında başından geçen olaylar veya birlikte yaşadığı kişiler en az on beş hikâyesinin konusunu teşkil eder" (Huyugüzel, 2004: 93-94) yer verdiği gibi Kamal da başta anne ve babası olmak üzere çevresindeki kişileri, olayları ve yaşam tecrübelerini *Behit İzlegende (Mutluluğu Aradığında)* ve *Çit İlde (Gurbette)* hikâyelerine konu eder.

Tatar Edebiyatında Modern Hikâye

Rus Türkolog Nikolay Aşmarin "1880'li yıllara kadar (Rusya) Müslümanların edebiyatlarının; Müslüman uleması tarafından Arapça yazılan dinî kitaplar (ki bu kitaplar sadece mollalar ve ulemalar tarafından okunmaktadır), 'Türkçe diye adlandırılan' Osmanlıca ya da Tatarca veya her ikisinden oluşmuş mahsus bir lehçede Tatar uleması tarafından yazılmamış kitaplardan ve 'Kazan Tatarları kadar fakir olmayan Müslümanların' dillerinden tercüme edilmiş eserlerden ibaret olduğunu iddia eder" (Uslu, 2004: 8). "Genel olarak bakıldığında, on dokuzuncu yüzyıl sonuna kadarki Tatar edebiyatında Doğu romantizmine has olduğu gibi, asıl tema olarak aşk maceraları anlatılır; kahramanların cesurluğuna ve güzelliğine övgüler dizilir; gerçek olaylar karşısında yenilen kahramanın trajedisi, derdi, derin duygularla verilir; özgür insan ideali öne çıkarılır; iyilik ve kötülük, ideal ve maddi dünya keskin çizgilerle ayrılır; Doğu kanunları, süslülük ve olağanüstü abartma gibi edebi tarzlardan çokça faydalanılır" (Yarullina Yıldırım, 2016: 32).

Tatar edebiyatının 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar olan kısmını "Şarkçılık Devri, 1860'lı yıllardan itibaren 20. yüzyıl başlarına kadar olan kısmını Avrupaçılık Devri olarak ayrıldığını söyleyen Farit Yahin, Şark devrinin kadim edebiyat, Avrupa devrinin ise ceditçi edebiyat olarak sınıflandırıldığını belirtir" (Zakircanov, 2008: 49). 19. yüzyılın son çeyreğiyle birlikte ceditçi edebiyat olarak şekillenen Tatar edebiyatında söz sanatlarını kullanım sıklığı artar, içerik açısından geniş bir yelpaze sunulur. Rus ve Batı edebiyatı tesirinde ilk realistik hikâyeler yazılır. Edebiyatın toplumsal yönü ön plana çıkarılır. Yazarın yakın çevresine duyduğu ilgi ve alakanın artması sıradan insanı ve gündelik

yaşamı eserlerine konu etmesinin yolunu açar. Sınıf mücadeleleri reddedilip millet olma bilinci, birlikte yaşamayı öğrenme düşüncesi sık sık vurgulanır.

Tatar Dil ve Edebiyat bilimcisi İlida Basiyr kızı Beşirova, 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başı Tatar nesrinde biri diğerinin devamı olmak üzere üç tür hikâyeleme usulünden söz eder. Beşirova bu ayırımı daha çok anlatıcı tipi ve bakış açısı üzerinde durur. “Birinci tip hikâyelemede Kayyum Nasıyri’nin hikâyelerinde yer alan *hatın eytti, vezir eytti, bir kişi eytti, Lokman Hekim eytti* şeklinde anlatıcının yazar olarak kabul edildiği, okuyucuya tarihten bilinen bir hakikatin sunulduğu, tahkiye ağırlıklı bir hikâyeleme yöntemi kullanılır. İkinci tip hikâyelemede Musa Akyığıtzade’nin *Hisametdin Minla* eserinde olduğu gibi eserde çoğul bakış açısının hâkim olduğu, göstermenin ön plana çıktığı, diyalog ve ironi tekniklerinin kullanıldığı bir hikâyeleme yöntemi karşımıza çıkar. Üçüncü tip hikâyelemede ise Şerif Kamal’ın *Uyanuv (Uyanmak)*, Ayaz İshaki’nin *Ustazbike*, Fatih Emirhan’ın *Heyet (Hayat)* ve Alimcan İbrahimov’un *Kızıl Çeçekler (Kızıl Çiçekler)* hikâyelerinde görülen, okuyucunun karakterin ruh haline büründüğü, yazarın dünya görüşünün, düşüncesinin yansıtıldığı bir yöntem uygulanır” (Beşirova, 2016: 1-5).

Tatar edebiyatında modern hikâye 1898 yılında Fatih Kerimi tarafından yazılan *Cihangir Mehdümnin Avıl Medresesinde Okuvı “Cihangir Çocuğun Köy Medresesinde Okuması”* ile başlıyor diyebiliriz. “Hikâyede eski usulle eğitim veren köy mekteplerinin işlevlerini yitirdiğini vurgulayan Kerimi molla, hazret ve kadılar üzerinden olumsuz tip tahlillerinde bulunur. Hikâye kahramanlarından Ehmetşa Hazret’in Tatarların milli bayramı olan sabantuyu delikanlı ve kızların güreş tuttıkları, içli dışlı oldukları gerekçesiyle sakıncalı bulmasını Tatarlar arasındaki birlik ve beraberliği zedelediği gerekçesiyle eleştirir. 1899 yılında ikinci hikâyesi olan *Bir Şakirt İle Bir Student (Bir Şakirt ile Bir Öğrenci)*’ı kaleme alır. Kadimcileri yoğun olarak eleştirdiği bu hikâyesinde ise Kerimi mollaların ve onların yetiştirdikleri şakirtlerin cahilliklerini ön plana çıkarır. Bu kimselerin karşısına ise Moskova Üniversitesi Doğu Bilimleri Fakültesinde Arap, Fars, Türk ve Tatar dillerini öğrenen, güzel ahlaklı, ülkesinde ve çevresinde yaşanan gelişmelerden haberdar bir student (öğrenci) koyar” (Gaynullin, 1978: 52-56). Eserde monolog ve diyalog teknikleri sıklıkla kullanılır.

19. yüzyılın başından itibaren kadın ve kızların Tatar toplumu içerisindeki görünümü değişir. Kadının bir birey olarak var olmaya çalıştığı, okur-yazar sayısının artmaya başlamasıyla kimlik edinme sürecinin hız kazandığı bu dönem ilk modern Tatar

hikâyelerinde konu edilir. “1899 yılında Rıza Fehretdinov’un kaleme aldığı *Selime yeki Gyffet (Selime veya İffet)* hikâyesinde fen, tarih ve edebiyat üzerine yorum yapabilecek kadar bilgi sahibi olan Selime’nin bir Tatar şakirdini kendine hayran bırakması anlatılır. Fehretdinov, namuslu bir kadın olan Selime ile edepli olmaktan başka bir meziyeti olmayan Tatar şakirdin evlilikleri üzerinden aile kurumunun kutsallığına dikkat çeker” (Gaynullin, 1978: 83-84). “Fatih Kerimi’nin 1901 yılında yazdığı ve toplumsal sınıf farklılıklarını şiddetle eleştirdiği *Mirza Kızı Fatıyma (Mirza Kızı Fatma)* adlı romantik aşk hikâyesinde ise hikâyenin başkahramanı olan Fatıyma Hanım hem Türkçe hem Rusça bilen, tahsilli, örnek bir kadın tipi olarak karşımıza çıkar” (Gaynullin, 1978: 62).

Tatar modern hikâyesinin oluşmasında kadın yazarların da etkisi olur. Mehbüpcamal Akçurina mevsimlik işçileri konu ettiği *Hammalçılar (Hamallar)* adlı hikâyesinde sosyal eşitsizliği eleştirir. Tolstoy’un *Diriliş* romanını örnek göstererek “*Diriliş*’teki Katyuşa’lar bizde de az değil. Yalnızca onların ahvalini matbuat sahasına taşıyanlar ortada yok!” şeklinde yakınır (Gaynullin, 1978: 214).

Modern Tatar Hikâyeciliğinde Emirhan Yeniki’nin Yeri

1950-1990’lı yıllar arasında Emirhan Yeniki’nin hikâyeleri Moskova ve Kazan’da bulunan neşriyatlarda Rus dilinde basılır. “Sovyet dönemi yazarı olmasına rağmen Yeniki’nin Sovyet ideolojisi altında hapsolüp kızıl siyaset güdenlerin rüzgârına kapılmadığı görülür. Aynı zamanda parti mensuplarından biri de değildir. *Kuyaş Bayır Aldınnan (Güneş Batmadan)* eserinin ilk satırlarında: “Yazdıklarım gece yapılan ibadet gibi saf, temiz ve gerçektir” der (Galimullin, 2017: 249-250). “Nebi Devli’nin *Kamaz Maşınası Mina Kirek (Bana Kamaz Gerek)* adlı şiirini yazdığı vakitlerde o, *Gülendem Tutaş Hatiresi “Gülendam Aba’nın Hatırası”* adlı povestini yazar. O yıllarda bu bir bomba etkisi yaratır. Yazarlar, şairler proizvodstvo (üretim) hakkında eserler kaleme alırken Emirhan Yeniki, aşk temalı bir eser ortaya koyar. Parti mensupları bu durum karşısında iyiden iyiye çileden çıkar” (Müberekşina, 2019: 5). Buna ilaveten yazarlar toplum yaşamında yer alan olumsuz durumlarla alay etmeye başlayınca baskı altına alınırlar. Örneğin, Emirhan Yeniki ve Gamira Nasrıy ‘Sovyet gerçekliğine’ zarar vermekte suçlanır” (Makarova, 2009: 1).

Emirhan Yeniki’nin hikâyeleri çağdaşlarının eserlerinden farklı olarak, başka bir dünya hayâl etmeye korkan Sovyet insanını kafasını soktuğu kumdan çıkarmasına yardımcı olmak gibi bir misyon üstlenir. Yalnızca çalışmaya programlanmış, bedensel

olarak hayatta olduğu hâlde ruhsal anlamda köşeye sıkışmış bireyler, Yeniki'nin hikâyelerinde kendini bulur. Uyuduğu derin uykudan uyanır. İnsani melekelerinin farkına varır. “Partinin: Edebiyat, partiye hizmet etmeli!, söylemine: Bu bizim ağzımıza gem vurmak demektir, diyen Emirhan Yeniki sözlerine şöyle devam eder: Benim için bu talep doğal yaratma süreciyle çelişen bir şeydi. Yazar yazma özgürlüğünü, fikir hürriyetini müdafaa eden kişidir. Bu değerler ışığında gönlünde filizlendirdiği, kıymet atfettiği düşünceyi okuyucunun gönlünde de yeşertmeyi bir görev addeder. Çünkü onun için yazmak, yalnızca bir akıl işi değil; her şeyden evvel bir vicdan işidir” (Zakircanov, 2011: 234).

Sovyetler döneminde din konusunda yapılan uygulamalardan doğan sıkıntılar Emirhan Yeniki'nin hikâyeleriyle okuyucuya ulaşır. “Sovyet döneminde doğanlara dini terbiye tam manasıyla verilemedi. Hatta çocuklara kreşten itibaren dinden nefret etmeleri yönünde telkinlerde bulunuldu. Bunun yanında anne ve babaların çocuklarına din eğitimi vermelerinde de aksaklıklar yaşandı. Gece gündüz demeden bir köle gibi çalışan annelerin çocuklarına ayıracak vakitleri kalmadı” (Yeniki, 1994: 154) diyen Emirhan Yeniki, özellikle *Meçit Cily (Mescit Ağlıyor)* ve *Kurenhafiz (Kuranhafiz)* hikâyelerinde bu meseleyi irdeler. *Meçit Cily* hikâyesinde geceleri içerisinden gelen ürkütücü bir ses yüzünden kapısına kilit vurulan, atıl vaziyette bırakılan bir mescit tasvir edilir. Ulusal gazeteden gelen bir habercinin çabasıyla sesin insanüstü varlıklardan değil de bir baykuştan çıktığı tespit edilir. Müslümanları dinden soğutmak, mescitlere ve camilere küstürmek adına yapılan bu tür faaliyetler onun eserlerinde eleştirilir. *Kurenhafiz* hikâyesinde ise 1917 Bolşevik İhtilâli'nin hemen akabinde bir köy medresesine atanan müderrisin öğrencilere uyguladığı şiddet üzerinde durur. Geçmiş müderrislerin çocukları terbiye etmek adına kullandıkları tek dallı sopanın aksine yeni müderris üç dallı sopa kullanır. Sembol ve simgeleri hikâyelerinde kullanmayı seven Tatar yazarlarından biri olan Emirhan Yeniki'nin üç dallı sopası, Hristiyanlık dininin simgesi olan haçı temsil eder. Öğrencileri daha küçük yaşlardayken din adamlarına ve müderrislere karşı bilendirme, bir korku atmosferi yaratarak mensubu oldukları dine olumsuz koşullanmalarını sağlamaya yönelik bu adımlar, Yeniki'yle birlikte bir elin parmağını geçmeyecek yazarlar tarafından dile getirilir.

1960'lı yılların ortalarında Tatar edebiyatında günlük, deneme ve politik yazılarda başlayan özyaşamöyküsel anlatım, Emirhan Yeniki'nin hikâyelerinde okuyucuyla buluşur.

Ciz Kingırav (Pirinç Çingırak) 1966 ve *Kuray* (1970) hikâyelerinde o, başkişi olarak ‘ben’i, çocukluğunun geçtiği mekânlara yolculuğa çıkarır. Ben anlatımın ‘inandırıcılık’ gücü onu, diğer yazarlardan farklı olarak “yakınlaşma, karışma ve arkasından idealde hâkim unsura benzeme; ‘emperyal birliği’n korunması için emperyal olana, Rusya vatanına ve ‘öteki’ olmaya devam edecek unsura bu vatanda medeniyet taşıyıcı olmak kendisine üstün misyon biçen Rusluğa ve fakat Rusyalılığa sadakati...” (Gökgöz, 2007: 5-6) düşüncesini kırdırarak, Tatarlara ve Başkurlara ait kültürel kodları ortaya çıkarmaya yönelir. *Ciz Kingırav*’da bir Tatar düğününü tüm aşamalarıyla okuyucuya aktarırken *Kuray* hikâyesine Başkurt millî enstrümanı kurayı konu edinen bir efsaneyi anlatarak başlar.

Toplumsal hayatta öne çıkan aksaklıkları ve siyasi erkin tahakküm politikalarını kendine has üslubuyla eleştiren Emirhan Yeniki, herkes tarafından bilinen ancak dile getirilemeyen meselelere değinir. Meseleleri hikâye türünün olanakları ve çoğunlukla kendi tanıklığı çerçevesinde sentezleyerek, Tatar hikâyeciliğinde “özyaşamöyküsü hikâyeciliği”ni başlatan yazarlar arasında konumlanır.

1. EMİRHAN YENİKİ’NİN HAYATI, EDEBİ KİŞİLİĞİ, ESERLERİ

1.1. Hayatı²

1. 1. 1. Doğumu, Ailesi ve Çocukluğu

Emirhan Yeniki, 2 Mart 1909 tarihinde Başkurdistan’ın Belebey bölgesinin Yeni Kargalı köyünde dünyaya gelir. Babası doğumu üzerine bir yıl önce satın aldığı Kur’an-ı Kerim’in son sayfasına şu satırları düşer:

“Ben Mirza Nigmatcan Ehmecan oğlu Yenikiyev işbu kelâm şerifi 28 Ocak 1908 yılında Etkol fuarından satın aldım. Fiyatı 65 kuruş gümüş olan kelâm şerifi 16 Şubat 1909 Perşembe günü dünyaya gelen oğlum Emirhan’a hibe ettim. Allahü Teâla’dan kendisine uzun ömür, baht ve edep ihsan etmesini; işbu Mushaf-ı Şerifi de hatmetmeyi nasip etmesini dilerim. Âmin” (Yeniki, 2003: 16).

Emirhan Yeniki’nin asıl adı Emirhan Yenikiyev’dir. Resmî belgelerde soyadının Yenikiyev olduğunu söyleyen yazar Tatar edebiyatında bir gelenek olması ve kendisinin de bir yazar olmasından ötürü soyadını Yeniki olarak kısalttığını belirtir.

Emirhan Yeniki, annesi Hebibrahman kızı Bibihadice’nin onuncu çocuğudur. Kendisinden önce doğan dokuz kardeşi kızamık, çiçek hastalığı ve birtakım iç hastalıklardan dolayı vefat eder. 1911 yılında on birinci çocuk olarak dünyaya gelen kardeşi İldarhan’la birlikte büyür. Küçük yaşlarda annesini kaybettiği için onu tanıma fırsatı bulamayan, annesi hakkında etraftan çok sabırlı ve akıllı bir kadın olduğunu işiten Emirhan Yeniki, annesinin şeceresi hakkında detaylı bir bilgiye sahip olmadığını söyler. Yalnızca Yangurazov sülalesine mensup olan annesinin Kargalı’daki mollalar soyundan geldiğini bilmektedir. Babası Ehmecan oğlu Nigmatcan hakkında ise daha detaylı bilgiler sunar. Kendisinin yerinde duramayan, temiz kalpli, dilbaz ve şakalaşmaktan keyif alan biri olduğunu anlatır. İleri düzeyde Tatarca okuyup yazabildiğini; tabelaları okuyacak ve adres yazabilecek kadar Rusçası olduğunu söyler. Bir yakınından işittiğine göre babası bir kış Töpkili medresesinde eğitim alır. Ancak özgürlüğe düşkün yönü ve ticaretteki mahirliğiyle tacirliğe yönelir.

² Bu başlık altında bilgi verilirken genel olarak Emirhan Yeniki’nin kendisinin çocukluğundan 1990’lı yıllara kadarki hayatını anlattığı *Songı Kitap (Son Kitap)* adlı eserinden yararlanılmıştır. Yeniki, E. (2003), *Eserler: İstelikler -Songı Kitap*, Kazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı, 4. Cilt, 479 sayfa.

Yenikiyev sülalesinin Başkurt topraklarına göç ettikten sonra sayıca epeyce çoğaldığını söyleyen Emirhan Yeniki, bu soydan muhtelif zamanlarda büyük insanlar çıktığını belirtir. Yenikiyevler arasında Çar'ın hizmetinde yer alan albaylar, generaller olur. Ekim İnkılabı gerçekleşene kadar geçen süre zarfında aileden bilirkişiler, tarım uzmanları ve doktorlar çıkar. Yenikiyevler edebiyat sahasında da kendilerinden söz ettirir. 1902 yılında Nigmetcan Yenikiyev adlı öğretmen Gogol'un *Revizor*'unu Tatarcaya tercüme edip bastırır. *An* dergisinde Seyitgeray Yenikiyev'in birkaç şiiri basılır. Siyasette ise 1905 Ekim İnkılâbı'ndan sonra Duma'ya, Kargalı'dan Gaysa Mirza Yenikiyev seçilir. Emirhan Yeniki Gaysa Mirza'nın siyasi kimliğinin yanında derlemeci yönüne de vurgu yapar. Gaysa Mirza'nın Ufa ve Orenburg'a giderek pek çok Başkurt şarkısını derlediğini ve 1931 yılında, ölmeden önce, bunların hepsini elleriyle Başkurt hükümetine teslim ettiğini söyler. Yenikiyevler arasında Ekim İhtilâli olaylarında ve Grajdanlar Savaşı (iç savaş)nda aktif rol oynayan kişiler de olur. Bunlardan biri Nigmet Yenikiyev'dir. Kazan'daki Tatar-Başkurt Harp Okulu'nun müdürlük görevini yürütür. Bir diğeri ise parti görevlisi olan İshak Yenikiyev'dir. 1930'lu yılların başında *Kızıl Tatarstan* gazetesinin redaktörlüğünü yapar. Kargalılı olan Hismetulla Yenikiyev ise 1912 yılındaki Lena olaylarına katılır. Ayaklanan işçiler tarafından maden sahipleri ile görüşme yapacak kişi olarak seçilir. Fakat yakalanır ve hapse atılır.

Doğduğu köy olan Kargalı'nın ve çocukluğunun geçtiği Devleken'in Emirhan Yeniki'nin üzerinde derin etkisi olur. Kargalı'dan kısa süre içerisinde ailece Devleken'e göçseler de Kargalının coğrafyasını, çocuklarını, yaşlılarını, anlatılanları hatırlardan çıkarmaz:

“Kargalı benim çocukluğum. (...) Dedemin geniş arazisini, kileti, su kuyusunu, ahırlarını; kapıdan dışarı adım attığımda karşımda duran büyük dağları hatırlıyorum. O arazide yürüdüğümü, oyun oynadığımı, tavuklar ve civcivlerle arkadaş olduğumu, kaz yavruları gibi başımı otların arasına daldırıp uykuya daldığımı... İki üç yaşlarındaydım galiba. Biraz büyüyünce sokağa çıkmış, komşu çocuklarıyla kaynaşmaya başlamışım. Dedemlerin köyünün tam ortasında, evin tam karşısında eski, ağaç bir mescit vardı. Ona ortalık mesciti diyorlardı. Mescidin bulunduğu arazinin hemen yanından kabristan başlıyordu. Orada eğri büğrü kabir taşları çoktu. Yeni taşlar seyrekti. Etrafı çitlerle çevrili kabirler de fazla değildi. Ağaçlar da yok denecek kadar azdı. Yalnızca bazı çitlerle örülü kabirlerin içinde leylaklar görünürdü. Kabirlerin üzeri ise el değmemiş koyu yeşil çimenlerle bezenmişti. Çimenlerde yer çileği çokça olurdu. Nedense kimse onu toplamazdı. Ama biz çocuklar olarak korka korka da olsa kabristana girer onları toplardık” (Yeniki, 2003: 27).

Köy çocuklarıyla dağları karış karış gezdiğinden, Ortalık Dağı'nda arkadaşlarıyla güreştiğinden bahseden Emirhan Yeniki, Kargalı'nın yetişkin kız ve erkeklerinin de zamanında bu dağa gelerek oyunlar oynadığını, ilk aşk kıvılcımlarını bu dağda tutuşturduklarını belirtir. Allı pullu, alacalı kızların dağın eteklerine gelerek gün batımında köyü seyrettiklerine tanık olur. Kargalı köy meydanını ise orta yaş ve üzerinin sosyalleştikleri yer olarak tanımlar. "İt cıyını" adı verilen ve dedesinin evine yakın olan bu yerde akşamüzeri işlerini bitiren erkeklerin toplanıp sigara tütürdüğünden, birbirlerine fıkralar anlatarak şakalaştığından bahseder. Bayramlarda, toylarda gelenek ve göreneklere ait pek çok ritüelle de karşılaşır. Özellikle yeni yılda ayın en belirgin olduğu saatlerde su dolu kovalara işaretledikleri kaşıkları daldırıp karın üstüne su serpererek dilekte buldukları oyunu Kargalı dışında başka bir yerde görmediğini söyler.

Kargalı ile ilgili bilgilere ve hatıralara daha çok ikinci elden kaynaklarla (akrabaları, arkadaşları, bulduğu el yazması vb.) ulaşan Emirhan Yeniki için çocukluğunun ve gençliğinin ilk dönemlerinin geçtiği Devleken ağırlıklı olarak kendi tecrübelerinden kesitler sunan bir yer olarak karşımıza çıkar. 15 yıl boyunca aralıksız kaldığı Devleken'de hayatının en saf, en samimi ve en mutlu olduğu yılları geçirir:

"Ramazan ayında biz çocuklar mescit duvarının önünde toplanır, akşam ezanının okunmasını beklerdik. (...) Nihayet başına beyaz sarığını dolayan müezzin ağabey taş minarenin kapısında görünürdü. Acele etmez, güneşin biraz batmasını beklerdi. Ardından göğüs cebinden saatini çıkarıp vakti kontrol ederdi. İki elini kulağına getirip minareyi tavaf ede ede güzel ve tok sesiyle ezanı okurdu. Biz onun büyüleyen güçlü sesini işitir işitmez bulduğumuz yerden fırlar "Ezan okundu, ezan okundu!" diye bağıra çağıra evlerimize koşuştururduk. Evdekiler de orucu açmak için hazır vaziyette bizi beklerdi" (Yeniki, 2003: 93-94).

Tabiatla olan münasebeti Devleken ve çevresinde tanık olduğu coğrafyayla iyiden iyiye perçinlenir. Özellikle Dim Nehri ve Yarış Dağı ile ilgili anıları Emirhan Yeniki'nin hafızasından silinmez:

"Cuma günleri delikanlılar ve kızlarla birlikte Dim nehrinin üzerinde akordeon çalıp şarkılar söylemek için kayıklara binip sahil boyunca ilerlerdik. İyice yorulunca tarifsiz bir mutlulukla bulduğumuz yerden geri döner, güle oynaya tekrar sahile çıkardık" (Yeniki, 2003: 251).

"Gururluk abidesi o Yarış! (...) Dörteveli'ye bakan tarafından tırmana tırmana zirvesine çıkmışlığım var benim. (...) Onun hakkında muhtelif rivayetler anlatılırdı. Çar'a karşı başkaldıran

Başkurtlar Yarış'ın tepesinde toplanmış, karatiller çetesine karşı büyük bir mücadele vermişler. Sonraki yıllarda oralarda yaylar ve ok uçları bulunmuş. Dahası dağın tam zirvesinde yalnız bir mezar var. Onun için bir bahadırın kabri diyorlardı. (...) Yarış'ın tepesinden uzaklarda olan Açlı göl taraflarındaki Balkan dağı görünürdü. Araları takriben 30-35 kilometre kadardı. Balkan da yalnız bir dağ... Onunla ilgili de efsane var (Zıyatülek bilen Susıluv). İşte bu iki dağ, iki bahadır gibi karşılıklı duruyordu” (Yeniki, 2003: 92).

Yaşadıkları, tecrübeleri, çevresinde bulunan insanlardan işittikleri daha sonraları yazacağı eserlerinin fikri alt yapısını oluşturacaktır.

1. 1. 2. Eğitimi

Emirhan Yeniki'nin eğitim yolundaki macerasında ilk kıpırdanma 1917 yılının Mart ayında şair Segıyt Sünçeley'in³ kendisine hediye ettiği *Su Anası* ve *Burçak Patşa* adlı kitaplarla başlar. Henüz harfleri dahi tanımayan Emirhan Yeniki bu kitapların kendisinde yarattığı heyecan ve babasının yardımıyla harfleri öğrenir. Babasını günbegün sıkıştırarak harfleri yan yana getirip kelimeleri bir bütün halinde okumaya başlar.

Emirhan Yeniki, eğitiminde ağabeyim dediği komşusu Abdrahman'ın büyük rol oynadığını söyler. Özellikle bütün hayatını Tatar ve Başkurt gençlerinin aydınlanmasına adanmış Abdrahman'dan aldığı edebiyat derslerinden çok etkilenir. Tatarların büyük şairi Abdullah Tukay'a olan ilgisinde onun derslerde ezberden okuduğu “Çift At”, “Dilenci” şiirlerini dinlemesinin etkisi olur. Abdrahman ağabeyi öğrencilerin güzel konuşmalarına ve yazdıkları metinlerde düzgün imla kullanmalarına hassasiyet gösterir. Emirhan Yeniki'nin diksiyon ve kompozisyon bilgilerinin şekillenmesinde Abdrahman Ağabey'inden aldığı dersler önemli bir yer tutar.

Çocukluğundan itibaren tabiatı daha çok deneyimleyerek öğrenen Emirhan Yeniki, Abdrahman ağabeyinin verdiği doğa dersleriyle tabiatı tanımlamayı öğrenir. Öğrencileri güz ve yaz başlarında kırlara çıkararak Abdrahman çiçekleri, otları ve ağaçları tanıtır. Devleken Başkurtlarının ve Tatarlarının o yıllarda yeşillik yetiştirmeyi bilmediklerini, yeşil soğanı dahi meşhur Majar pazarından satın aldıklarını söyleyen Emirhan Yeniki, Devleken topraklarında Müslümanlara yeşillik yetiştirmeyi öğretirken özellikle 1920'li yılların başında yaşanan büyük açlık-kıtlık döneminden sonra bu işin hızlanmasına vesile olan kişinin yine Abdrahman ağabeyi olduğunu belirtir.

³ 1923-1926 yılları arasında Başkurdistan Sovyet Sosyalist Özerk Cumhuriyeti eğitim komisyonu üyeliği ve sanat müdürlüğü vazifesini yürüten Tatar şairi.

Emirhan Yeniki'nin, Bolşevikler ve Menşevikler arasında süren hararetli çarpışma ortamında eğitimi kesintilere uğrar. İlk kış tam olarak eğitimine devam etse de bir sonraki kış medreseye sürekli gidemez. Ufa'ya göçtüklerinde ise savaşın en ateşli zamanlarıdır ve ailesi tarafından medreseye gönderilmez. Babasının bu süreçte ihmali olduğuna inanır. Sabir Hezret medresesine kaydını yaptıran babasının daha bir ders eğitim görmeden kendisini medreseden almasına üzülür. Savaş ortamı biraz yumuşayınca geç kalsa da kardeşiyle birlikte Devleken medresesine yazdırılır. Rüştüye ve iptidai sınıflarından müteşekkil medresenin iptidai sınıfında eğitim almaya başlarlar. 1919-1920 eğitim yılında din derslerinin yanında dil, matematik ve coğrafya dersleri alır. 1922 yılına gelindiğinde gündüzleri Sovyet mektebine giden Emirhan Yeniki, din dersleri için akşamları mescide gider. Sovyet mektebinde dinle bilimin tamamen zıt olduğu, sömüren sınıfların dini bir araç olarak kullandıkları; şimdi ise işçilere ve köylülere yeni bir hayat kurmak için fen ve bilimle hareket etmeleri gerektiği fikri zihinlerine kazınır. 1923-1924 yıllarında Devleken'de komsomol hareketi güç kazanır. Tatar ve Başkurtlar arasından bu gençlik örgütüne dâhil olanlar olur. Allah'a, dine ve mollalara karşı cephe alınır. Yine bu yıllarda pionerler hareketi adıyla kitlesel bir izci çocuk örgütlenmesi zuhur eder. Elllerinde trampetleri ve borazanları, üzerlerinde kızıl kravatları ve kısa şortları bulunan izci çocukların yarattığı hava, Devlekenli çocuklar arasında büyük bir merak ve heves uyandırır. Bu iki hareketin oluşturduğu siyasi ortam Emirhan Yeniki ve diğer çocukların iki yıl boyunca mescide gitmelerinde aksaklıklar yaşamalarına ve din eğitimi almalarında zorluk çekmelerine neden olur.

Emirhan Yeniki, Devleken'de bulunan Tatar kütüphanesinde pek çok kitabı okuma fırsatı bulur. Bunun yanı sıra tacirlerin evinde ve tezgâhtarların iş yerlerinde sakladıkları eski tarihli gazete ve dergileri temin eder. *Yalt-yult*, *Ak yol*, *Süyimbike*, *An* ve *Şura* dergileriyle ilk kez Devleken'de tanışır. 1920'li yıllarda yaşanan büyük açlık ve kıtlık felaketinin sona erip hayatın normale dönmesiyle Ufa'dan, Kazan'dan ve Moskova'dan gelen Tatarca basılan Sovyet Dönemi gazete ve dergilerine de ulaşır. Emirhan Yeniki kendileri için merak uyandırıcı, heyecan verici bu yayınları elden ele dolaştırdıklarını söyler. Ufa'da çıkan *Bilim* ve Moskova'da yayımlanan *Kiçkine İpteşler (Küçük Kardeşler)* adlı dergileri ilgiyle okur.

Öğrencilik yıllarında çocuklar arasında birbirleri hakkında duygu ve düşüncelerini yazdıkları hatıra defteri tutma âdeti olduğundan bahseder. Kendisi hakkında kullanılan

“arkadaşım”, “dostum” kelimeleri ile başlayan ifadelerden çok etkilenir. Bu defter onun sosyal ilişkilerini güçlendirmesinde, kendisini ifade edecek bir mecra bulmasında ve yazma becerisini ilerletmesinde rol oynayan unsurlardan biri olur.

Emirhan Yeniki, 1925 yılında Kazan’daki sanat okulunda okumaya karar verir. Kazan’daki sanat okulunu tercih etmesinde iki husus ön plana çıkar. Bunlardan biri 1922, 1923 ve 1924 yılları yaz aylarında Devleken ve civarına gelen önemli isimlerin sergiledikleri oyunlardır. Aktristler Negıyme Tacdarova ve Mahire Mirveliyeva ile aktörler Nuri Sakayev ve Şakir Şamilskiy bu isimlerden birkaçıdır. 1925 yılının yazında Devleken’de demir yoluna yakın bir yerde bulunan büyük Rus mektebinin sahnesinde gerçekleştirdikleri gösterinin afişlerini Emirhan Yeniki mor mürekkeple hazırlar, sokak sokak gezerek dağıtır. Oyuncular bunun üzerine kendisine suflörlük görevi verir. Cesareti artar, sahne sanatlarına ilgisi pratiğe dönüşür. Bir diğer hususa küçük yaşlardan itibaren okuduğu edebi eserlerden, gazete ve dergilerden hareketle Devleken dışında bambaşka bir dünyanın olduğunu fark etmesidir. Kazan’dan Devleken’e getirttiği *Tatarstan* dergisinin bir sayısının son sayfasında gördüğü sanat okulu ilanıyla artık Devleken’de kalamayacağına inanır. Böylece Emirhan Yeniki’nin Kazan’da bulunan sanat okulundaki macerası 1925 yılının güzünde başlamış olur.

1926 yılında burs bulamadığı için sanat okulundaki macerasını kısa sürede noktalamak zorunda kalır. Burs ihtiyacı duyan Emirhan Yeniki o yıllarda üniversite seviyesine gelmiş olan işçi ve köylü çocuklarına barınma ve burs imkânı sağlayan Gosrabbak adıyla bilinen yüksekokullara hazırlık kursuna başvurur. Ticaretle uğraşan babasının 1925 yılının yazında ticareti bıraktığını elindeki bir belgeyle kanıtlamasının ardından köylü çocuğu statüsünde listeye dâhil edilerek barınma ve burs imkânından yararlanır. Ancak bu da çok uzun sürmez. Devleken’den okumak için gelen bazı çocukların “*Eğer nasıl bir aileden geldiğini söylemezsen kurstan seni attırırız!*” söylemleri karşısında daha fazla dayanamaz ve 1927 yılının Ağustos ayında kurstan ayrılır. 1927’den 1932 yılına kadar eğitim hayatına ara verir. Son olarak 1932 yılında Kazan’da işçilerin beden ve ruh sağlığının çalışma hayatlarına engel olup olmadığını, iş alımlarının belirli ve sağlıklı ölçütlere uygun olarak yapılıp yapılmadığını denetleyen psikoteknikçilerin yetiştirildiği kursta okur.

1. 1. 3. İş Hayatı ve Askerlik Yılları

Emirhan Yeniki, küçük yaşlardan itibaren edebiyata olan ilgisi ve okuduğu Tatarca kitaplarda karşılaştığı kötü tacir tiplerini yüzünden baba mesleği olan ticarete yönelmek istemez. 1924 yılında birkaç sayısını kendisinin yazıp çıkardığı *Divar* gazetesindeki çalışma süresini hesaba katmazsak bir ücret karşılığında ilk kez 1926 yılında çalışma hayatına atılır. Kazan'da öğrenciyken sık sık uğradığı Şerik kütüphanesinin müdürü Vafa Burnaş ile kütüphanenin kitap verme biriminde çalışan Abdilhey Hebib kendisine referans olur. Böylece aracilar vasıtasıyla Prolomıy Sokağı'na giderek orada kitapçı Recepob ile tanışır. Kendisine teklif edilen kuryelik işini tereddüt etmeden kabul eder. Çalışmaya başladığı günden itibaren mesaiden arta kalan sürelerde raflarda bulunan pek çok kitabı okuma fırsatı bulur.

1926 yılının Haziran ayında işten ayrılır. Bir müddet Devleken-Kazan arasında gidip gelir. Kazan'a döndüğü sırada Celey adlı bir tanıdığından Orta Asya'da öğretmen olarak çalıştırılacak kişilere ihtiyaç olduğunu, bu sebeple bir vekilin görevlendirilerek Narkompros'a gönderildiğini öğrenir. Tecrübesiz olsa da işe olan ihtiyacı onu vekille görüşmeye ikna eder. Vekilden aldıkları bir belgeyle çok geçmeden yola koyulurlar. Moskova'ya vardıklarında Tatbaş bürosunu ziyaret ederler. Burada beklenmedik bir olay yaşanır. Bürodaki idarecilerden biri kendilerinin Orta Asya'da değil, memleketlerinde hizmet etmeleri gerektiğini söylemesiyle Emirhan Yeniki ve Celey yönlerini bir maden şehri olan Donbass'a çevirir. Burada okuma-yazma bilmeyen, uzun zamandır madencilik işiyle meşgul olan madencilerle Grajdancılar Savaşı'na katıldıktan sonra madenlere gelen orta yaşlardaki komünistlere dersler verir. 1927 yılının güzünden başlayarak 1928 yılının Mayıs ayına kadar görevine devam eden Emirhan Yeniki mevsimlik işçilerin Donbass'tan ayrılması sebebiyle boşta kalınca işi bırakır.

1928 yılının Mayıs ayında işten ayrılınca Devleken'e dönen Emirhan Yeniki Ağustos ayında Kazan'ın yolunu tutar. Güz başında bir kürk fabrikasında işe başlar. 1932 yılının sonuna kadar peş peşe açılan kürk fabrikalarında muhasip ve müdür yardımcılığı görevlerini yürütür. 1933 yılı Ocak ayında psikoteknikçi belgesi elinde bulunan Emirhan Yeniki hem yüksek lisans öğrencisi olarak hem de çalıştırılmak üzere enstitüye alınır. Ancak psikoteknik yönteminin Amerika'da zuhur etmesi ve yalnızca kapitalist sistemlerde var olabilecek bir uygulama olduğunun öne sürülüp bölümün kapatılmasıyla 1934 yılının başında oradan ayrılmak zorunda kalır.

“1934-1935 yıllarında Kazan’da eğitimci ve öğretmen olarak, 1936-1937 yılları arasında Bakü’de bulunan Azer Kino stüdyosunda özel vekil olarak, 1937-1939 yılları arasında Kazan’da (Kamaliev, 2013: 3)” ve ardından 1939-1941 yılları arasında Özbekistan’ın Margilan şehrinde öğretmen olarak çalışır.

Emirhan Yeniki, İkinci Dünya Savaşı’nda Almanya ve müttefiklerinin Sovyetler Birliği’ne saldırıya geçtiği 1941 yılında askere alınır. Savaş ortamında tanık olduğu dehşetli ve korkunç manzara, askerlerin dilinden düşürmediği memleket özlemi, düşmanın alt edilerek mutlak bir zaferin elde edileceği umudu ve ölümden ziyade yaşamın daha kıymetli olduğu inancı onu bir anda yazma serüveninin içerisine çeker. 1941 yılının yazında çarpışmaların azaldığı saatlerde bir kenara çekilip *Bala* adlı hikâyesini yazmaya başlar. Üç yıl süreyle arka arkaya *Ana hem Kız (Anne ve Kız)*, *Bir gine Segetke (Bir Saatliğine)*, *Yalnız Kaz (Yalnız Kaz)* ve *Mek Çeçegi (Haşhaş Çiçeği)* adlı hikâyelerini gün yüzüne çıkarır. Kazan menşeli *Sovyet Edebiyatı* dergisinde bu hikâyeleri yayımlanır.

1945 yılının Mart ayında terhis olan Emirhan Yeniki kısa bir süre *Sovyet Edebiyatı* dergisinde çalışır. Ardından Tataristan Radyosu’nda edebiyat konulu programların hazırlanmasında görev alır. Cephedeki hikâyelerini Tatizdat Matbaası küçük bir kitap halinde çıkarır. Beş hikâyeden müteşekkil dışı kâğıt kaplı bu kitapçık yıllar sonra yayımlayacağı ilk kitabı olur. Fakat 1946-1948 yılları arasında maddi yönden sıkıntılar çeker. Hazırlanan hikâye kitabından yayın evinin *Yalnız Kaz* adlı eserini çıkarması üzerine yaşadığı tartışma, *Tavlarga Karap (Dağlara Bakıp)* adlı hikâyesinin *Sovyet Edebiyatı* dergisinde yayımlanmaması ve tiyatro cemiyetinin kendisinden hazırlamasını istediği *Negıyme Tacdarova* adlı monografi çalışmasını vakti gelince bastırmak istememesi Emirhan Yeniki’yi zor durumda bırakır. Bu yıllarda geçimini sağlamak için tercüme faaliyetleri yürütür. Fakat yeterince kazanç sağlayamadığından sonunda dayanamaz ve arkadaşı Hebibrahman’dan yardım ister. Arkadaşının güncel konulara yönelmesini ve özellikle kolhozun ayağa kaldırılması meselesinde kalem oynatmasını önermesi üzerine Apas bölgesindeki Etreç ve Baltay köylerine giderek hazırlamayı düşündüğü eseri için gözlemlerde bulunur. Ardından *Rehmet, iptişler! (Teşekkürler, dostlar!)* adlı povestini yazar. Bu eser maddi yönden büyük bir rahatlığa kavuşmasına vesile olur.

1950-1952 yılları arasında Kazan Havacılık Teknik Okulu’nda Tatar dili öğretmeni olarak çalışan Emirhan Yeniki, 1953 yılından itibaren o güne kadar ifa ettiği bütün

meslekleri bir kenara bırakıp profesyonel yazarlık hayatına adım atar (Hafizov vd., 2009: 489).

1. 1. 4. Ödüller, Kutlamalar, Tebrikler

Emirhan Yeniki, 1941-1945 yılları arasında İkinci Dünya Savaşı'nın yaşandığı ağır savaş ortamında askerde kaleme aldığı *Bala (Çocuk)* 1941, *Ana hem Kız* (1942), *Bir gine Segetke* (1944), *Yalnız Kaz* (1944), *Mek Çeçegi* (1944) ve *Kunakçıl Duşman (Misafirperver Düşman)* 1945 adlı hikâyelerinin yarattığı havayla 1946 yılında SSCB Yazarlar Birliği'ne kabul edilir. Emirhan Yeniki, 1957 yılında Sovyet Hükümeti tarafından poçet belgesi⁴ ile ödüllendirilir.

1967 yılında *Salavat Küpiri (Gökkuşağı)* 1966 adlı muhtelif hikâyelerinden oluşan eseriyle Abdullah Tukay özel ödülüne layık görülür. 1979 yılında Kızıl Bayrak nişanesi ile taltiflendirilir. Abdullah Tukay ödülünü 1984 yılında *Yolçı (Yolcu)* 1979 ve *Povesti i Rasskazı (Povest ve Hikâyeler)* 1982 adlı eserleriyle bir kez daha alır.

1989 yılında Tataristan Sovyet Sosyalist Özerk Cumhuriyeti'nin almış olduğu bir kararnameyle Emirhan Yeniki'ye halk yazarı unvanı verilir. Bunun üzerine bir teşekkür mahiyetinde 27 Mart 1989 yılında yazdığı "Tevekkellik Tiliym" başlıklı yazısı *Kazan Utları*'nın Temmuz sayısında yayımlanır. 1994 yılında 85. yaşı münasebetiyle Başkurdistan'da faaliyet gösteren Tatar Yazarlar Birliği ve Vlagovar, Devleken, Büzdek bölgelerinin idarecileri tarafından bir organizasyon tertip edilir. Başkurdistan'ın muhtelif yerlerinden gelen Tatar dili ve edebiyatı öğretmenlerinin katılımıyla yazarın eserleri üzerine konuşmalar yapılır. (Yeniki, 1994: 191).

1999 yılında 90 yaşına giren yazar için Tataristan Cumhurbaşkanı Mintimir Şeymiyev'in de katılımcılar arasında yer aldığı bir gece düzenlenir (Yeniki, 1999: 191). Başkurdistan Cumhurbaşkanı Murtaza Rehimov'un yazarın doğum günü münasebetiyle gönderdiği kutlama mesajı okunur. Gecede Aliasker Kemal Tiyatrosu'nun önemli oyuncularından Ezher Şakirov *Maturlık (Güzellik)*, Fenis Cihanşa *Kim Cırladı? (Şarkıyı Kim Söyledi?)* ve Ayrat Arslan *Kuray* adlı hikâyeleri seslendirir. Büyük yankı uyandıran gecede Emirhan Yeniki de bir konuşma yapar:

⁴ Sovyet Hükümeti tarafından edip, bilim insanı, sanatçı vb. kişilere gösterdikleri üstün başarılarından ötürü verilen onur belgesi.

“(…) Bana kıymet verip bu salonda toplanan herkesin önünde saygıyla eğiliyor, derin muhabbetlerimi sunuyorum. Tatar edebiyatına göstermiş olduğunuz kıymetiharbiye için teşekkürler. (...) Küçük bir kitabımın önsözüne hayat ışığım yavaş yavaş sönüyor diye başlamıştım. Son sözlerim yine bu minvalde olacak. Aynı anda birilerinin güneşi batıyor, birilerinin doğuyor. Hayatın değişmez kaidesi bu. Biz artık hazırız, huzurluyuz. Güneşi yeni doğanlara selam olsun! Hoşça kalın” (Yeniki, 2004: 461).

1. 1. 5. Türkiye Ziyareti

Emirhan Yeniki, Tataristan Yazarlar Birliği Başkanı Rinat Mühemmediyev’in teşviki, Tataristan Başbakan Yardımcısı İlgiz Heyrullin’in yardımlarıyla 1995 yılında İstanbul’a gelir. TATUROS şirketinin başkanı Revo Ramazan’ın oğlu İdiyatullin kendilerini havaalanında karşılar. 22-26 Kasım tarihleri arasında Süleymaniye Kültür Merkezi’nde gerçekleştirilen “Türk Dünyasının Sosyo-Ekonomik Meseleleri ve Türkiye Tecrübesi” başlıklı sempozyuma iştirak eder. Türk dünyasının iktisadi ve içtimai meselelerde birlikte hareket etmesi gerektiği konusunda yapılan konuşmalarda bir Türk Birliği fikrinin oluşturulmaya çalışıldığını görür. Bu fikrin, gerçekleştirilebilirse çok büyük ses getireceğini söyler. Fakat bu düşüncenin hayata geçmesi konusundaki tereddüdünü şöyle dile getirir:

“(…) Rusya’dan ayrılarak tamamen bağımsızlığını kazanmış Azerbaycanlı, Özbekistanlı ve Kazakistanlı için sayıca çok olduklarından ve ellerindeki yeraltı-yerüstü kaynaklarını kullanma inisiyatifinin kendi ellerinde olmasından ötürü ‘Türk Dünyası’na girmeleri ve iyi bir konum almaları kolay olacaktır. Fakat Rusya içerisinde kalanlar için ‘Türk Dünyası’na girmek hiç kolay olmayacaktır. Burada Rusya ile karşı karşıya gelmek kaçınılmazdır. Himayesindeki Türklerin Türkiye’nin kucağına düşmesine Rusya elbette sessiz kalmayacaktır. Üstelik Türkiye de güvenliği için ezeli rakibi olan güçlü ve tehlikeli Rus Devleti’yle karşı karşıya gelmek istemeyecektir” (Yeniki, 2004: 273).

Fatih Kerimi’nin 1913 yılında Orenburg’da Vakıf matbaasında basılan *İstanbul Mektupları* adlı eserinde Türkiye ve İstanbul hakkında bilgi edinen Emirhan Yeniki’yi aradan 82 yıl geçtikten sonra tanık olduğu manzara epeyce şaşırtır. Özellikle Fatih Kerimi’nin eserinde Türklerin kısa süreli de olsa Tatarları örnek aldığı fikrinin tam aksi şekilde tezahür etmeye başlaması onu hayrete düşürür:

“(…) Bir zamanlar Türkler için biz kısa süreliğine de olsa örnek olmuşuz. Şimdi ise Türkler bizim için sınırsız örnek alınacak bir konuma gelmiş gibi. Gerçekten de bu böyle.

limlerimiz, ediplerimiz, iş adamlarımız, büyük küçük dereceli memurlarımız iki coğrafya arasında mekik dokuyor. Türk'ü izliyor, Türk'ten öğreniyor, kopyalıyor ve naklediyoruz. (...) Pek çok delikanlımız, kızımız bugün Türkiye'nin orta ve yüksekokullarında okuyor. Devlet nezdinde siyasi ve iktisadi münasebetler de çok dostane ve sağlam temeller üzerinde" (Yeniki, 2004: 273).

Altı günlük Türkiye ziyaretinde İstanbul dışına çıkma fırsatı bulamayan Emirhan Yeniki, Topkapı Sarayı, Dolmabahçe Sarayı, Sultan Ahmet Camii ve Ayasofya Müzesi gibi tarihi yerleri gezer. Türk dünyasının önemli şahsiyetlerinden ve aynı zamanda Tatar olan Ayaz İshaki ve Yusuf Akçura'nın Edirnekapı Şehitliği'ndeki mezarlarını ziyaret eder. Kur'an okutturur, sadaka verir.

Nail Gıyzzetullin'in 2005 yılı Ocak ayında *Kazan Utları* dergisinde yayımlanan "Emirhan Aga Yadkari" başlıklı yazısında Emirhan Yeniki'yle yapmış olduğu ve gün gün defterine kaydettiği konuşmaları tarih verilerek sunulur. 25 Aralık 1998 ve 10 Ocak 1999 tarihli konuşma metinlerinde Emirhan Yeniki Türkiye'de ikinci kez bulunduğu ve kitaplarını bastırma işinde yaşadığı sıkıntılardan bahseder:

"(...) Eşimle iki kez İstanbul'da bulundum. İki yıl önce Rinat Mühemmediyev'in vasıtasıyla birkaç eserimi Türkçe'ye çevirip bastırmaları için Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Başkanı Turan Yazgan'a bırakmışım. Fakat bir netice alamadım. (...) İstanbul'a ikinci gidişimiz 1996 yılı Ekim ayının başlarında oldu. (...) Kütüphanemde duran ve içerisinde povest ve hikâyelerimin yer aldığı 3-4 kitabımı yanıma aldım. Onlar Türkçe'ye tercüme edilmemişti. (...) Türkiye'de Mehmüt Ural adlı biriyle karşılaştım. Kitaplarım hakkında konuşunca bana bastırmazlar muhtemelen dedi. (...) Türkiye'de devlet neşriyatları yok. Hepsi şahsi ellerde. Satıştan bir kâr elde edilemeyecekse kitap bastırmayı gereksiz görüyorlar. (...) Sovyet'e karşı yazılmış olsa basarlardı belki. Fakat o minvalde olan eserimi de vermişim. *Kuyaş Bayır Aldınnan (Güneş Batmadan)* işte böyle bir eserd" (Gıyzzetullin, 2005: 1-3)

1. 1. 6. Son Yılları ve Ölümü

1994 yılında Mansur Veli'nin Emirhan Yeniki'yle yaptığı röportaj (Yeniki, 1994: 148-157) *Kazan Utları* dergisinin Mart sayısında yayımlanır. Yazar olma serüveni, Tatar edebiyatı hakkındaki düşünceleri, Tatarların gelecek 50 yıl içerisinde nasıl bir konumda olacağı sorularına yazar içtenlikle cevap verir.

1996 yılında yine *Kazan Utları* dergisinde muhtelif şair ve yazarlar tarafından Emirhan Yeniki'ye atfedilen şiirler yayımlanır. Redif Gataş'ın isimsiz bir şiiri (Yeniki,

1996a: 91) ile Ferit Gabdrehim'in "Rehmet! (Teşekkürler!)" (Yeniki, 1996b: 69) adlı şiiri bunlar arasında yer alır.

1997 yılında iki konsere davet edilir. Bunlardan ilki 10 Aralık'ta Rüstem Yahin adına tertip edilen konserdir. İkincisi ise 16 Aralık'ta gerçekleşen Sara Sadykova konseridir. Tatar halkının dertlerini, üzüntülerini, sevinçlerini ve umutlarını icra edilen eserlerde net bir şekilde gördüğünden bahseder. Konser, opera, tiyatro gibi görsel ve işitsel faaliyetlerin bir olma bilincini güçlendirdiğini belirtir. Sara Sadykova'nın konserinden sonra bir okulda düzenlenen kitap tanıtım toplantısına katılır. 16 yaşında muhtelif hikâyelerden oluşan ilk kitabı yayımlanan Sümbül Gaffarova'yı tebrik eder. 28 Aralık 1997 yılında Ufa'da gerçekleştirilen Başkurdistan Tatarları Birinci Kongresi'ne Tataristan Sovyet Cumhuriyeti Başkan yardımcısı Rinat Haris, Başkan Danışmanı Rafael Hekimov ve Bütün Dünya Tatarları Cemiyeti Yürütme Kurulu'ndan Remzil Veliyev ile birlikte iştirak eder.

Emirhan Yeniki, 16 Şubat 2000 yılında vefat eder. Şihabeddin Mercani, Kayyum Nasiri, Fatih Emirhan ve Abdullah Tukay gibi önemli şahsiyetlerin ebedi istirahatgahı olan Yeni Biste kabristanına defnedilir. 16 Temmuz 2005'te Kazan il yönetiminin aldığı 1673 nolu kararla, Emirhan Yeniki'nin adı Vişnevskogo ile Tovarişeskaya sokakları arasında yer alan bir sokağa verilir.⁵

1. 2. Edebî Kişiliği

Başkurdistan'ın köklü ailelerden biri olan Yenikiyevlerin arasında yetişen Emirhan Yeniki kendini eğitilmiş, kitapsever ve çevresindeki gelişmeleri takip eden bir muhitin içinde bulur. Tacir olan babası Nigmetcan Yenikiyev'in eğitimci yönü, komşusu Abdrahman'dan aldığı Tatar edebiyatı dersleri, Devleken'de bulunan Tatar kütüphanesindeki süreli yayınları ilgiyle takip etmesi Emirhan Yeniki'nin edebiyatla olan bağının kuvvetlenmesinde etkin rol oynar.

Emirhan Yeniki'nin edebi kişiliğini üç döneme ayırabiliriz:

1. Oluşum Dönemi
2. Geçiş Dönemi

⁵ <http://docs.cntd.ru/document/432903530> Erişim Tarihi: 20.11.2019. Bu bilgiye, Tataristan Hükümetinin almış olduğu kararların tutanaklarını yayımlayan Kodeks adındaki resmi internet sitesinden ulaşılmıştır.

3. Olgunluk Dönemi

1. 2. 1. Oluşum Dönemi

Molla bir ailenin mensubu olarak daha çocuk yaşlarda Kuran-ı Kerim’le hemhal olan Emirhan Yeniki, dini hikâyeleri konu edinen pek çok eseri okur. Yazları okullar kapanıp evine geldiğinde ise edebiyat dünyasının önemli isimlerinin yer aldığı kitaplığını karıştırır. Alimcan İbrahimov’un *Biznin Künnner (Bizim Günler)* adlı romanı edebiyata olan ilgisinin kısa zaman içerisinde pratiğe dönüşmesinde etkili olacaktır:

“(...) Sarı kapaklı, sarı kâğıda basılmış, yazarın sandalyede oturduğu bir fotoğrafının da bulunduğu bu Kuran’dan daha kalın roman bizi yakaladı, kendisine mahkûm etti. Biz ondan ayrılamaz olduk. Çabucak bitmemesini, okuma keyfinin de kaçmamasını diledik. (...) Roman içeriği, zamanı, olayları ve şahıslarıyla bizler için çok yeni ve merak uyandırıcıydı” (Yeniki, 2003: 331).

Yazarlık istidadının doğuştan geldiğini söyleyen Emirhan Yeniki babasının ince gönüllü ve kalem tutan yönüyle annesinin ise dokuz çocuğunu kaybetmenin verdiği acıyla şefkat ve merhamet yönünün güçlü oluşunun ruhi zenginliğinin temel dayanağını oluşturduğunu ifade eder (Veli, 1994: 2). Çocukluk dönemindeki siyasi, sosyal ve ekonomik değişimleri bir gözlemci edasıyla izler. Sert ve acımasız yıllarda namuslu, iyimser ve şefkatli insanların çok nadir bulunduğundan kalemi eline aldığı anda işte bu tip insanları gözünün önüne getirdiğinden bahseder (Veli, 1994: 2).

Çok erken yaşlarda Tatar edebiyatına aşına olan Emirhan Yeniki Tatar edebiyatının kurucuları arasında sayılan Tukay’ı ve onun dönemini iyice özümser. Tatarca’ya olan ilgisi artar. Alimcan İbrahimov’dan ana dilinin inceliklerini, Tatar edebiyatındaki karakter analizini, tarih-sosyoloji, tarih-felsefe ve tarih-psikoloji arasında kurduğu ilişkiyi edimler (İbetullina, 1990: 2). Hikâyelerindeki Tatarca’yı bir madenci gibi ince işçilikle kullanması, derin karakter tahlilleri ve insan psikolojisi üzerine yoğunlaşması bunun belirtileridir.

İlk başlarda şiir yazma denemeleriyle amatör olarak edebiyat sahasına adım atar. 1924 yılında sınıf arkadaşlarının Lenin’in ölümü üzerine adına atfettikleri şiirleri görür. Kendisi de Lenin üzerine şiirler yazar. Fakat bu şiirleri yayımlanmaz. Ak şiir olarak nitelendirilen nesir türüne yönelmesinde belki de bu dönemde yazdığı şiirlerinin hem kendi nezdinde hem de çevresinde beklediği etkiyi yaratmamış olması yatar.

Rus edebiyatından Anton Çehov'u ve İvan Bunin'i ise ayrı bir yere koyar. Eserlerine konu ettiği her kesimden insan ve insanlara yarenlik eden hayvanlar onun üzerindeki Çehov tesirinin belirgin bir göstergesidir. “ (...)Çehov eserlerinde kahramanlarının iç dünyasındaki değişim sürecini verir. Onun öykülerinde Rusya'nın çok farklı sosyal katmanlarından ve etnik gruplarından, farklı yaş ve farklı cinslerden bireyler başkışı olarak seçilmiştir. Yazar Kaştanka'da olduğu gibi eserlerine kimi zaman insana yakın hayvanları konu eder. Kısaca, o çevresinde olup biten her şeyle yakından ilgilidir” (Karaca, 2004: 12). Tabiatın, çocukluğunun geçtiği Kargalı ve Devleken köylerinin eserlerinde geniş yer bulmasında Rus köylüsünün gündelik yaşamını şiirlerine taşıyan İvan Bunin okumalarının etkisi olacaktır.

Emirhan Yeniki için bu dönem, bir arayış dönemidir. Kendi sınırlılıklarını tartar. Farklı edebî türler üzerinde yazma denemeleri yapar. Çevresindeki kişileri, hayvanları ve nesnelere titizlikle gözlemler.

1. 2. 2. Geçiş Dönemi

1925 yılında Kazan'a eğitim amaçlı gidişi Emirhan Yeniki'nin içerisinde dizginleyemediği yazar olma isteğini gün yüzüne çıkarır. Şerik kütüphanesinde kısmi zamanlı çalışmaya başlayınca kütüphanedeki *Şura*, *An*, *Ak Yol* ve *Süyümbike* gibi gazete ve dergilerde yayımlanan nesir türündeki eserleri okuma fırsatı bulur. Kütüphanede gerçekleştirilen edebiyat sohbetlerini takip etmeye başlar. 1917 Ekim İhtilali'nin yarattığı atmosferin devam ettiğini görür. Hadi Taktaş, Adil Kutuy, Musa Celil, Ömer Tolımbay ve Sadri Celil gibi genç yazarların edebi tartışmalarını büyük bir ilgiyle takip eder. İzmler, edebi akımlar hakkında yapılan konuşmalardan geniş malumata sahip olur. Ömer Ali'nin yardımıyla 1926 yılında *Uzun Küy Tınlaganda (Uzun Melodi Dinlediğinde)* adlı Başkurtların hayatından kesitler sunan ilk hikâyesi yayımlanır. (Hatıpov, Sverigin, 2011: 7)

1927 yılında Donbass'ta okuma-yazma kurslarında eğitimci olarak çalışan Emirhan Yeniki, madencilerle sıcak ilişkiler kurar. Madencilerin hayatlarını, yaşadığı sıkıntıları, beklentilerini konu ettiği *Kara Kümür İlleri (Kara Kömür Ülkeleri)*'nde başlıklı deneme türündeki eserini yazar. 1928 yılında Kazan'a dönünce birkaç hikâyesi gün yüzüne çıkar. *Vakıtsız Suldu (Vakıtsiz Soldu)*, *Midhet (Midhat)*, *Yangır (Yağmur)*, *Küznin Bir Kiçinde (Güzün Bir Gecesinde)*, *Nikuliçeva* hem *Anın İpteşleri (Nikuliçeva ve Onun Arkadaşları)* bunlar arasındadır. Fakat bu eserleri edebi açıdan zayıf kabul edilir ve ilgi görmez. Farit

Hatipov ve Rifat Sverigin'in kendisiyle çok sonraları yaptıkları bir röportajında şunları söyler: “ (...)Bana doğrudan doğruya şunu söylediler: Senin ne söylediğinle bizim bir işimiz yok! Ne düşünürsen düşün biz ne talep ediyorsak onu yazmalısın! Bunu anlamak ne mümkün? Şaşırıp kaldım. Ben neye inanıyorsam, nasıl yazmam gerekiyorsa öyle hareket etmeliyim diye düşündüğümünden ne onları dinledim ne de karşılarında durdum” (Hatipov, Sverigin, 2011: 7). Yazmaya belli bir süre ara verip çalışma hayatına odaklanmasında işittiği bu sözlerin ve çatışma ortamından uzak kalma düşüncesinin etkisi olacaktır.

Kazan'da “Eskiler” olarak adlandırılan kırk yaşını aşmış şair ve yazarları görme fırsatı bulur. Fatih Emirhan, Abdrahman Segdi, Aliasgar Kamal, Camal Velidi ve Ali Rehim gibi isimler bunlar arasındadır. Şerefetdin Şehidullin'le kuryelik yaptığı iş yerinde birlikte çalışır. Zikredilen isimlerin genç yazarlar tarafından davet edildikleri toplantıları kaçırmaz. Ancak gençlerin eski yazarları ağır bir şekilde eleştirdiklerine tanık olur. Eleştirinin boyutunun eskiyi tamamen ortadan kaldırma amacı güttüğünü idrak eder. Kendisini bir anda eski edebiyatı, eski yazarları dışlayan bir ortamın içinde bulur. Anton Çehov'un “Şiddetin yer aldığı her ortamdan nefret ediyorum.” sözünü aklına getirir ve daha önce yazmaya ara verdiği gibi edebiyat meclislerinde bulunmaya da bir müddet ara verir.

1929 yılında ilk povesti olan *Dus Kişi (Dost Kişi)* adlı eseri Tatizdat Matbaası tarafından yayımlanır. Emirhan Yeniki'de bu yıllarda Lev Tolstoy'un etkisi kendisini hissettirir. Gerçekçilik ve samimiyet tutkusu eserlerinin yapı taşlarından biri olur:

“(…) Tolstoy eserlerinde gerçekçilik temasından hiç uzaklaşmamış, aksine okuyucusuna ne kadar çok gerçeklik duygusu verirse o kadar çok samimiyet duygusunu yansıttığını düşünmüştür” (Mutlu, 2012: 21). Yeniki de gerçeği yansıtmaya çalışır, gün içerisindeki sıradan çekişmeleri dahi eserine taşıyarak samimi bir havanın oluşması için gayret gösterir. Ancak *Dus Kişi* povesti de eleştiri almaktan kurtulamaz. G. Tulımbayskiy eserin ülkedeki sınıf mücadelesine değinmediğini, partinin etkisini hiç yansıtmadığını söyler (İbetullina, 1990: 2).

1937 yılında Kırım'a gittiğinde arkadaşı Hebibrahman'ın aracılığıyla çocuk yaşlarda edebiyata olan ilgisinin oluşmasında önemli bir rol oynayan ve Tatarların önde gelen şahsiyetlerinden olan Alimcan İbrahimov'u ziyaret eder. Bu görüşme yazarın yenilenmesine, edebiyatla olan ilişkisini gözden geçirmesine ve elinin tekrar kalem tutmasına yardımcı olur. Bu görüşmenin etkisiyle ve Devleken'de yazları köylerine gelen

aktrislerin sergilediği oyunlar, Kazan'da sanat okulunu tercih etmesi ve 1936-1937 yılları arasında Bakü'de bulunan Azer Kino stüdyosunda çalışması Emirhan Yeniki'ye Özbekistan'da öğretmenlik yaptığı 1940 yılında komedi türünde bir tiyatro eseri yazdırır. Ancak Kazan'daki bir yarışmaya gönderdiği bu eser Musa Celil, İbray Gazi ve Rahman İlyas gibi yazarların oluşturduğu jüriden geçemez. Yazarın tiyatro eseri yazma serüveni bu olaydan sonra başlamadan bitmiş olur.

İkinci Dünya Savaşı'nda Nazi Almanyası'nın Sovyetler Birliği'ne saldırıya geçtiği 1941 yılına kadar Emirhan Yeniki'nin eserlerinin konusunu ağırlıklı olarak tabiat, insan, madencilerin çalışma hayatı ve siyasetin gölgesinden uzaktaki gündelik yaşam oluşturur. Taşkent'ten Tataristan'a yolculuk yaptığı sırada trende savaşın başladığını öğrenip bir hafta içerisinde cepheye alınca Emirhan Yeniki'nin eserleri savaş teması özelinde şekillenir. Yazarın kendisine olan inancının perçinleştiği, yazma hissiyatının kuvvetlendiği bu dönem onun vatan, asker, çocuk, kadın, memleket özlemi, tabiat ve aile sevgisi gibi cephe ve cephe gerisini kapsayan; savaşın yıkıcı etkilerini, insan psikolojisini ve bireyin yaşama tutunma mücadelesini yansıtan bir aynaya dönüşür. Cephedeyken yazdığı ve müstakil olarak basılan, basıldıktan sonra da bir araya getirilen *Bala* (1941), *Ana hem Kız* (1942), *Bir gine Segetke* (1944), *Yalnız Kaz* (1944), *Mek Çeçegi* (1944) ve *Kunakçıl Duşman* (1945) hikâyeleri büyük ilgiyle karşılanır. Savaş sırasında kaleme aldığı hikâyelerinin insanlar, özellikle askerler, üzerinde bıraktığı etkiyi çok kısa süre içerisinde fark eder. Bölüğüne yeni atanan Levçonko soyadlı komutanla yaşadığı bir olayı aklından çıkarmaz.

"(...) Çavuş, sen hangi dilde yazıyorsun? Ben ıkına sıkına Tatar dilinde, dedim. (...) Bölükte çok sayıda Tatar var, neden onlara okumuyorsun çavuş? (...) Otuz kadar kişi koyu otların üzerinde dizlerini kırıp daire şeklinde dizildiler. (...) Ben o sırada askerlere Yalnız Kaz adlı hikâyemi okudum. (...) Netice hiç de korktuğum gibi olmadı. Hikâyeyi çit dahi çıkarmadan dinlediler. Çok sevdiler. (...) Düşmanı ah etse bile acımadan öldüren asker can taşıyor dediği hayvanları savaş meydanlarında daha bir başka seviyor, korumaya çalışıyor, kıyametin koştığı o yerden uzaklaştırıyordu. Bu alaka insanoğlunun hayata sıkı sıkıya bağlanmasından geliyordu. Hikâye onlardaki bu tabii hissiyatı daha da kuvvetlendirdi gibi" (Yeniki, 2003: 27).

Savaş yıllarında Tatar yazarlarının pek çoğu eserlerinde cephedeki ve cephe gerisindeki kahramanlıkları anlatıp ön plana çıkarır. Emirhan Yeniki ise diğer yazarlardan farklı olarak eserlerinde savaşın insan psikolojisinde, ruhunda bıraktığı derin izleri tasvir etme yoluna gider. Savaş ve barış, yaşam ve ölüm, vahşet ve güzellik, çaresizlik ve umut

zıtlıkları onun eserlerinde bir sanatçı titizliğiyle işlenir (Motıygullina, 2009: 2-3). Bu dönemde Emirhan Yeniki, Kazan, Kırım ve Bakü gibi önemli kültür şehirlerinde bulunarak edebiyat ve sanat alanında önde gelen şahsiyetlerle bir araya gelir. Deneme, tiyatro gibi türlerde eserler yazmaya çalışsa da kendisini en çok hikâye türünde ifade edebildiğinin farkına varır. Hikâye türünün imkânlarından mekân ve zamanı algısal boyutlarıyla kullanma tercihi yine bu dönemde ortaya çıkar.

1. 2. 3. Olgunluk Dönemi

Savaştan döner dönmez cephede yazdığı hikâyelerinin takdir toplaması neticesinde 1946 yılında yazarlar birliğine dâhil edilen Emirhan Yeniki kısa zamanda adından söz ettirmeyi başarır. Ancak 1946-1948 yılları arasında çektiği maddi sıkıntılar yazarı zor durumda bırakır. 1948 yılında yazdığı *Tavlarga Karap* hikâyesini *Sovyet Edebiyatı* dergisine gönderir. Fakat bastıramaz. Yazar onu çok sonraları, yaklaşık on altı yıl sonra *Azat Hatın* dergisinde yayımlatabilecektir. Yazma işinin kendisi için bir gönül, bir namus işi olduğunu sık sık vurgulayan yazarı bu yıllar içerisinde en çok yaralayan husus ise kendisinden istenen sipariş yazılar olur.

1966-1968 yılları arasında yazdığı *Vücdan (Vicdan)* povesti *Kazan Utları* dergisinde basılmaz. Bu povestini 1973'te *Biz de Soldatlar İdik (Biz de Askerdik)* povestini yayımlatırken fark ettirmeden arkasına ekleterek bastırır. İçindekiler kısmında da *Vücdan* adına yer vermez. Namuslu olmayı gençlere tavsiye eden, onurlu yaşamayı kendisine şiar edinen Yeniki'yi maddi imkânsızlıklar ister istemez farklı yollar aramak zorunda bırakır (Hatipov, Sverigin, 2011: 48).

Emirhan Yeniki'nin ilk hikâyelerinden başlayarak edebî yaratımlarının doruk noktası olan *Gülendem Tutaş Hatiresi* de dâhil olmak üzere bütün eserlerinin temelini; belgeler, hatıralar, mektuplar ve gündelik hayat oluşturur (Motıygullina, 2012: 1). Çevresindeki insanlar kurmaca dünyasının kişileridir. E. R. Motıygullina bu yönelişi şu şekilde açıklar:

“Yazar tanık olduğu olayları politik yazılarında (*Hetirdeki Tüyinner, Kuyaş Bayır Aldınnan*); sanatçılarla kurduğu yakın ilişki neticesinde onların istidatlarını ortaya çıkarmaya çalıştığı biyografilerde (*Şakir Şamilskiy, Negıyme Tacdarova*); akrabalarını, arkadaşlarını anlatı kişisi olarak kullandığı hikâyelerinde (*Kuray, Eytilmegen Vasıyet*); başından geçen tarihi ve siyasi olayları konu ettiği povestlerinde (*Yürek Siri, Vücdan, Biz De Soldatlar İdik*) ve çocukluğundan

1990'lı yıllara kadar geçen hayatından kesitler sunduğu otobiyografik eserinde (*Songı Kitap*) anlatır” (Motıygullina, 2012: 2).

Psikolojik yöntem, insanın bilinç alanından alınan gereçlerle uğraşır. Örneğin yaşam öğütlerini, heyecandan doğan şokları... Genel olarak insan yazgısının tutku ve buhran yaşantılarını ele alır. Bütün bunlar insanın bilinç yaşamını, özellikle de duygu yaşamını oluşturur. Bu gereçler ozanca psişik olarak sindirilir, beylik sözlerden şiir yaşantısı düzeyine çıkar, okurun genellikle kaçındığı, üstünde durmadığı ve ancak tatsız bir tedirginlikle sezdiği şeyi tamamıyla bilincine getirecek, insanın içini ona daha iyi gösteren, onu daha bir derinlere indiren bir ifadeye bürünür (Jung, 2006: 330). Emirhan Yeniki, savaş sonrasında yazdığı eserlerinde yer alan anlatı kişileri üzerinde derin psikolojik tahlillerde bulunur.

“(…) Bazı kişileri özyaşamöyküsünü yazmaya iten sebebi, onlarda -diğerlerinde olmayan ya da bu kadar güçlü olmayan- zaman duygusunun varlığına bağlamak mümkündür” (Gökalp Alpaslan, 2016: 4). *Songı Kitap* adlı hatıralarının yer aldığı özyaşamöyküsünde Emirhan Yeniki zaman duygusunu tattığını, zamana bir şekilde kaydını düştüğünü belirtir. Hayatından yalnızca kendisinin anlattığı kadarıyla okuyucuyu haberdar ettiğini söyleyen Yeniki, anlatılmayanların eserlerinde şifrelendiğini ve bunu okuyucunun keşfetmesi gerektiği inancını taşır.

Olgunluk dönemi, Emirhan Yeniki'nin hikâyelerinde kendi varlığını okuyucuya daha çok hissettirdiği bir dönemdir. Ana dil konusundaki hassasiyeti artar. Tatarca'nın Rusça karşısındaki kullanım sıklığının düşme endişesi ön plana çıkar. Gelenekten kopma korkusunu, çocuklara verilen Rusça isimler üzerinden yansıtır. Yazar olarak sorumluluk bilinci artar. Gelecek kuşakları siyasi ve sosyal hayatta yaşanan kırılmalardan ve bunların doğurduğu sonuçlardan haberdar etmek ister.

1. 2. 4. Edebiyat, Sanat ve Dil Üzerine Görüşleri⁶

Emirhan Yeniki, 1886 yılında Musa Akyiğit'in *Hisametdin Minla (Hüsameddin Molla)* ve 1887 yılında Zahir Bigiyev'in *Minner Yaki Güzel Kız Hedice (Binler veya Güzel*

⁶ Bu başlık altında verilen bilgilerden genel olarak Emirhan Yeniki'nin muhtelif dergilerde yayımlanan siyasi yazılarının ve makalelerinin bir araya getirildiği *Publitsistik Yazmalar-Mekaleler* adlı kitabından yararlanılmıştır. Yeniki, E. (2004), *Eserler: Publitsistik Yazmalar-Mekaleler*, Kazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı, 5. Cilt, 480 sayfa.

Kız Hatice) adlı eserleriyle Tatar edebiyatının roman türünde ilk eserlerini verdiğini söyler. 1905 Ekim İnkılabı'ndan önce teşekkül eden yeni edebiyatın kardeş Türk halklarına örnek teşkil ettiğini 1957 yılında Kazakistan'ın Almatı şehrinde Kazak yazar Muhtar Avezov'la yaptığı bir görüşmeyle tasdik eder. “Tukay ve Alimcan İbrahimov yalnızca sizlerin değil, bizlerin de ustalarıdır” (Yeniki, 2004: 23). 1905 Ekim İnkılabı'nın yarattığı olumlu havanın Tatar edebiyatında ve neşriyatında pek çok eserin ardı ardına çıkmasına vesile olduğunu belirtir. Yazar için Fatih Emirhan ve Alimcan İbrahimov'un rahle-i tedrisinden geçmeyen hemen hemen hiçbir Tatar edebiyatçısı yoktur. Özellikle Alimcan İbrahimov'un Rus edebiyatındaki pek çok türü Tatar edebiyatının kimliğiyle bütünleştirmiş olmasını önemli bulur. Karakter analizleri yapmak, kişilerin iç dünyalarına girmek, hikâyeleri canlı bir şekilde betimlemek, diyalogları çeşitlendirmek, iç monoloğu geniş ölçüde kullanmak ve bunlar gibi pek çok yeniliği Rus edebiyatının Tatar edebiyatına kattığı zenginlikler olarak kabul eder.

1988 yılında *Kazan Utları* dergisinin Mart sayısında “Halıknın Küzin Aça Bilüv De Kirek” başlıklı bir röportajda edebiyatta yakalanacak ivmenin doğruluk ve dürüstlük gibi erdemlerle kazanılacağı üzerinde durur:

“(...) Edebiyatımız 1930'lı yıllardan başlayıp 1980'li yılların ortalarına kadar çok dar, kısır bir çerçevede ilerledi. Bu uzun devir içinde temelde siyasetin tekelinde kalarak onun zinciri çekiştirdiği yöne yöneldi. Tek fark bazı yazarların verdikleri eserlerle bu kaideyi ara sıra bozmaları oldu. Onlar da çok ağır eleştirilere maruz kaldılar. Şimdi ise şartlar çok değişti. Alan genişledi. Özgürlük ortamı arttı. En çok da yazarların içinde Çehov'un söylediği gibi bağımsızlık hissi zuhur etti. Fakat yazarların üretkenliği yeniden kurma problemi üzerine yoğunlaştı. (...) Bu hususta makale yazmayan edip, şair ve tenkitçi neredeyse kalmadı. Ancak hayatın içindeki gerçek değişimleri yansıtan eserleri göremez olduk. Bunda aslında şaşılacak bir şey de yok! Çünkü şu an içinde bulunduğumuz zaman diliminde yaşanan değişimler o kadar derin, yoğun ve girift ki bunu görmek, bilmek ve anlamak için hiç şüphe yok ki uzun bir zaman gerekecek. Acele etmek manasız! Gerçek yazar kriz anlarında kendini muhafaza etmeyi bilmeli! Tek gaye dürüstlükten taviz vermemek olmalı! İşte biz buna susadık” (Yeniki, 2004: 37-38).

Emirhan Yeniki için eser okur adına yazılmalıdır. Bu yüzden ortaya konacak metnin okur tarafından muhakkak okunacak bir değer taşıması gerektiğine inanır. Okur eseri ne kadar çok sever ne kadar çok sahiplenirse yazarın yakalayacağı şöhretin onunla paralel ilerleyeceği kanaatindedir. Okurun ne talep ettiğini iyi gözlemlemek gerektiğini düşünen yazar bunun tespitinin pek de kolay olmadığı üzerinde durur. *Kazan Utları* dergi

yönetiminin zaman zaman nabız yoklayarak 70-80.000 kişinin katılım sağlayacağı anketler düzenlemesini teklif eder (Veli, 1976: 2). Emirhan Yeniki bir yazarın hikâye, povest, roman, şiir vb. türde gün yüzüne çıkardığı hangi eseri olursa olsun “şahsiyetli” mi, değil mi sorusunu sorması gerektiğini belirtir. Ona göre bu kimliği kazanmada eserin hem tematik hem de estetik değerinin kuvvetli olması önemlidir. Savaş yıllarından kesitler sunan, ağır hayat koşullarını bütün çıplaklığıyla yansıtan, kolhozda çalışan insanların birlikteliği, sağlam karakter yapılarıyla hiçbir çıkar gözetmeksizin memleketlerine hizmet etme bilinciyle hareket etmelerini konu edinen Ayaz Gıyalev’in *Yazgı Kervannar (Bahar Kervanları)* povestini bu şahsiyetli eserler kategorisinde değerlendirir (Veli, 1976: 2).

Genç yazarların edebiyat sahasında var olabilmeleri için eskiye yüz çevirmemelerinin altını çizen Emirhan Yeniki onlardan namuslu ve vicdanlı olmalarını bekler. Olumsuzluklar karşısında yılmamaları, cesaretli olmaları, mücadelecî bir tavır sergilemeleri kendilerine duyulacak saygının göstergesi olacağı düşüncesindedir. Ona göre gençlerin dünya edebiyatını ve Tatar edebiyatını yakından takip etmeleri elzemdir. Çokça yolculuk yapmaları, tecrübe edinmeleri, her şeyden önemlisi kitap okuma şuurunu kazanmış olmaları basamakları çok daha hızlı ve sağlam adımlarla aşmalarına yardımcı olacaktır (Veli, 1976: 5-6).

1988 yılında *Kazan Utları* dergisinde yayımladığı “Çınbarlık hem Tugan Til” adlı makalesinde Rusça ve Tatarca’yı odağa alarak iki dillilik meselesi üzerinde durur. Rusçanın devlet ve meslek dili olduğunu, çocukların ve gençlerin eğitimlerini bu dille aldığını; ancak ana dil olan Tatarca’yla kitaplar yazıldığını, gazete ve dergiler basıldığını, bu iki ayrımın büyük problemlere yol açtığını verdiği örneklerle açıklar. 1950’li ve 1960’lı yıllarda Tatar mekteplerinde okuyan öğrencilerin yüksekokullara geçiş yapabilmeleri için Rusça bilmelerinin şart koşulması, çok geçmeden ailelere çocuklarını Rusça veya Tatarca eğitim veren okullara gönderebilmeleri adına tercih yapabilme hakkının tanınmasını Tatarca’ya vurulan bir neşter olarak görür. Kentleşme sürecinin köy okullarının bir bir kapanmasına yol açtığını belirten Emirhan Yeniki gençlerin henüz anadili eğitimini alamadan ekonomik sebeplerden ailecek veya ileride iyi bir meslek edinebilmek adına Rusça eğitim veren okulların yer aldığı şehirlere yönelmelerini tek dilliliğe gidişatı tetikleyen unsurlar olarak değerlendirir. Bir milleti var eden, medeniyet seviyesine yükselten değerlerin kültür öğeleriyle birlikte dil olduğu şiarıyla hareket eden Emirhan Yeniki bu olumsuz durumu bertaraf etmek için üç maddelik bir teklif öne sürer:

“(…) 1- Çocuğun eğitimine yalnızca anadiliyle başlanacak, 2- Dördüncü sınıfa kadar, yani ilkokul bitene kadar, Rusça dışındaki bütün dersleri anadilinde verilmeye devam edecek, 3- İkinci sınıftan itibaren Rusça dil eğitimine başlanacak. Böylece çocuk anadilini ikinci bir dille karıştırmayacak, kolayca ayırabilecek. Rusça’yı da ortaokulun sonuna kadar öğrenmeye devam edecek” (Yeniki, 2004: 5).

1. 3. Eserleri⁷

1. 3. 1. Hikâyeler

Dus Kişi

Yeniki, Emirhan (1929), Kazan: Tatizdat, 64 sayfa.

Yigit Kunakka Kayttı

Yeniki, Emirhan (1953), Kazan: Tatknigoizdat, 130 sayfa.

Mek Çeçegi

(9 hikâye: *Bala, Yalgız Kaz, Mek Çeçegi, Tavlargar Karap, Kim Cırladı, Yalgızlık, Kunakta, Pisiler, Kuray*)

Yeniki, Emirhan (1999), *Mek Çeçegi: Hikeyeler*, Kazan: Megarif Neşriyatı, 142 sayfa.

Emirhan Yeniki, Eserler

(37 hikâye: *Bala, Ana Hem Kız, Bir gine Segetke, Yalgız Kaz, Mek Çeçegi, Kunakçıl Duşman, İkinci Künni, Tavlargar Karap, Büki, Kim Cırladı?, Yalgızlık, Maybeder Karçıkının Tugan Küni, Tugan Tufrak, Şayaru, Yeşlik Hatası, Sıbzıgı, Gadet Kulı, Ezir Hikeye, Ecel Digenin, Maturlık, Tüngi Tamçılar, Kurenhafız, Ciz Kıngırav, Kartlar, Bir Süz, Kuray, Unıtılmas Minutlar, Çikirtke, Mandarin Satuçı, Bürık... Tügerék Bula, İntervyü, Tınıçlanuv, Kız Hem Seget, Meçit Cılıy, Şihap Abzıynın Tanış Kızı, Feridun bilen Firaye*)

⁷ Emirhan Yeniki'nin 1929 yılından sonra yazmış olduğu hikâye ve povest türündeki eserleri zaman içerisinde muhtelif kitaplarda tekrar tekrar basılmıştır. Bu eserlerin kimisinde yalnızca hikâyelere yer verilirken, kimisinde hikâye ve povestler bir arada sunulmuştur. Biz bu bölümde 2000 yılından sonra toplu halde basılan eserlerinin yer aldığı 5 ciltlik Emirhan Yeniki kitabını temel aldık. 5 ciltlik eserde yer almayan hikâye ve povestler müstakil başlıklar altında verilmiştir.

Yeniki, Emirhan (2000), *Eserler: Hikeyeler*, Kazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı, Cilt: 1, 448 sayfa.

1. 3. 2. Povestler

Emirhan Yeniki, Eserler

(4 povest: *Uyanu "Rehmet, İpteşler!"*, *Saz Çeçegi*, *Yürek Siri*, *Reşe*)

Yeniki, Emirhan (2001), *Eserler: Povestler*, Kazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı, Cilt: 2, 448 sayfa.

Emirhan Yeniki, Eserler

(4 povest: *Eytılmegen Vasiyet*, *Vücdan*, *Biz De Soldatlar İdik*, *Gülendam Tutaş Hatiresi*)

Yeniki, Emirhan (2002), *Eserler: Povestler*, Kazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı, Cilt: 3, 400 sayfa.

1. 3. 3. Gezi Notları, Siyasi Yazılar, Makaleler

Emirhan Yeniki, Eserler

(*Şehri Kazan*, *Vatanım Tatarstan*, *Tatarstan Yeşleri*, *Zaman*, *Medeni Cumga*, *Tatarstan Heberleri* adlı gazetelerle *Kazan Utları*, *Tahir-Zühre*, *Oktyabr* ve *İdil* dergilerinde yayımlanan muhtelif 34 yazı: *Kasıymga Seyehet*, *Megneli Yeşev*, *Bir Suravga Bir Cavap*, *Çınbarlık hem Tugan Til*, *Halıknın Küzin Aça Bilüv de Kirek*, *Tevekkellik Tiliym*, *Tatar Meselesi*, *Saryan*, *Kim Cavaplı?*, *Yalgannı Yaklav*, *Prezident Mintimir Şeymiyevke Yazuçı Emirhan Yenikiden Açık Hat*, *Biyikten Karap Turasım Kile*, *Kim Haklı?*, *Front Defterinnen*, *Kuyaş Bayır Aldınnan*, *Sihetlenü*, *Hainlik*, *Biz de Bardık Türkiyege!*, *Sürtinü*, *...Tagın Bir Yılın Songı Künneri*, *Dünya Bizni Tanısın!*, *Künil Yuldızı*, *Bir Hatire*, *Şehis*, *Negıyme Tacdarova*, *Tatar Balasına Urısça Bilmev Kurkınıçı Yanamıy*, *Yalgışırğa Hakıbiz Yuk*, *Gümbege Baruv*, *Çinekey Kim Ul?*, *Sanavlı Künneri*, *Tan Ata Da Kiç Bula*, *Tatulıknı Gadillik Bilen Tigizlik kine Saklıy Ala*, *İgizekler*, *Yubiley Sabakları*)

Yeniki, Emirhan (2004), *Eserler: Publitsistik Yazmalar-Mekaleler*, Kazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı, Cilt: 5, 480 sayfa.

1. 3. 4. Hatıralar

Emirhan Yeniki, Eserler

(Emirhan Yeniki'nin kendi çocukluğundan 1990'lı yıllara kadarki hayatından kesitler sunduğu 11 yazı. Babaylar İzinnen, İki Bürtik, Tüp Nigiz, Tugannar, Uram Buylap, Devleken “Dim Buyları”, Etkol, Kupıçlar, Ulı Yul Üsti, Sehifeler, Taş Kalada)

Yeniki, Emirhan (2003), *Eserler: İstelikler*, Kazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı, Cilt: 4, 480 sayfa.

Şakir Şamilskiy Turında İstelikler

Yeniki, Emirhan (1966), Kazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı, 68 sayfa.

1. 3. 5. Tercümeleler

Emirhan Yeniki, Ukraynalı yazar Oles Gonçar'ın *Znamenostsi* romanını *Bayrak Yürtüçiler* (1951), Rus yazar Aleksandr Ostrovskiy'in *Bez Vini Vinovatiye (Suçsuz Suçlular)* dramasını *Gayıpsız Gayıplılar* (1953), Rus edebiyat tenkitçisi Mihail Bubennov'un *Belaya Beryoza* romanının ikinci bölümünü *Akkayın* (1954), Konstantin Pavstovskiy'in *Letniye Dni* hikâyeler kitabını *Cey Künneri (Yaz Günleri)* 1960, Emmanuil Kazakeviç'in sinemaya uyarlanan *Sinyaya Tetrad* romanını *Zenger Defter* (1964) ve Cengiz Aytmatov'un *Perviy Uçitel* romanını *Birinçi Mügallim* (1965) olarak Rusça'dan Tatarca'ya tercüme eder.

1. 3. 6. Monografi

N. Tacdarova

Tatarların ilk kadın tiyatrocularından olan Negıyme Tacdarova'nın hayat hikâyesini ve sahnede sergilediği rolleri anlattığı monografi çalışmasıdır.

Yeniki, Emirhan (1957), N. Tacdarova, Kazan: Tatknigoizdat, 62 sayfa.

2. EMİRHAN YENİKİ'NİN HİKÂYELERİNDE YAPI VE TEMA

2. 1. KURGU

Emirhan Yeniki'nin kaleme aldığı otuz yedi hikâyede olaylar sebep sonuç ilişkisi çerçevesinde gelişme gösterir. 1941 yılında yazdığı *Bala (Çocuk)* hikâyesinden 1946 yılında yazdığı *İkinci Künni (Ertesi Gün)* hikâyesine kadar ki yedi hikâyede bizzat asker olarak içinde bulunduğu İkinci Dünya Savaşı'nın cephe ve cephe gerisine yansımalarını, savaşın hemen akabinde yazdığı *Tavlargar Karap (Dağlara Bakıp)* 1948, *Kim Cırladı? (Şarkıyı Kim Söyledi?)* 1956 ve *Yalnızlık (Yalnızlık)* 1957 hikâyelerinde savaşın bitimiyle iktisadi hayatta erkeklerin üstlendikleri rolü, ölen askerlerle birlikte yitirilen umutların çocukları aracılığıyla filizlenmesi ve eğitilmiş kadının toplumun yeniden inşa sürecine katkılarını gözlemlemek mümkündür.

Büki (Tıpa) 1953, *Maybeder Karçıkının Tugan Küni (Maybeder Nine'nin Doğum Günü)* 1958, *Sıbzıgı (Düdük)* 1961, *Ezır Hikeye (Hazır Hikâye)* 1964 ve *Gadet Kulu (Sistemin Kölesi)* 1964 hikâyelerinde toplumsal eşitsizlik, siyasi boşluktan faydalanmak isteyen bireylerin çıkar çatışmaları ve israfa karşı duyulan öfke, *Şayaru (Şaka)* 1959, *Yeşlik Hatası (Gençlik Hatası)* 1961, *Tüngi Tamçılar (Geceki Damlalar)* 1964, *Kartlar (İhtiyarlar)* 1970 ve *Unutulmas Minutlar (Unutulmaz Dakikalar)* 1972 hikâyelerinde görücü usulü veya düşünmeden yapılan evliliklerin kişilerin bütün yaşamlarını etkilemesi, *Maturlık (Güzellik)* 1964 hikâyesinde her bireyin kıymetli olduğu gerçeği, *Ecel Digenin (Ecel Dediğin)* 1964 hikâyesinde ölümle yüzleşecek olan insanın yaşamı ihtiraslarına kurban etmemesi gerektiği, *Tugan Tufrak (Memleket)* 1959, *Ciz Kingırav (Pirinç Çingırav)* 1966, *Kuray* (1970) hikâyelerinde Tatar ve Başkurtların gelenek ve görenekleri, köy yaşantıları, *Kurenhafız (Hafız)* 1964 hikâyesinde Sovyet asker tipi eleştirisi, *Bir Süz (Bir Söz)* 1970, *İntervyü (Röportaj)* 1977 ve *Feridun bilen Firaye (Feridun ile Feraye)* 1977 hikâyelerinde içki tüketimi ve doğurduğu olumsuz sonuçlar, *Çikirtke (Çekirge)* 1976 hikâyesinde rüşvetle, dini sömürü ile haksız kazanç sağlayan mollalar, müderrisler karşısında halkın beklediği olumlu örnek insan tipi, *Mandarin Satuçı (Mandalina Satıcısı)* 1976, *Bürük... Tügerek Bula (Börk... Yuvarlak Olur)* 1976 hikâyelerinde eğitilmiş insanın değil, maddi gücü iyi olanların saygı ve kıymet görmesi, *Kız hem Seget (Kız ve Saat)* 1960 hikâyesinde dayanak olmadan kişileri karalamak ve sonrasında duyulan pişmanlık, *Şihap Abzıynın Tanış Kızı (Şihap Ağabey'in Tanıdığı Kız)* 1947-1996 hikâyesinde kadının savaştaki rolü ve doğurganlığının önemi, *Tınıçlanuv (Rahatlamak)* 1978 hikâyesinde genç

kuşak ile yaşlı kuşak arasındaki çatışma durumu, bireyi yetiştirmede anne ve babanın rolü, *Meçit Cılıy (Mescit Ağlıyor)* 1967 hikâyesinde Müslümanların kutsal mekânlarının itibarsızlaştırılma çabaları kurguyu şekillendirir.

Bala hikâyesinin birinci derecedeki kahramanı İkinci Dünya Savaşı'nda cephede askerlik görevini yerine getiren Zarif'tir. Anlatıcı Zarif'i "*işte geniş kırları, gök rengi ormanlarıyla her an hayalinde yaşayan memleket! Tek bir çeperine kadar bildiğin köy! Seki üzerindeki çentiklerine kadar göz önünden gitmeyen ev... Aklına gelen, her bir sesi kulağında çınlıyormuş gibi olan karısı... Sevimli halleriyle yüreğine kazınan çocuğu... Köprü... Tarla yolu... Ekinlik... Dolu, sık başaklarını kaldıramayıp yere değen buğdaylar... Bu yıl nasıl da verimliydi! Şimdi gece gündüz ekin biçiyorlardır*" (Bala, 12) şeklinde köyüne, ailesine özlem duyarak sürekli geriye dönüşler yapan bir birey olarak tasvir eder.

Bunaltının merkezi haline gelen cephede 'şimdi'nin gerçekliği altında sıkışan kahraman 'geçmiş'in sisli perdelerini aralayıp huzuru yakalamak ister. Zarif'in içinde bulunduğu soyut kaçış hali yakınlarına düşen bir bombanın patladığı esnada 3-4 yaşlarındaki bir kız çocuğunu kurtarma girişimiyle perçinlenir. Çocuğu kucağına aldığı anda hissettiği sıcaklık "*belki de şu dakikalarda kendi çocuğu ile bu çocuk arasında bir fark görmüyor, tam aksine bu çocuğa duyduğu sevgiyi ve ilgiyi Feride'sine duyuyormuş gibi hissediordu*" (Bala, 13) ifadesinde görüldüğü üzere kendisine baba olduğunu hatırlatır. Mahşer ortamından çocuğu çekip çıkarması, bölüğünden ayrılmayı göze alıp istasyona yönelmesi ve sonunda anne ile çocuğun kavuşmasına tanıklık etmesi Zarif'in hedef objeye (memleketine) kaçma isteğini hızlandırır.

Yatalak bir anne ve onun bakımını üstlenen kızı Rehile'nin arasında geçen diyaloglarla durağan bir seyirde ilerleyen **Ana hem Kız** hikâyesinde Hesen'in bir mektup aracılığıyla cepheden gelen ölüm haberi kurguya hareket kazandırır. Evin reisi olan babanın vefatının ardından korunmaya muhtaç olan ailenin tek erkek ferdi olan Hesen'in ölümü, onun üzerinden kurulan hayâllerin de ölmesine neden olur. "Başkası beni ona karşı duyduğum sorumluluk aracılığıyla birey hâline getirmektedir. Başkasının ölümü benliğimin sorumlu kimliğinde beni yaralar. Bu birbirinden değişik kimlik edinme davranışlarının basit bir tutarlılığından ibaret değildir; dile getirilemeyecek sorumluluklardan oluşmuştur. (...) Artık bana yanıt veremeyen birine bu ilişki içerisinde duyduğum şimdiden bir suçluluğa dönüşmüş saygıdır; ölümden artakalan birinin

suçluluğudur bu” (Levinas, 2014: 17). Hesen’in eğitiminde ve yetiştirilmesinde sorumluluğu üzerine alan ablası Rehile, kardeşinin ölümünden düşmanı sorumlu tutar. ‘Ben’i, yani iyiyi ortadan kaldıran ‘öteki’ni, yani kötüyü cezalandırmak ister. “*Hiç şüphe yok ki Rehile o anlarda acımasız düşmanı kendi elleriyle memnuniyetle boğardı. Evet, boğar ve rahatlardı.*” (Ana hem Kız, 27).

Bir gine Segetke hikâyesinde dört bölümden oluşan kurgunun birinci bölümünde cepheye giden üç oğlunun yolunu evinin küçük penceresinden gözleyen Meryem Teyze’nin istasyona ve trenlere yüklediği anlamlarda değişmeler görülür. Başlangıçta köyde yetiştirdikleri ürünleri satmaya gittikleri ve ekonomik gelir elde ettikleri istasyonun çocuklarını kendisinden koparan bir yere dönüşmesi hikâye kişisini evine çekilmeye zorlar. Meryem Teyze’nin istasyonu sürekli müşahade altında tutmasının sebebi, kavuşmanın da yine aynı istasyonda gerçekleşecek olmasıdır.

Kurgunun ikinci bölümü evin en küçük oğlu olan Ömer’in bir saatliğine köyüne dönmesiyle başlar. Meryem Teyze dışındaki diğer anlatı kişilerinin kendi maceralarıyla dâhil oldukları hikâye, diyaloglarla hareketlendirilir. Ömer’in sağlığını sıhhatini soran annesi Meryem Teyze, cephedeki gelişmeleri merak eden babası Galimcan Amca, gösterdiği kahramanlıkları dinlemek isteyen çocuklar, gelin Kâmile’nin Ömer’in ağabeyi Fatih’in döneceğine olan inancı, Kâmile’nin kızı Zeynep ve koltuk değnekleriyle gezen savaş gazisi Şerifulla’nın mutlulukları hikâyeyi dramatik boyutlara ulaştırır.

Aile içi yakınlaşmalar özlem ve bireye atfedilen kıymet merkezli bir sevgiyle gelişme gösterirken aile dışı yakınlaşmalar bireyin “özdeşliğini, sığındığı güçle arasındaki bağlılıkta bulmasıyla” (Fromm, 1990a: 43) ortaya çıkar. Ömer’in çocukluğunu birlikte geçirdiği, köyün her noktasında izlerinin olduğu, cepheye yazdığı mektuplarla yüreğinde büyüttüğü Zahide’yi görme arzusu ayrı kalmaktan kaynaklanan kaygı durumunu ortadan kaldırmaya yönelik bir hamledir. “*O yüzden sevgilim diye yazdığı mektuplardan tanıdığı; fakat nasıl olduğunu, hangi bakış ve hangi sesle bu sihirli kelimeyi söylediğini işitmediği, yalnızca benimki diye yüreğinde hissettiği, ancak kendisinin olduğuna gözleriyle görmeden inanmadığı Zahide’sini görmeyi çok istiyordu*” (Bir gine Segetke, 40).

Bir saatlik sürenin tamamlanmasının ardından istasyona gidişin ve aile fertleriyle Ömer’in asker arkadaşlarının tanıştığı üçüncü bölümde komutandan gelen “*bir kelime Rusça bilmeyen Meryem Teyze için olmalı Ömer’in arkasına vurup Tatarca: -İyi oğlan, iyi*

oğlan!, dedi” (Bir gine Segetke, 42) Şeklindeki olumlu dđnütler Meryem Teyze ve Galimcan Amca’nın oğullarına duydukları sevgiyi daha da büyütür. Bu durum Eric Fromm’un; “Ana içinden çıktığımız yuva, doğa, toprak, okyanustur. (...) Baba doğal dünyayı temsil etmiyorsa da, insan varlığının diğer kutbunun, düşünceler dünyasının, insan yapısı Şeylerin, kural ve emirlerin, disiplinin, gezme ve maceranın temsilcisidir. Baba, çocuğun öğretmeni, yaşamdaki yol göstericisidir” (Fromm, 1985: 49) düşüncesinin kurgusal karşılığı olarak değerlendirmeye imkân tanır. Komutanın “*güzel bir Şey de Şu ki; orduya Ömer gibi işte bu denilecek yiğitler yetiştiren anne ve babaların varlığı*” (Bir gine Segetke, 42) söylemleri, uluslararası meseleler ve dış politika konusunda her gün evinde bulundurduğu gazeteler aracılığıyla oğlu Ömer’i dünyadaki gelişmelerden haberdar eden Galimcan Amca’nın özelinde bütün Tatar babalarının evlatlarının yetiŐmesindeki rolünü ortaya koyar. Anne gibi açık, Őeffaf ve abartılı bir sevgiyi göstermiyor olsa da aile birliğini muhafaza etmede baŐrol oynayan babanın sevgisi, bireyi koruma ve kollamaya yöneliktir. “*Bu çocuk başka!*” (Bir gine Segetke, 35) diyen Galimcan Amca için Ömer aynı zamanda övünç kaynağıdır.

Kurgunun son bölümü trenin istasyondan ayrıldığı sırada Ömer’e yetiŐmek için istasyona koşan Zahide’nin yaşadığı hayal kırıklığıyla başlar. Bu tükenmişlik hali Ömer’i görememekten öte ona duyulan sevgiyi söyleyememekten kaynaklanır. “*Kalbinin derinliklerinden gelen, bütün vücudunu sarıp sarmalayan deli heyecanını dizginleyemediğine üzülüyordu*” (Bir gine Segetke, 44) ifadesi, Comte-Sponville’nin “sevgi, mağlup olduğunda dahi, sevgisiz bir zafere yeğdir.” (Comte-Sponville, 2015: 116) düşencesini hatırlatır. Zahide’nin Ömer’e duyduğu sevgiyi haykıramaması karşı tarafa nefret beslemesine sebebiyet vermez. Aksine gözünden dökülen her bir damla yaş, bu sevginin içinde bir çığ gibi büyüdüğüne işaret eder.

Ömer’in gidiŐiyle kendi hayatlarına dönen anlatı kişilerinde bir saatlik süre zarfında gerçek-hayâl çıkmazı içerisinde tanık olunan manzaranın sıcaklığıyla umut duygusu belirir. “Umut etmek demek, henüz doğmamış Şey için her an hazır olmak, ama doğumun, bizim yaşam sürecimiz içinde gerçekteŐmemesi hâlinde umarsızlığa, umutsuzluğa düşmemek demektir” (Fromm, 1995: 24). Cephede bulunanlardan ölüm haberlerinin geleceği korkusuyla yaşayan Galimcan Amca’da, “*sağ salim dönse tıpkı kendisi gibi ailesinin güzel soyadını taşıyabilecek, mutlu bir hayat kurabilecek bir insan*”, Kâmile’de “*iki yıldan fazla süredir haber alamadığı kocası Fatih de sağdır*”, Meryem Teyze’de “*zaman zaman oğlu*

hakkında söyleyecek bir şey bulamadığında onun bir sözünü hatırlayıp konuşmaya devam etmesi” (Bir gine Segetke, 45) umudu canlı tutar.

İnsanoğluyla birlikte tüm canlıların yaşam hakkı olduğundan söz eden **Yalgız Kaz** ve **Mek Çeçegi** hikâyelerinde savaşın yıkıcı yönünün arka planında insanın doğaya verdiği büyük tahribat yatar. Emirhan Yeniki’deki doğa hassasiyetinde çocukluğunu geçirdiği Kargalı ve Devleken köylerinin pastoral manzarası içerisinde kendisini konuşlandırmış olmasının etkisinden söz edilebilir. “Solda sıra sıra dizili Kargalı dağları, sağda ve önde uçsuz bucaksız uzanan alaca ekin tarlaları... (...) Etrafımda nerede olduklarını göremediğim arıların vızıltısı, dört bir yana kanat çırpın kuşlar ve yükseklerde bir yavru kuşun yakarışları, şaşkınlığı... (...) Çitlerin içinde yürüdüğüm, oynadığım, tavuklarla civcivlerle tanıştığım, yorulduğum vakit kaz yavruları gibi kafamı çimenlere gömüp uykuya daldığım anlar” (Yeniki, 2003: 27-28).

Yalgız Kaz hikâyesinde kocası cephede olan Maşa’nın teselliyi yetiştirdiği hayvanlarda bulması, Almanlardan kurtarılan bir köye yerleşen askerlerin ilk kez canlı bir kaz görmeleri ve onunla sohbet ederek geriye dönüşler yapmaları, insanın doğaya bağımlı bir varlık olmasından kaynaklanır. Ancak “bu birliktelik, başka bir deyişle zorunlu ilişki hep insanın kendi ihtiyaçları ve öngörülerini etrafında şekillenmekte ve insan parçası olduğu doğanın etkisini tek taraflı bir tutumla görmezden gelerek kendi konumunu merkezileştirme yolunu seçmektedir” (Gül, 2013: 2). Düşmanın açık bir hedefte kalmasının sağlanması için ormanların yakılması, fizyolojik ihtiyacını gidermesine engel olmak için hayvanların katledilmesi insanın kriz anlarında doğaya hükmetme arzusunu tetikler. Aşçı İvan’ın başlarda yakın arkadaşlık kurduğu ala kazı öldürmeye çalışması insanın doğa karşısındaki doyumsuzluğunun bir sınırı olmadığını gösterir. “*İşte bu sarı ayağın eti de, siz de biliyorsunuz ki en değerli semiz etlerden sayılır. Sobada pişirilen ekşi lahanayla ne kadar semiz olursa olsun kolayca yenilir*” (Yalgız Kaz, 51). Emirhan Yeniki kurgunun son kısmında insan eliyle yok edilen doğanın yine insan-doğa birlikteliğiyle şekilleneceğini vurgular. Maşa’nın ala kazı yalnızlıktan kurtarmak için istasyondan aldığı kaz yumurtalarını kara tavuğun altına koyması, yumurtalardan çıkan yavruların kara tavuk değil de ala kazı anne olarak kodlamaları, serpiyen kazların gelecek yıllarda yavrulayacak olmalarının sunuluşu “*kurtarılan köyde yeniden başlayan hayatın canlılığını, mutluluğunu gözler önüne seriyor*” (Yalgız Kaz, 56).

Asıl kahramanın kurgusal metnin ben anlatıcısı olduğu *Mek Çeçegi* hikâyesinde canlıların yok edilişinden, ötekine duyulan öfkeden ve yaşama sıkı sıkıya bağlılıktan söz edilir. “*Uzun zamandır insan görmedim. Hep yalnızım, hep yalnız*” (Mek Çeçegi, 56) diyerek yanına yaklaşan bir askere seslenen haşhaş çiçeği, Batı’nın güzel olan her şeyi ortadan kaldırdığından yakınır. “*Zavallı haşereler!*” (Mek Çeçegi, 58) olarak tanımlanan Batı aynı zamanda emperyal bir güçtür. Emirhan Yeniki’nin pek çok çiçek arasından haşhaşı tercih etmesinin altında bu gücün bölge ekonomisine verdiği büyük zararın yattığı düşünülebilir. Kurgunun monolog tekniğiyle sürdürüldüğü ikinci bölümde “*bizim hoş, narin haşhaşların neslini kurutamadı onlar*” (Mek Çeçegi, 58) söylemiyle Batı’ya yönelen askere moral veren haşhaş çiçeği, “*ben canlıyım. Yine toprağın içinde, yeşerdiğim yerdeyim. (...) Şiştim, filizlendim ve kök saldım*” (Mek Çeçegi, 57-58) şeklindeki konuşmalarıyla doğanın kendini yenileme yeteneği üzerinde durulur. Bu yenilenme süreci aynı zamanda vatan olarak adlandırılmış topraklar üzerinde sonsuz bir hâkimiyet tasavvuruna işaret eder.

Vaka kuruluşu bakımından klasik bir düzende olayların anlatıldığı *Ezir Hikeye, Büki, Gadet Kulu, Tavlargar Karap, Kartlar, Meçit Cılıy, Tugan Tufrak ve Yalgızlık* hikâyelerinde Sovyetler döneminde inşa edilen kolhoz ve sovhozların işleyişi, bölge halkı için önemi ve idarelerinde yaşanan aksaklıklar üzerinde durulur. *Meçit Cılıy* hikâyesinde 1930 yılının kış aylarında ulusal gazetede geçici işçi statüsünde çalışan anlatı başkışisi yeniden yapılanma sürecine dikkat çeker. “*Büyük dönüşümün yılıydı! Memleketi sanayileştirmek, köyü kolhozlaştırmak, kulakları yok etmek...*” (Meçit Cılıy, 422). “26 Ekim 1917 yılında toprakta özel mülkiyeti kaldırıp büyük toprakların topraksız ve yoksul köylüler arasında dağıtılmasının önünü açan Toprak Kararnamesi, Rus ekonomisini çöküşten kurtarmak ve köylülerin karşı çıkışlarını önlemek amacıyla Lenin tarafından ortaya konan ekonomi politikası NEP, ‘kulakları tasfiye edin’ sloganıyla birlikte yürütülen ve 1930’lu yıllarda Stalin öncülüğünde Tek Ülkede Sosyalizm politikasına uygun olarak kurulan kolektivizasyon” (Turan, 2011: 6-9) politikası kolhoz ve sovhozları sistemli birer yapı haline getirir.

Kolhozlaşma ve sovhozlaşma süreçlerinin başlangıcında birtakım aksaklıkların yaşandığı, köylüye zor kullanıldığı *Tugan Tufrak* adlı hikâyede konu edilir. Hammatcan Dede’nin köyünün güzelliklerini anlatıp memleketi hakkında bilgiler vermesine önceleri kulak asmayan torunu Klara’nın dedesinin vefatından duyduğu vicdan azabıyla Karakuş

köyüne yaptığı yolculukta kendi tanıklığı üzerinden yapılan çıkarımlar, sancılı bir dönemden geçildiğini gösterir. “*Yıldan yıla evlerini yıkıp dışarıya gidenler çok olmuş. Kolhozlaşma yıllarında bunun gibi büyük köylerden sürülenler de az değildir herhalde. Karakuş’un başından çok olaylar geçmiş olmalı*” (Tugan Tufrak, 156).

Çolpan kolhozunun başkanıyla yazar anlatıcı arasında geçen diyalogla başlayan **Ezir Hikeye**’de “*kolhozu ayağa kaldırmak için ne yapmalı?*” (Ezir Hikeye, 206) sorusuna “*az uyumalı!*” (Ezir Hikeye, 206) şeklinde düşünmeden cevap vermesi beklenen Sovyet insanının aksine kolhoz başkanı Sehebi uzunca bir müddet düşünür. “*Kimin eli kimin cebinde belli değil!*” (Ezir Hikeye, 206) söylemiyle konuşmasına devam eden anlatı kişisi, Sovyetlerin teorikte aradığı çalışkan, dürüst insan profilinden pratikte farklı bir karakter çizer. “*Başkanın boğa gibi güçlü, biraz uyanık ve çingene gibi kıvrak...*” (Ezir Hikeye, 206) olması gerektiğini belirten Sehebi, kolhoz çalışanlarından ziyade idarecilerinin sisteme zarar verdiğini gösterir. 1963 yılında yazılan ve tanrısal anlatıcının kurguyu şekillendirdiği **Gadet Kuli** hikâyesinde kolhoz idarecisinin makamını korumak adına düştüğü gülünç durumdan söz edilir. Tirek kolhozunun başkanı anlatı başkışisi Şeymender Ağabey “*yeni idare, yeni insanlar...*” (Gadet Kuli, 202) dan duyduğu endişeyi dile getirir. “*Onlarla çalışmaya başlamadan önce işleri nasıl yoluna koyacağını öğrenmeliydi*” (Gadet Kuli, 202) düşüncesinden hareketle yeni idarecilerle arasını iyi tutmak adına kendi evinde bir ziyafet tertip eder. Evde yaşanan beklenmedik gelişmeler üzerine Sehebi’nin “*kocamış deli, kocamış deli... Hak ettin sen bunu*” (Gadet Kuli, 205) şeklindeki serzenişi, Emirhan Yeniki’nin kolhozlaşma sürecinde yaşanan aksaklıklar karşısında Sovyetler Dönemi uygulamalarına yönelik yaptığı bir özeleştirmedir.

Kolhoz hakkında detaylı bilgiler sunan hikâyelerden birisi de **Tavlarga Karap**’tır. *Tugan Tufrak*, *Ezir Hikeye* ve *Gadet Kuli* hikâyelerinin aksine *Tavlarga Karap*’ta kolhozlaşma sürecinin olumlu taraflarına değinilir. Kurgunun ilk bölümünde İkinci Dünya Savaşı’nın sona erdiği yılın sonbaharında köyüne dönen Ehmetveli’nin cephede hayatını kaybeden arkadaşı Batırcan’ın ailesiyle kurduğu diyaloglarda kolhozun bir yardım kuruluşu hüviyetinde çalıştığına tanık olunur. “*Haliniz vaktiniz yerinde. Sükût içerisinde yaşıyorsunuz. Kolhoz size bakıyor olmalı. (...)Kolhoz bakmasa, köylüler ilgilenmese ne yapardık biz? Nereye gider, kime sığınırdık?*” (Tavlarga Karap, 88-89). Sovyetlerin temelde hedeflediği her bireyi sistemin içine dâhil etme ve üreten bir toplum yaratma düşüncesi, tanrısal anlatıcının zaman zaman geriye dönüşler yaparak Batırcan özelinde

“kışın her gün okula giderken yazın kolhozda çalışması” (Tavlarga Karap, 102) üzerinden verilir. Bireyin eğitimini almasının yanında ekonomiye katkı sunması Sovyet insanında aranan özelliklerdendir.

Sovyetlerde “herkes için eşit iş taahhüdü” (Marx, Engels, 2008: 76) kadınların kolhoz ve sovhoz yapılanmalarında aktif rol oynamalarının önünü açar. *Yalgızlık* hikâyesinin başkışisi Tamara Sergeyivna tilki kürklerinin işlendiği Börelî sovhozunda başuzman olarak çalışır. Sovhoz başkanı tarafından entelektüel bir kadın olarak tanımlanan Tamara Sergeyivna aynı zamanda ihracata önemli katkıları olan biridir. Amerikan kadınlarının talep ettikleri mat renkli kürklere renk verilmesi ve seri üretime geçilmesinde Tamara Sergeyivna’nın dokunuşlarından söz edilir. Tamara Sergeyivna’nın ekonomiden öte doğrudan doğruya üretime katkı sunması kayda değerdir. Tanrısal anlatıcının kurguyu şekillendirdiği, Petya Kotov’un Tamara Sergeyivna’ya itiraflarını içeren mektup türünün imkânlarının kullanıldığı *Yalgızlık* hikâyesi Tamara Sergeyivna’nın yaşadığı büyük hayal kırıklığıyla sonuçlanır.

Emirhan Yeniki’nin kendi hayatından bir dönemi konu ettiği *Kuray* hikâyesi müzik aleti olan kuray⁸in ortaya çıkışının anlatıldığı bir efsanenin verilişiyle başlar. Montaj tekniği kullanılarak hareket kazandırılan kurguda yer alan anlatı kişileri gerçek kişilerdir. Cepheden döndükten sonra radyoda çalışmaya başlayan yazar anlatıcı, İsmegil adlı bir Tatar kuraycısıyla tanışır. İsmegil Ağabey’in kuray kamışından üretilen bir müzik aleti yerine metalden yapılmış olan kurayı çalmasına anlam veremeyen anlatı kişisi, diyaloglarla devam ettirilen hikâyede, İsmegil Ağabey’e kuray kamışını getireceği, gençliğinin geçtiği Sakmar boylarına ulaşır.

“Müzik, bir halkın ruhunu ve geleneklerini, belli bir toplumsal düzenin doğurduğu duyguları ve özlemleri dile getirebilir.” (Ziss, 1984: 45). *Kuray* hikâyesinde “*Beni uzaklara götürüyor, hayâllere daldırıyordu bu Başkurt kurayı...*” (Kuray, 317) ibaresi, Ziss’in yukarıdaki düşüncesine nesnel karşılık sağlar. Yazar anlatıcının sık sık geriye dönüşler yaparak nesneyle olan ilişkisinin sunulduğu hikâyede nesne uyarıcı konumundadır. Anlatı başkışisinin coğrafyayla kucaklaştığı, doğanın güzelliği karşısında şaşırıldığı anlarda aklına gelen güfteler ve besteler nesne-birey-geçmiş, nesne-birey-özlem, nesne-birey-toplum denklemlerinde kuraya aktif rol üstlendirir. Yazar anlatıcı bir başına

⁸ Kuray: Adını kuray bitkisinden alan ve Başkurt halkının milli çalgısı olan bir müzik aleti. Bkz.: Özşahin, Murat (2017), *Başkurt Türkçesi Sözlüğü*, Ankara: TDK Yayınları, s. 384.

aramaya koyulduğu kuray kamışına ilk etapta ulaşamaz. Ancak bu durum ümitsizliğe kapılmasına sebebiyet vermez. Anlatıcının “*her şeyin yetiştiği bu sıcak yerlerde kuray olmalı, olmaması mümkün değil!*” (Kuray, 322) şeklindeki söylemi, kurayın Başkurt halkının gelenek-göreneklerini, örf ve âdetlerini, milli kimliklerini koruma ve yaşatma sürecinde “temsiliyet” yönüne vurgu yapar.

Kurgunun son bölümünde yazar anlatıcı köyün aksakallılarından biri olan Haciehmet Ağabey’in uğraşları, Minzifa Abla’nın özverisiyle kuray kamışlarına ulaşır. Şehre döndüğünde İsmegil Ağabey’e başından geçen olayları anlattıktan sonra kendisine kuray kamışlarını teslim eder. Aradan biraz zaman geçtikten sonra İsmegil Ağabey’in vefat ettiğini öğrenen anlatı başkışisi kuray kamışlarının akıbetini soruşturur. İsmail Ağabey’den geriye kalan bütün kurayların Dil, Edebiyat Enstitüsü’nün müzik bölümünde muhafaza edildiğini öğrenir. Her birine üstten dörder, alttan birer delik açıp Başkurt kuraylarını usulüne göre hazırlayan İsmegil Ağabey’in yokluğu geçmiş-şimdi-gelecek düzlemini sekteye uğratır. “*Onlar sessizler. Çalacak kimseleri yok!*” (Kuray, 327) diyen anlatı kişisi geleneğin sürdürülemeyeceği endişesini taşır.

“Ölümler, gelenekselliğin eleştirmenlerinin “geçmişin ölü eli” olarak adlandırdıkları şeyin uygulanmasında etkilidir. Onlar, bağıllık nesnelere, ancak daha da önemlisi, eserlerinin ve pratiklerinin taşıdığı normların, onların tanımadıkları müteakip kuşakların eylemlerini etkilemesidir” (Shils, 2003: 21) diyen Shils, bir bakıma geleneğin taşıyıcılığına da vurgu yapar. Kuray hikâyesinde geçen “*Efsanedeki çocuk gibi onu çalacak kişiyi nereden bulmalı?*” (Kuray, 327) sorusuyla hikâyenin başlangıcında verilen efsane metnine gönderme yapan yazar anlatıcının kurgunun içerisinde yer verdiği diğer anlatı kişilerini (kuray çalan, ancak taşıyıcıları olmayan Timirbay Dede’yi ve Minnigerey Ağabey’i) kültürel devamlılığa katkı sunmadıkları gerekçesiyle eleştirdiği düşünülebilir.

“İnsan, simgeleştirici yetisiyle bilinçsiz olarak nesne ve biçimleri sembollere dönüştürür (bu sırada onları büyük psikolojik önemle yüklemiş olur), bunları da gerek dininde gerekse görsel sanatında dışa vurur” (Jaffé, 2009: 232). Semboller aracılığıyla Sovyet asker tipine yönelik eleştirinin yapıldığı **Kurenhafiz** hikâyesinde 1917 Ekim İhtilâli’nin akabinde yaşanan toplumsal ve siyasi gelişmeler kurguya hareket kazandırır. 1552 yılında Kazan’ın işgaliyle Müslüman Türk toplulukları üzerinde başlatılan sistemli Hristiyanlaştırma politikaları, 1917 Ekim İhtilâli’yle birlikte medreselerin içine kadar girer. Hikâyenin başkışisi Kurenhafiz, İskender Hoca Medresesi’ne yeni müderris olarak atanır.

Başlarda büyük bir heyecanla karşılanan Kurenhafiz'in önceki müderrislerden farklı olarak çocuk terbiyesinde üç dallı sopa kullanması, şakirtler arasında korku ve şaşkınlık yaratır. "Korku, beklenmedik ve öngörülemeyen bir durumla karşılaşan insanın, zihnini yoğunlaştırmasını sağlayan bir mekanizmadır" (Furedi, 2001: 8). Geçmiş yaşam deneyimleri bireyin ve toplumun yakasını bırakmaz. İnsan yaşadıkça korku onunla birlikte varlığını sürdürür ve bireyi kuşatmaya devam eder. "*Ertesi gün müderrisin elinde üç dalın bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş uzun bir çubuk gördük. Garipsemedik! Şakirt için çok bilindik bir şeydi. Fakat kırbacı andıran bu nesneyi daha önce hiç tatmamıştık! Çok kötüymüş*" (Kurenhafiz, 244). Hristiyanlaştırma süreçlerinin hız kesmeden devam ettiğine delil niteliği taşıyan üç dallı sopa İdil-Ural Türkleri'nin daha önce defalarca kez karşılarında çıkmış olan haçı simgeler. Anlatı başkişisi Kurenhafiz'in yanından ayırmadığı üç dallı sopası, şakirtleri disipline etmekten öte İslamiyet'ten soğutmaya yarayan bir araç olarak kullanılır. Şakirtlerin gözünde bu nesne "*sinsice sokan bir yılan gibi...*" (Kurenhafiz, 244) aralıksız zehrini akıtmaya devam eder.

Totaliter rejimin hüküm sürdüğü 1960'lı yıllarda Emirhan Yeniki'ye kadar hikâye ve roman türünde pek çok yazar, Sovyet asker tipini olumlu olarak sunar. Hata yapması mümkün olmayan idealize bir varlık olarak betimler. Çağdaşlarından farklı olarak Emirhan Yeniki, Sovyet asker tipinin olumsuz yönlerinin de olabileceğini göstermek ister. Köyde molla ve kanaat önderi sıfatlarıyla otoritesini muhafaza eden İskender Hazret'le yakın ilişkiler kurma çabasında olan Kurenhafiz, İskender Hazret'in kızı Gayşe'yle evlenmenin yollarını arar. İskender Hazret'in gözüne girebilmek için Ramazan ayı boyunca teravihlere gider, Kur'an okur. "*Eüzübillahi, diye peltek bir sesle sesini titreterek Kur'an okumaya başladığında orada bulunanlar bir anda susuverirdi. Kapının arkasında duran kadınlar ise ağızlarını başörtüsüyle kapatıp gözyaşlarını akıta akıta onu dinlerlerdi*" (Kurenhafiz, 247). Sovyetlerin gönderdiği bu askerlerin en önemli özelliği görevlendirildikleri yerlere bukalemun gibi ayak uydurmalarıdır. Emirhan Yeniki'nin çalmalı iblis (sarıklı şeytan) olarak nitelendirdiği Kurenhafiz'in köy halkından başlarda destek görmesi, rolüne iyi çalıştığını gösterir.

Gayşe'yle evlenme isteğine İskender Hazret'in olumsuz yanıt vermesi üzerine Devleken'i terk eden Kurenhafiz, Aklar ve Kızıllar arasında başlayan Grajdanlar Savaşı'nda (Rusya İç Savaşı); "*mahmuzlu çizmesi, kızıl pantolonu, beyaz kalpağı, boynunda duran kızıl kurdelesini, vücudunda gerilmiş kayışı, bir tarafta kılıcı, bir tarafta*

altıpatlar tabancası...” (Kurenhafız, 256) ile kızıl asker olarak geri döner. Medreseye eğitim vermek üzere gelen müderristen köyde hatırı sayılır, sözüne kulak verilir bir mollaya evirilen Kurenhafız, sonunda gerçek kimliğiyle İskender Hazret’in karşısına çıkar. Devleken başta olmak üzere Sovyetlerin nüfuz ettiği Müslüman yerleşimlerinde tesis edilecek olan yeni sistemin başta din adamlarını kızığa çekeceğini açıklar. “*Direnme artık! Şunu bil! Senin gibi hazretlerin sonu geldi*” (Kurenhafız, 257).

Yaklaşık 40 at arabası ve 200 kişiyle Devleken’e giren inkılap askerlerinin giyim kuşamları ve silahları çeşit çeşittir. Kimisi sivil kıyafetli elinde tüfeğiyle, kimisi askeri pantolonlu elinde tabancasıyla sokak sokak gezerler. Mutluluğu, sıcaklığı, şehveti temsil eden kızıl rengin Devleken halkı üzerinde yarattığı tek duygu korku olur. “*Ortak olan noktaları göğüslerine iliştirdikleri büyük, kızıl kurdeleleriydi.*” (Kurenhafız, 256). Kurenhafız elindeki silahı İskender Hazret’in kafasına dayayıp Gayşe’nin kendisine teslim edilmesini ister. İskender Hazret ise öldürülmeyi göze alır, ancak kızının yerini söylemez. Gayşe’nin henüz bakir ve evlenmemiş olmasını, İskender Hazret’in kızını teslim etmemesini Emirhan Yeniki, Rusya içerisinde yer alan Müslüman topluluklarının namusuna, değerlerine ve inancına olan sıkı sıkıya bağlılığıyla özdeşleştirir.

Molla ve müderrisler üzerinden yozlaşma izleğinin yansıtıldığı **Çikirtke** hikâyesi “*sizin bilmediğiniz, bizlerinse yetişemediği geçmiş zamanların birinde eski köy medresesinde öksüz ve yetim bir çocuk okumuş*” (Çikirtke, 330) cümlesiyle başlar. Halk anlatı geleneklerinden masala yakın bir hikâyeleştirmeye kurgulanan **Çikirtke**’de anlatı kişileri, insanların dini duygularını sömüren, rüşvet alan, yalan söyleyen kişiler olarak karşımıza çıkarlar. İmam, molla ve müderrislerin en önemli gelir kaynakları dini bayramlarda, düğünlerde, cenazelerde aldıkları sadakalardır. Tatar ve Başkurt zenginlerinden gelen bu yardımlar din adamları için hatırı sayılır bir kazanç kapısıdır. Medreselerin yazın tatile girmesini fırsat bilerek köy köy gezip Kur’an okuyarak sadaka toplayan müderris, yazın bitmesine yakın medreseye geri döner. Geçmiş dönemlerden farklı olarak bitkin, yorgun ve yaya değil; güçlü, diri ve at arabasıyla gelişi başkışı konumundaki şakirdi şaşırıdır. Müderrisin “*bize dilenmek yakışmıyor! Biz, kutsal zatlardan olmaya çalışmalıyız! Sen mürşit olursun; ben de senin müridin olurum Allah’ın izniyle*” (Çikirtke, 333) sözleri şakirdi içinden çıkılamayacak bir girdaba sürükler.

Köyden ayrılarak Kırgız boylarına ulaşan şakirt ve müderris, kervanların geçiş yolu güzergâhında çadır kurarlar. Çadırın dışına yeşil bir bayrak asarak içeride büyük bir zatın

bulduğuna yoldan geçenleri inandırmaya çalışan müderris, şakirdin nasıl yol izlemesi gerektiği konusunda telkinlerde bulunur. “*Sarığını güzel bir şekilde sar, açılmasın! Birazdan kervan sahipleri gelir. Senin duanı almak için yanına sokulacaklar. Kitaptan başını kaldırma, söyleyeceklerini kısa tut, duanı uzun oku; anladın mı?*” (Çikirtke, 335). Bu konuşmalar istemeye istemeye de olsa şakirdi kirliliğin bir oyunun içerisine çeker. Goleman’ın “gerçek, ahlâki çirkinlikleri koruyan sessizlik komplosunu bozacak bir tehdit teşkil ettiği zaman seçim yapmak apaçık ortadadır: Doğruyu söylemek ya da komploya katılmak” (Goleman, 1999: 378) sözlerini tasdiklercesine anlatı başkişisinin varoluşsal serüveninde kendisini kuşatan açlık ve müderrisin himayesinden çıkamama kaygıları, bireyin iç çatışma yaşamasına neden olur ve başkişi kaygı durumunu ortadan kaldıracak unsuru müderrisin söylediklerine harfi harfine uymakta görür.

Sürü psikolojisiyle hareket eden müderris ve şakirt değer yargılarından hızla uzaklaşırlar. Daha çok kazanma arzusu müderrisi tetikler. Müderris, şakirdin geniş bir kitleden kabul görmesini sağlamak adına tıpkı evliyaların, ermişlerin gösterdikleri gibi bir mucizeyi gerçekleştirmesi gerektiğini düşündüğünden vakit kaybetmeden kolları sıvar. Bir gece göl kenarında konaklayan kervan sahiplerinin kıymetli iki atını kaçıtır. Ardından çadıra dönerek atların nerede olduğunu, kervan sahipleri geldiğinde kendilerine ne söylemesi gerektiğini şakirde anlatır. Kervan sahiplerinin gelmesiyle “*Allah kulları, yüzünüzden okuyorum. Sizi bir sıkıntı buraya getirmiş olmalı?*” (Çikirtke, 340) diye söze başlayan şakirt, “*atlarınızdan biri boz, diğeri kızıl doru renkteydi, değil mi?*” (Çikirtke, 340) şeklinde sorular yönelterek çadırın içindekileri hayrete düşürür. Kolay yoldan para kazanan, insani değerlerini yitiren müderris ve şakirdin haftalarca, aylarca yollarda olan kervan sahiplerini sömürme dürtüsü emeğe, uğraşa saygılarının olmamalarıyla paralellik gösterir.

Namı uzak diyarlara kadar yayılan şakirdin yanına padişah hazretlerinin ulakları gelir. Çadırlarını toplayıp padişahın huzuruna çıkmak için yola koyulurlar. Masalsı anlatım, hikâyenin bu bölümünden itibaren kuşatıcılığını iyiden iyiye hissettirir. “*Uçsuz bucaksız bozkırı, kasıp kavuran sıcaklığın olduğu çölü aştıktan sonra on sekizinci gün nihayet uzak diyardaki padişahın ülkesine ulaşırlar*” (Çikirtke, 344). Padişahın kayıp yüzüğünü buldurtmak istemesi üzerine müderrisle birlikte şakirt, yeni bir entrikanın içine dâhil olurlar. Padişahın yüzüğün bulunamaması halinde kendilerini öldürteceğini söylemesi korku uyandırsa da, arzu edilen nesneye ulaşma dürtüsü anlatı kişilerini

durdurmaz. Çıkılan her basamağın ardından iştahları daha çok kabarır. Şakirt, padişahın yüzüğün bulunması için üç gün mühlet ister. Müderris ise tellallar yardımıyla hırsızlara mesaj göndererek mürşit hazretlerinin (şakirdin) gazabına uğramadan yüzüğün kendilerine teslim edilmesini ister. Hırsızların yüzüğü ulaştırmalarının ardından mucizevî bir olayla padişahın karşısına çıkılması gerektiğini düşünen müderris, sarayın bahçesinde bulunan devekuşlarından birine yüzüğü yutturur. Şakirt bir mucizeyi gerçekleştirmiş gibi yüzüğün padişahla buluşmasını sağlar. Padişah, şakirdin büyük bir zat olduğuna inanmak için kendisini müderrisin olmadığı bir alanda son kez imtihan eder. Avucunu kapayarak elinde ne olduğu sorusunu şakirde yöneltir.

“Evet, muhterem mürşidin(!) vakti tükendi! Artık son saatleri... Ne kadar hilekârlık yapsan da sonu mutlaka geliyor artık! Gitti baş, gitti, diye düşünüp küçük mürşit üzüntüyle kendi kendine: Ah, çekirge, çekirge! Bir sıçradın, kurtuldun; iki sıçradın, kurtuldun; üç sıçradın, yine kurtuldun! Fakat dördüncüde kurtulamadın; yakalandın!” (Çikirtke, 355) diye soğuk terler döken şakirde padişah avucunu açarak elindeki yeşil çekirgeyi gösterir. Padişahın kızıyla evlenme şansını yakalayan şakirt, müderrisi de yanından ayırmaz. Padişahın ölümünden sonra yerini alan şakirt akıllı, adil ve şefkatli bir idare anlayışıyla ülkesini yönetir. *“Eskiden bütün masallar böyle biterdi. Neden dersenez, halk her zaman iyi padişah görmek isterdi”* (Çikirtke, 358). Masalsı anlatımın ardından diyaloglarla iki kişi üzerinden değerlendirmelerin sunulduğu hikâyede, gücü eline geçiren kişinin kim olursa olsun altında bulunanlara eziyet etmesi gerektiği anlayışı kırılmak istenir. Emirhan Yeniki, masalın büyülü atmosferinden ziyade davranış kazandırmaya yarayan yönünü *Çikirtke* hikâyesinde ön plana çıkarır. Onun gözünde insan, düşünmeden, sorgulamadan bir kimseye/nesneye aklını, hayatını teslim etmemelidir. İdareciler de insanları iyi olmaktan çıkaracak ve farklı yollar denemesine neden olacak uygulamalardan uzak durmalıdır. Baskı ve korku imparatorluğu yaratarak bireyi yıldırmaya çalışmak, ekonomik anlamda onu bir çıkmaza sürüklemek labirent etkisi yaratarak tüm toplumu kuşatır. Emirhan Yeniki, *Çikirtke* hikâyesiyle totaliter rejimin sıcaklığını hissettirdiği yıllarda halkın beklediği ve özlediği yönetimi/yöneticiyi somutlaştırma arzusundadır.

Toplum nezdinde kabul görmeyen veya karşılık bulmakta bir zamana ihtiyaç duyan siyasal gelişmeler, kaos ve boşluk ortamından nemalanmak isteyen kişiler için uygun zemini yaratır. *Sıbzgı, Bürük... Tügerék Bula ve Mandarin Satuçı* hikâyelerinde, makam ve paranın kendilerine sağladığını düşündükleri ayrıcalıkla toplumun diğer kesimleri üzerinde tahakküm kurmaya çalışan kişiler, olumsuz karakterler olarak sunulur. Bu kişiler,

toplumun kılcal damarlarına kadar nüfuz ederek insanları yalnızca fiziksel varlıklarını devam ettiren birer nesne olarak görürler. **Mandarin Satuçu** hikâyesi, “S” şehrinin havaalanında 48 saattir bekleyen bir akademisyenle Norilski’den henüz havaalanına gelen Kafkasyalı bir tacir arasında geçen diyaloglarla hareket kazanır. Kafkasyalı tacirin akademisyenlik, doktorluk, mühendislik gibi meslekleri küçümseyerek kendi yaptığı işe kıymet addetmesi; yanında olan okul çağındaki yeğeninin de okumasına gerek olmadığını vurgulaması karşısında anlatı başkişisi akademisyen hayrete düşer. Anlatı başkişisi, Moskova’ya gidecek ilk uçakta yer olmamasına rağmen bir yolunu bularak uçakta kendisine yer açtıran Kafkasyalı tacirden dört saat sonra Moskova’ya ulaşır. Moskova’ya varan akademisyen gittiği otelde yer bulamaz. Lobidekilere söylendiği esnada merdivenlerden inen siyah takım elbiseli, boyalı iskarpinleriyle Kafkasyalı tacirle karşılaşır. Tek bir odanın dahi olmadığı otelde nasıl yer bulduğu sorusuna Kafkasyalı tacirin “*e, dedi ihtiyar, manalı bir şekilde gülümseyerek. Bu işe hiç şaşırmanın. Biliyorsunuz ya, şimdi bizim gibi (o bunu özellikle vurguladı.) sıradan insanlara her yerde kapı açık, kıymetlim*” (Mandarin Satuçu, 363) şeklinde cevap vermesi, anlatı başkişisi akademisyenin kendisini değersiz bir obje olarak düşünmesine neden olur.

Bürük... Tügerék Bula hikâyesinde değersizleşme kaygısı anlatı başkişisi Kamali Ağabey’i kuşatır. Yazarlar Birliği üyesi, geçmişte pek çok övgüye mazhar olmuş Kamali Ağabey, giyim kuşamına önem veren bir kişidir. Yeni bir börk almak için kapı kapı dolaşan, fakat bir netice alamayan Kamali Ağabey, bir kişi tarafından mağazanın arka kısmına yönlendirilir. Kendisine çok istediği halde aradığı börkün burada da bulunmadığı söylenir. Kamali Ağabey’in hemen ardından odaya gelen şık giyimli, durumu iyi bir delikanlıyı ise mağaza yöneticisi sıcak bir ilgiyle karşılar. Delikanlıya satış görevlisi olarak mağazada çalışan Nesime’nin gizli bölmede olan börkleri göstermesini ister. Fırsat eşitsizliği ve çıkar çevrelerinin şahsa özel takındıkları tavırlar, bireyi ve toplumu sosyal adaletsizliğin atmosferi içerisinde hapseder. Kamali Ağabey’in odadan ayrılmasıyla iki yönetici arasında geçen diyaloglar, çıkar çevrelerinin menfaatleriyle çelişecek bir durumla karşılaştıklarında kendi aralarında da bir çatışma yaşadıklarını tanıklık eder. Bir yöneticinin Almatı’daki bacanağının mektupla kendisinden börk istemesi ve mektupla beraber bir koli sucuk göndermesi, sucuğun lezzetini büyük bir iştahla anlatan yönetici karşısında diğer yöneticinin “*yedirmediğin mi var, kâfir!*” (Bürük... Tügerék Bula, 366) diye cevap vermesi, büyük pastadan herkesin nasiplenmek istemesinin bir yansımasıdır. “*İşte, dostlar, şapkanın yuvarlak olduğuna inanmışsınızdır artık! Dilediğine dönüp dönüp*

geliyor; istemediğinden de yine dönüp dönüp uzaklaşıyor” (Bürük... Tügerak Bula, 366) cümleleriyle tamamlanan hikâyede Emirhan Yeniki, sosyal adaletsizliğin bireyleri insani değerlerden hızla uzaklaştırmasından ve paranın gücü karşısında bireylerin düştükleri/düşürdükleri durumlardan duyduğu rahatsızlığı dile getirir.

Sıbzıgı hikâyesinde polis teşkilatının ortadan kalkacak olması haberini aldıktan sonra komünizme geçişin gerçekleşeceğini öngören anlatı başkışı Frants Ferrohoviç, sistemin getireceği yenilikleri düşünmek yerine nasıl para kazanacakları konusunda ekip arkadaşlarıyla istişarede bulunur. “Çarlar, yönettikleri kitlenin bağlılığını sağlamak için devasa bir bürokrasi ve acımasız gizli polis gibi aygıtlar kullanırlar” (Baharçiçek, Ağır, 2014: 5). Çarlık döneminden kalma otoriteyi yıkmak ve polisi lağvetmekle başlayan sürecin akabinde “tüm kolluk teşkilatları yerine ilk aşamada 1917 yılında yerel düzeyde Militsia örgütleri kurulur. (...) Yeni yerel kolluk örgütlenmesi Militsia’nın otoritesi ise Kızıl Muhafızlar isimli fabrika işçileri tarafından oluşturulan kolluk teşkilatlanması tarafından zayıflatılır” (Tataroğlu, 2018: 11). Yeni devlet düzenine geçiş sürecinin sancılı olduğu ülkelerde uyanık tipler krizi fırsata çevirmekte geç kalmazlar.

Frants Ferrohoviç, polisin yerini alacak kolluk kuvvetleri için vakit kaybetmeden düdük üretimine geçilmesi gerektiği fikrini arkadaşlarıyla paylaşır. Diğer anlatı kişileri İşçi İslam Selehoviç, Muhasebeci Roman İllarionoviç ve Birim Müdürü Vasiliy İvanoviç başlangıçta ne yapacakları konusunda kararsız kalırlar. Kendilerini yönlendiren, çıkmazın içinden çekip çıkaran kişi Frants Ferroviç olur. Bir taşla iki kuş vurmaya hedefleyen anlatı başkışisi, ilk iş olarak kendisine muhalif durumda olan Vasiliy İvanoviç’i partinin işini aksatıyor gerekçesiyle tehdit ederek işe dâhil olmasını sağlar. İkinci olaraksa üretecekleri düdükler sayesinde parti yönetiminden takdir göreceği ve parti içerisinde iyi bir mevki elde edeceğini düşünür. Üretimde kısmen başarı sağlansa da arz talep dengesinin kurulamaması sonucunda pek çok düdük Frants Ferroviç ve ekibinin elinde kalır. Anlatı başkışisinin yerine atanan başkan vekili İslam Selehoviç ise, ellerindeki düdüklerden zarar etmemek adına, düdüğün üzerinde oynamalar yaparak onu bir müzik aleti olan kuraya dönüştürmenin yollarını arar. Tanrısal konumlu gözlemci anlatıcıyla kurgulanan hikâyede “*istihkamcı ya, talebin hangi alanda olduğunu biliyor çakal!*” (Sıbzıgı, 201) sözleri, Emirhan Yeniki’nin ülkedeki değişim süreçlerini iyi etüt ettiğini göstermesi bakımından önemlidir. Yeniki’nin bu dikkati, Stevick’in “gerçek bir romancı, bize dış dünyanın gerçeğiyle subjektif tecrübenin cazibesini birlikte sunar” (Stevick, 2010: 82) düşüncesinin

kurgusal evrende nasıl karşılık bulduğunun göstergelerinden biridir. 1909 yılında doğan, 2000 yılında 91 yaşında vefat eden Emirhan Yeniki, mensubu olduğu toplumun dinamiklerini iyi bilen ve kriz anlarını fırsata çevirmeye çalışanlara karşı net bir duruş sergileyen bir yazar olarak karşımıza çıkar.

Emirhan Yeniki'nin hikâyelerindeki kadın ve erkeklerin aşklarının önündeki engel çeşitlilik gösterir. *Kim Cırladı?*, *İkinçi Künni* ve *Bir gine Segetke* hikâyelerinde savaş; *Feridun bilen Firaye*, *Şayaru*, *Bir Süz* ve *Tüngi Tamçılar*'da para; *Unutulmas Minutlar*'da mahalle baskısı ve *Yalgızlık*'ta ihanet olarak karşımıza çıkar. **Yalgızlık** hikâyesinin anlatı başkişisi Tamara Sergeyivna, savaş sırasında eşinden ayrı düşmüş bir kişidir. Sovhozlarda başuzman olarak çalışan Tamara Sergeyivna, sıcak çatışmaların yaşandığı savaş ortamından üç yaşındaki çocuğunu ve sovhozundaki hayvanları yanına katarak uzaklaşır. Börelî sovhozuna doğru üç hafta süren tren yolculuğu sırasında çocuğunu ve hayvanlarının pek çoğunu kaybeder. Yirmili yaşların sonunda Börelî Sovhozu'na ayak basan Tamara Sergeyivna, otuz beş yaşına kadar acının yarattığı silinmişlik ve soyutlanmışlık hissiyle yaşamını idame ettirir. Otuz beş yaşına geldiğinde kendisini bu bunaltı hâlden kurtaracağını düşündüğü Petya Kotov'la tanışır.

Okumuş, görgülü, entelektüel sıfatları vurgulanan anlatı başkişisi Tamara Sergeyivna'nın aksine Petya Kotov, eğitimsiz, çapkın, vurdumduymaz bir kişi olarak sunulur. Petya Kotov'un fiziksel görünümü ve çekiciliği, Tamara Sergeyivna'ya kadın olduğunu hatırlatır. Başlarda cinsel ihtiyaçlarını gideren bir nesne olarak gördüğü Petya Kotov'a zaman geçtikçe büyük bir aşkla bağlanır. Petya Kotov ise huylu huyundan vazgeçmez dedirtecek bir profil çizer. Kendisine büyük bir hayranlıkla bakan, hiçbir karşılık beklemeden seven kadınları maddi ve manevi açıdan sömürme geleneğini sürdürür. “Çiftlikte çalışan sıradan kızlarla istediği gibi konuşuyor. Bu hakkı kendinde görüyor. Biraz kültürlü kızlarla konuşurken ise eğilip büzülüyor ve elleriyle narin hareketler yaparak onlara sizler, bizler diye hitap ediyor” (Yalgızlık, 125). Petya Kotov'un kadınlar nezdindeki kötü, toplumun diğer fertleri nezdindeki umursamaz kişi algısı, Tamara Sergeyivna'nın uğraşlarıyla kırılmaya çalışılır. Sovhozda kaldığı yer iyileştirilir. Sovhoz yöneticileri tarafından kendisine Petya Vasileviç denmeye başlanır. Giyim kuşamı, yeme içme kültürü değişir. Ancak “erkek kendini ve kadınları, asıl gerçeklerine uygun olarak değil, fiziksel güç, iktidar ve otorite metafiziğinin gerekliliğine uyan soyutlamalar aracılığıyla görür” (Gruen, 2008: 51). Petya Kotov, mesai arkadaşlarıyla

gece yaşadıklarını paylaşarak mahremiyeti hiçe sayar. “Gördünüz mü, kimi ayarladım?” (Yalnızlık, 129) sorusuyla da kendi egemenliğini diğer erkekler karşısında ilan eder.

Anlatı başkışisi, Petya Kotov’a olan inancını yitirmez. Onun kendisini değersizleştirme çabalarını görmezden gelir. Leningrad’a altı aylık bir kurs için gönderilecek mekanik işçisinin âşık olduğu kişi Petya Kotov olmasını dahi sağlar. Petya Kotov ile Tamara Sergeyivna mektup aracılığıyla ilişkilerini sürdürürler. Aşk sözcükleriyle doldurulan mektupların muhtevası zamanla değişir. Tamara Sergeyivna, Petya Kotov tarafından “yolunacak kaz” olarak görülmeye başlar. “Benim sana epeyce bir borcum birikti gibi.” (Yalnızlık, 132). Hikâyenin kurgusunu desteklemek amacıyla kullanılan mektupta Petya Kotov, anlatı başkışisini çok geçmeden ihanetle de tanıştırır. “Ben yalnız dönmiyorum. Evli bir adam olarak dönüyorum. Bir kızıl şeytani sevdim. Biz seninle gönül eğlendirdik. Ancak artık evlenme vakti geldi çattı. Sakın ha sinirlenme! Aramızdaki ilişkiyi bitmiş olarak kabul et!” (Yalnızlık, 132). “Biz erkekler beden kardeşimizi ihmal ederiz. Aşırı acı ya da zevkin buz gibi ya da yakıcı anları dışında bir bedenimiz olduğunu duymayız. Salt psişik benimizle dış dünya arasında sanki hiçbir şey yoktur. Buna karşılık kadında, beden içi duyumsamalarının canlılığından ötürü dikkat sürekli uyarılır. Her an dünya ile kendisi arasında bedeninin varlığını duyar kadın. O bedeni hep kendi önünde tutar. Kimi kez koruyucu bir kalkan, kimi kez nazik bir rehine gibi” (Gasset, 1999: 160). Petya Kotov’un cinselliği, aşkı ve yaşamı başka bir bedende tatma arzusu, Tamara Sergeyivna’nın kendisini cinsel anlamda yetersiz görmesine ve platonik bir aşk yaşadığını fark etmesine neden olur. İhanetin kıskacında kalan anlatı başkışisi bunaltı hâlden kurtuluşu, Börelî sovhozundan kaçmakta bulur.

Refah içinde yaşama arzusu ve toplumda saygınlık görme dürtüsüyle gözüne perde inen anlatı başkışisi Dilara’nın, bir vapur yolculuğu sırasında cinselliği ve aşkı hatırladığı *Şayaru* hikâyesi, arzu edilen nesne konumundaki diğer anlatı kişisi Haris’i elde etme mücadelesine dönüşür. Kendisinden yirmi dört yaş büyük olan eşinden ayrı olarak tek başına yolculuğa çıkan Dilara, soyut hapis hâlden kurtulur. “Aşk, yalnızca iki birey arasındaki karşılaşma ve kapalı ilişkiler değildir. O, bir kurma işlemidir. Artık Bir’in değil, İki’nin bakış açısından bir yaşam oluşur” (Badiou, Truong, 2011: 32). Anlatı başkışisi eşiyile paylaştığı hayata hiçbir surette İki’nin bakış açısıyla bakamaz. Paranın tahakkümü altında labirentleşen dünyasının dışında bir dünya olduğunu ancak o atmosferden uzaklaşınca anlar.

Dilara, vapurun arka kısmında büyük bir keyifle eğlenen gençleri görür. Üç delikanlı ve bir kızdan oluşan bu grubun içerisinde elinde yazmayla oturan Haris dikkatini çeker. “*Bir anda yazmayı tutmak, yüzüne sürmek istedi. Nedendir bilinmez vurdumduymaz ve mutlu olmayı arzuladı. Daha her şey bitmedi. Bitmedi*” (Şayaru, 168). Şayaru hikâyesinde Dilara’nın başlangıçta Haris’e duyduğu hisler cinsel kökenlidir. Vapur yolculuğunda eşini yanında istememesinin arka planında cinsel tatminsizliği giderme arzusu yatmaktadır. “*Ayaklarına kadar uzanan ipek geceliğini giyerek aynanın karşısına geçti. Derin düşüncelere dalarken dolgun, sıkı göğüslerini okşamaya başladı. Evet, genç, sağlıklı ve güzel hâlâ*” (Şayaru, 171). Fiziksel ihtiyaçların sınır eşiğinin aşılması bireyi daha cesaretli olmaya, hızlı hareket etmeye ve sonuca bir an önce ulaşmaya teşvik eder. Anlatı başkışisi Dilara çok geçmeden gençlerle tanışır. Kendisine hayatı hakkında yöneltilen sorularda evli olduğunu, okulu bitirir bitirmez zengin bir adama bel bağladığını gizler. Ekonomi Bölümü’nü bitirdiğini ve tanınmış bir ekonomist olduğunu açıklar. Dilara’nın bu davranışı, Haris’in dikkatini çekmek isteğinin yanı sıra bir kimlik edinmemenin yarattığı huzursuzluk ortamından kaçışı da simgeler.

Dilara, diğer anlatı kişileriyle sohbeti sırasında Haris’in sevdiği bir kadın olduğunu öğrenir. Edinilen bilgi, anlatı başkışisini durdurmak yerine daha da kamçılar. Cinsel duygular yerini kıskançlık hissine bırakır. “Kıskanç kişi, başkaları üzerinde hâkimiyet kurma isteğiyle sevdiğini sandığı insanların yaşam enerjilerini yiyip bitirir” (Blévis, 2010: 19). Dilara, vapurda geçirilen süre zarfında Haris’i göz hapsine alır. Haris’in elindeki yazmayı elde etmek için gençlere lades oyunu oynamayı teklif eder. Kurban olarak, Haris’i seçer. Haris’in bir anlık boşluğundan faydalanarak lades dedirtir ve yazmayı kendisinden alır. Anlatı başkışisini yönlendirici kişi pozisyonunda etkileyen Haris, Dilara’nın yazmayı boynuna bağlamasıyla bulunduğu ortamı terk etmek zorunda kalır. Diğer anlatı kişilerinin de yanından ayrılmasıyla Dilara, yalnız kalır. Gözünü bürüyen elde etme hırsının aksine, lüks bir kamarada yolculuk etmesi ve maddi yönden gençlerden çok da iyi bir durumda olması sebebiyle yalnız bırakıldığını düşünür. Kamarasına çekildikten sonra Haris’in arkadaşları tekrar Dilara’nın yanına gelirler. Haris’in sevgilisi ve durumları hakkında bilgiler verdikten sonra yazmayı iade etmesi konusunda ricada bulunurlar. Kıskançlık hissini inatlaşmaya evrildiği anlatı başkışisinde yazmayı yalnızca Haris’e teslim etme fikri ağır basar. Gençlerin kamarayı terk etmesiyle Haris’i beklemeye başlayan Dilara, üzüntü ve merak duygularının yarattığı kaygı hâliyle uykuya dalar.

Cinsel çekimin gücüyle düşünmeden hareket ederek Haris'i kendinden uzaklaştıran Dilara, kurgunun son bölümünde cinsellik-kıskançlık-inatlaşma döngüsünden sıyrılarak aşkı yakalar. Fiziksel bir bütünleşmeden uzak, platonik düzeyde karşımıza çıkan aşkın anlatı başkişisi üzerinde bıraktığı etki derinden hissedilir. Kamarasından çıktıktan sonra gençleri aramaya koyulan Dilara, uyuduğu sırada vapurun yanaştığı bir iskelede bazı yolcuların indiğini öğrenir. Haris'in vapurdan ayrılan yolcular arasında yer aldığı farkına varmasıyla iskeleye yönelir; ancak yetişemez. İskeleden ayrılmakta olan vapurun kış kısmına koşarak aşkını haykırır. "*Haariiss!*" (Şayaru, 185). Tükenmişlik hissiyle elindeki yazmayı İdil Nehri'nin sularına bırakan anlatı başkişisi, umutlarını da geride bırakmış olur.

Rüya üzerinden kurgulanan *Unutulmas Minutlar* hikâyesinde anlatı başkişisi Kerim Ağabey'in âşık olduğu Remziye Abla'yla bir araya gelmelerine engel teşkil eden unsur mahalle/çevre baskısıdır. Ellili yaşlarında olan Kerim Ağabey ile kırklı yaşlarında olan Remziye Abla, ikinci baharlarını yaşamak isteyen kişiler olarak hikâyede sunulurlar. Uzun yıllardır Banu Abla'yla evli olan Kerim Ağabey'in duyguları değişir. Yeniden sevmek, âşık olmak ister. Remziye Abla'yla olan karşılıklı hisleri çok geçmeden yakın çevreleri tarafından öğrenilir. "Aşk iki kişiliktir; ancak özellikle sonuçları bakımından toplumsaldır. Oluştugu andan ya da sezildiği andan başlayarak başkalarına açılır ve böylece bir dizi dış engele çarpar. O, savunulan bir şey olmaktan çok hor görülen, hatta zaman zaman aşağılanan bir şeydir. Benimsenen bir şey olmaktan çok yadsınan bir şeydir" (Timuçin, 2010: 7). Hikâyenin diğer anlatı kişileri Kerim Ağabey'in eşi Banu Abla, oğlu Bulat; Remziye Abla'nın eşi Gıymran Ağabey, kızı Emma tarafından oluşturulan aile mahkemesinde âşıkların durumları hakkında herkes söz hakkını kullanır. Emirhan Yeniki, *Unutulmas Minutlar*'da, aşkın gençlik-olgunluk-yaşlılık dönemlerinin herhangi birinde kişilerin karşısına çıkabileceği, insanoğlunun bu durum karşısında göstereceği refleksin ve takınacağı tavrın kişileri toplumdan soyutlamaktan uzak bir düzlemde seyretmesi gerektiği üzerinde durur.

Diğer anlatı kişilerinden söz alarak konuşmaya başlayan Banu Abla, Kerim Ağabey ile Remziye Abla arasında yaşanan ilişkiyi ilk onaylayan kişi olarak karşımıza çıkar. Tepki vermesi düşünülen ilk kişinin destek veren ilk kişi olarak sunulması, aşka koşulsuz teslimiyetin beklendiğinin bir göstergesidir. "*Cehennem ateşini üzerlerine salsan da onları hiçbir şekilde aşklarından vazgeçiremeyeceksin!*" (Unutulmas Minutlar, 328). Banu

Abla'nın aksine Gıymran Ağabey bu ilişkiyi önce kabul etmez. Dışisini başka bir erkekle paylaşmak istemeyen bir hayvanın içgüdüsel davranışlarını sergiler. Anlatı kişisi, cinsel anlamda yetersizlik ve eşini mutlu edememe algısını ortadan kaldırmak için kendisine kurban olarak sistemi seçer. Partinin “kolektif yaşam” söyleminin bireyleri cesaretlendirdiğini ve aldatmaya teşvik ettiğini vurgular. “*Bana diyecek ne kalıyor ki? Boş ver! Canları cehenneme! Zaman böyle.*” (Unutulmas Minutlar, 329). Emirhan Yeniki, parti politikalarını zaman zaman eleştiren bir tavır sergilese de, alt metinde aşk konusunda hiçbir gerekçenin bahane olarak öne sürülemeyeceğinin altını çizer.

Kerim Ağabey'in oğlu Bulat ile Remziye Abla'nın kızı Emma, büyüklerin ardından söz alarak anne ve babalarının ilişkileri hakkında görüş bildirirler. Felsefe doktoru Bulat'ın olumsuz, üniversite öğrencisi Emma'nın ise olumlu yönde kanaat bildirmeleri, kişilerin eğitim düzeyleriyle aile dışı yakınlaşmalara yaklaşım konusunda bir paralellik bulunmadığını gösterir. Bulat'ın babası Kerim Ağabey'in başka bir kişiyle birlikte olacağı endişesini duyması, annesi Banu Abla'yı koruma güdüsünün tezahürüdür. Evin tek erkeği kalma durumu, babasının ilişkisine razı gelmesine engel olur. Emma'nın olumlu yönde görüş bildirmesinde ise annesine duyduğu büyük sevginin yanında, bir kadın dayanışmasının yattığı düşünülebilir. Kendisinin de bir zaman geldiğinde aynı duyguları yaşayabilecek olması Emma'nın annesiyle empati kurmasına neden olur. “*Babama çok teşekkür etmek istiyorum. O da sonunda aşkın ne demek olduğunu anlamış. Bu çok, ama çok önemli. Skandal yok, tehdit yok...*” (Unutulmas Minutlar, 330).

Kurgunun son bölümünde kan ter içinde derin uykusundan uyanan anlatı başkışisi Kerim Ağabey gerçeğe yüzleşir. Rüyada aşkını ilan ettiğinde en büyük destekçisi olan eşi Banu Abla'nın anlatı başkışisi üzerinde çevre baskısını hissettiren en önemli kişi olduğu görülür. “*Kafanı birazcık kaldırsan başkasının karısına bakma, gözlerini oyarım, diyor*” (Unutulmas Minutlar, 330). Çevrenin kısıcında tüketilen yaşam, bireyi kendi olmaktan çıkarır. Zaman içerisinde bireyin toplumdan soyutlanmasına, kendi yarattığı hayâl dünyasında yeni bir hayat düzenini şekillendirmesine zemin hazırlar. Tesis edilen dünyada yakınlarla yer verilmez/verilmek istenmez. Kerim Ağabey'in yaşadığı kaygı durumu öğrenilmiş çaresizlikten ileri gelmektedir. Anlatı başkışisinin “*Allah uzun ömürler versin Banu Ablamıza!*” (Unutulmas Minutlar, 330) sözlerinin altında bu kabulleniş durumuna ironik bir gönderme yatar. Emirhan Yeniki, bireyin yaşam serüveni içerisinde geçirdiği

değişim/dönüşüm süreçlerinde çevrenin olumsuz etkisinden öte, kendi karar verme yetkisine saygı duyulmasını bekler.

Kendisiyle ve çevresiyle iletişim kurmakta zorlanan, yalnızlığı bir kaçış olarak gören ve attığı adımları düşünmeden somutlaştırma çabasında olan bireylerde kötümserlik hâli ortaya çıkar. Birey, karşılaştığı her durumu/kişiyi kendi çıkmazlarının yarattığı bu kötümserlik hâline göre yorumlama yoluna gider. Anlatı başkışisi Selim Galimoviç'in başından geçen bir olayın kurgulandığı *Kız hem Seget* hikâyesinde, kötümserlik hâlinin son bulması, bireyin tattığı pişmanlık duygusuyla gerçekleşir. Soçi'den Anapa'ya vapurla seyahat eden Selim Galimoviç birinci sınıf kamaralarda yer bulmakta geç kaldığı için ikinci sınıf çift kişilik kamarada yolculuk eder. Odaya yerleşir yerleşmez güverteye çıkan Selim Galimoviç iskelede bulunan genç bir kızla sevgilisi olduğunu düşündüğü genç bir erkek arasında yaşananlara tanıklık eder. Henüz ikili bir ilişkide bulunmadığı, yalnızca hâl ve hareketlerini gözlemleyerek çıkarımlarda bulunduğu gençleri eleştirir. “*Bu cilveli kız bana şüpheli gibi geldi. Rahat yaşamaya alışmış “hür” gençlerden olabilir! (...) Kimin parasıyla geziyorlar, Allah bilir!*” (Kız hem Seget, 399). Anlatı başkışisi erken yaşlarda tatile gidebilmenin imkânsız olduğunu, kendisinin bile mühendis olarak kırklı yaşları devirdikten sonra tatile gidebildiğinin altını çizer.

Kamaraya döndüğünde oda arkadaşının, eleştirdiği kız olduğunu gören Selim Galimoviç büyük bir şok yaşar. İçten içe sinirlenen anlatı başkışisinde, genç bir kızla aynı kamarada kalacak olmanın yarattığı kaygı durumu ortaya çıkar. Genç kıızı kendisinin cinsel arzusunu gidereceği bir obje olarak görmekten öte, onun kendisini baştan çıkaracağını düşünür. Parasını elde etmek maksadıyla genç kızın türlü yollara başvurabileceğini yine aklından geçirir. Akşam restoranda içki tükettikten sonra kamarasına gelip sızan anlatı başkışisi uyandığında saatinin kolunda olmadığını fark eder. Gece boyunca kamarasına dönmeyen genç kıızı suçlu ilan eder. Manevi yönü körleşen, maddiyatın kısılcığında sıkışan anlatı başkışisi içindeki kötülüğü dışa vurur. Başkışinin kötücül karakteri Eagleton'un bu husustaki düşünceleriyle örtüşen bir görünüm arz eder: “Kötülük hakikaten de metafiziktir, çünkü kötüler sadece şu ya da bu yönde değil, tamamen kötü olmaya yönelik bir tavır benimserler. Kötülük temelde tamamen bozulmaya yöneliktir” (Eagleton, 2011: 48). Genç kızla görüşerek bilgi almak yerine olayı bir hırsızlık hadisesinin yaşandığını öne sürerek kaptanlık makamına kadar ulaştırır.

Diyaloglar kullanılarak diğerk anlatı kişilerinin kurgunun içerisine dâhil edilmesiyle olay bir hırsızlık soruşturmasına dönüştürülür. Kaptan yardımcısı tarafından kat görevlisi, genç kız ve gemideki başka kişi/kişiler şüpheli olarak değerlendirilirken anlatı başkışisi şüpheliden çok suçlu pozisyonuna koyduğu genç kızını kendi başına aramaya koyulur. Aradığı genç kızını iki erkekle birlikte restoranda şampanya yudumlarken görür. “*Şampanya patlatmak için önemli bir sebebin olması gerek!*” (Kız hem Seget, 410). Kötümserlik hâlinin tüm yönleriyle egemen olduğu anlarda birey, etrafında yaşanan hadiseleri sağlıklı bir şekilde muhakeme etmekten uzaklaşır. Anlatı başkışisinin “*bu tipler gerçekten de...*” (Kız hem Seget, 411) sözleri peşin hüküm vermesine, yargısız infazda bulunmasına neden olur. Novorossiyski Limanı’nda vapurun mola verdiği sırada kaptan yardımcısının daveti üzerine Selim Galimoviç’in kamarasına gelen iki polis tahkikat başlatır. Genç kızın bütün eşyaları aranır. Kendisiyle birlikte eğlendiği iki delikanlı da soruşturulur. Polislerin yapmış olduğu tahkikatta saat bulunamasa da genç kızın ve delikanlıların suçsuz olduğu anlaşılır. Büyük bir pişmanlık duyan anlatı başkışisinin kötümserlik hâli ortadan kalkar. Vapurdan ayrıldığı sırada iskelede yürürken ellerini montunun cebine atan Selim Galimoviç saatini bulur. “*Ah, unutkan baş! İşe yaramaz boş kafa! Başımı taşlara vururdum; ama artık çok geç!*” (Kız hem Seget, 421). Duyulan vicdan azabı anlatı başkışisinin kendisini sorgulamasına, kötümserlik hâlinde sıyrılarak iyimserlik yolculuğuna çıkmasına yardımcı olur. Emirhan Yeniki için her insan kıymetlidir. Sadece bu kıymetin ortaya çıkmasının yeni yaşanmışlıklara ve farkındalıklara ihtiyacı vardır.

Yoksulluk izleğinin kurguyu şekillendirdiği **Maturlık** hikâyesinde yokluğun ve eksikliğin parayla değil, sevgisizlikle bir sorunsal hâline geldiğinin altını çizen Emirhan Yeniki, bu gerçekliğin farkına varabilmeleri adına anlatı kişilerini bir yolculuğa çıkarır. Emirhan Yeniki “*önceden, çok önceden yaşanmış bir olay. Ama hâlâ bugün olmuşçasına gözümün önünde*” (Maturlık, 216) cümleleriyle anlatının henüz başlarında okuyucuyu gerçeklik dünyasına çeker. Medreselerin tatile girmesiyle ailelerinin yanına gitmek için yola koyulan üç öğrenciden gözlemci anlatıcı konumundaki öğrenci, arkadaşı Bedretdin’in profili hakkında bilgiler verir. Başarılı bir öğrenci oluşunun altında yoksulluğun getirdiği çalışmak zorunda olma duygusunun yattığı vurgulanan Bedretdin’in evine yapılan ziyaretle bambaşka bir gücün kendisini tetiklediğine şahit olunur.

Yıkık, viran vaziyette olan, kulübeden hallice evin dış görünümüyle hayrete düşen anlatı kişileri evin içine girdiklerinde de benzer bir manzarayla karşılaşır. “*Evin*

başköşesinde üstüne enlemesine keçe yayılmış büyükçe bir divandan başka iki sandalye, bir tabure, ocağın başında da kütükten bir oturak vardı. İşte eşyaların hepsi bu kadardı” (Maturlık, 220). Yoksulluk izleğinin maddi yoksunlukla paralellik, manevi doygunlukla farklılık gösterdiği anlatıda öğrenciler, koşulsuz bağlılığı simgeleyen büyük bir sevginin varlığına tanıklık ederler. Yoksulluk sorunsalı genel geçer kabulün aksine, aile fertlerini birbirlerinden uzaklaştırmak yerine kenetleyeci yönünü sergiler. Ev sakinlerinin Bedretdin’e, Bedretdin’in de ev sakinlerine duyduğu sevginin gücü öylesine sağlam temeller üzerine oturtulmuştur ki (anne, baba, çocuk ve aile sevgisi) yoksulluğun psikolojik düzlemde açması muhtemel yaralara fırsat verilmez. “*O çocuğun anası, kendisiydi. O emzirmişti, ona göğsünden sütünü o vermişti! O, ne de olsa bu yakışıklı delikanlının anasıydı.*” (Maturlık, 223).

Yoksulluğun bireyi kuşatarak toplumdan uzaklaştırma yönü vardır. Toplumsal dışlanmayı tetikleyen bu durum “bireylerin ya da hanelerin; ya kaynaklardan ya da daha geniş bir ölçekteki cemaatle veya toplumla sosyal bağlar kurmaktan yoksun bırakılmaları süreci” (Marshall, 1999: 150) olarak da tanımlanır. Evine gelen arkadaşlarına kendi yaptığı kemanı gösteren Bedretdin, arkadaşlarının dikkatini üzerine çeker. Yoksulluğun kısıcındaki bireyin teslimiyetçiliği Bedretdin’de görülmez. Sosyal çevrenin odağında kalma veya içinde bulunduğu toplumun sıradan bir üyesi olarak kabul edilme arzusu, anlatı başkişisini üretmeye, ürettiği materyali icra etmeye teşvik eder. “*Bedretdin uğraşa uğraşa sonunda kemanını akort etti. Omzuna yerleştirdi. Keman yayına benzeyen çubukla çalmaya başladı. Kemanın sesi çok zayıf, civciv sesinden daha güçsüz ve inceydi. Lakin o anda o ses bile bizim gönüllerimizde çok hoş, çok derin bir seda bırakmaya yetti*” (Maturlık, 223). Bedretdin’in ne kadar çok okuduğunu ispat etme çabası da kayda değerdir. Metruk bina hüviyetindeki evlerinde önem atfettiği nesnelere biri de kitaplarıdır. “*Haydi, ben size kitaplarımı göstereyim!, dedi ve pencerenin üstüne yapılmış küçük asma dolaptan bir yığın kitap alıp bize uzattı. Bir araya toplanıp bunlara bakmaya başladık. Burada yeni edebiyattan iki üç roman, dört beş adet şiir dergisi, eski edebiyattan iyice yıpranmış Boz Yiğit, Tûtînâme, Leylâ ile Mecnûn, Kahraman Katil gibi kitaplar ile Arapça ve Farsça birkaç ders kitabı vardı*” (Maturlık, 222). Anlatı başkişisi kendi iç dünyasında yoksulluğu mağlup eder. Diğer anlatı kişileri kadar kültürlü ve birikimli olması Bedretdin’i cesaretlendirir. Ben de buradayım, diyebilmesinin altında küçük yaşlarda temelini oluşturduğu bu ev içi okumalarının etkisi olur. Bedretdin’in arkadaşlarını kendi dünyasında ağırlayabilmesi, anlatı kişilerinin yoksulluğu algılama biçimlerini değiştirir.

Yoksulluk, başkişi Bedretdin’de olduğu gibi diğer anlatı kişileri için de bireyin hayat karşısında takındığı olumlu tavrın ve ailesinden aldığı sınırsız sevginin tılsımıyla yalnızca maddi açıdan huzursuzluk yaratan bir olgu olarak kalır.

2. 2. İÇERİK

2. 2. 1. Toplumsal ve Siyasi Temalar

Emirhan Yeniki’nin hikâyelerinde toplumsal ve siyasi temalar geniş yer tutar. Hikâyelerindeki içerik örgüsünün çoğu hikâyesinde kurgunun yaslandığı temel unsur olması ise önceliği toplumsal temalara verdirir. Gelenek-görenek, eğitim-öğretim ve dindinsel sömürü başlıkları altında köklü bir gelenekten gelen Tatar Türkleri’nin örf ve âdetleri, eğitilmiş Tatar kadınının ekonomiye yaptığı katkı ve Hristiyanlaştırma politikalarının bir millet üzerinde yarattığı korku atmosferi gözler önüne serilir. Siyasi temalar başlığı altında ise yazarın başından sonuna kadar asker olarak yer aldığı İkinci Dünya Savaşı ve mensubu olduğu Tatar Türkleri ile doğduğu toprakların aslı unsuru olan Başkurt Türkleri arasında sunî olarak gündeme getirilen Tatar-Başkurt meselesi öne çıkar.

2. 2. 1. 1. Gelenek-Görenek

Ciz Kınırav hikâyesi Tatar gelenekleri içerisinde önemli bir yer teşkil eden düğün ritüelinin başlangıç, gelişme ve sonuç safhalarını yansıtmaya açısından doyurucu nitelikte bir malzeme sunar. Kitap rafları arasında bakır bir çınırakla karşılaşan anlatı kişinin çocukluğuna dönüşler yaptığı hikâyede, Abzan’da gerçekleşen bir düğüne akrabalarıyla katılan Ethem’in gözünden büyük bir şölen resmedilir. Çocuklar için düğünler büyüklerin ve diğer çocukların gözlerini kendilerinin üzerinden alamadıklarını hissettikleri, yaşlılarıyla aralarında bir rekabet ve kıskançlık duygusunun yeşerdiği ortamlardır. “*Elbette düğünler çok eğlenceli, çok heyecan vericiydi. (...) Yakınının düğünü ise daha bir başka olurdu. Böyle zamanlarda üzerine yeni üst baş alırlar, eline epeyce bahşiş geçer; kısaca birkaç gün de olsa bir anda büyüyüverir, etraftaki çocukların hayran bakışlarına tanık olur, göğsün kabara kabara dolaşmaya başlardın*” (Ciz Kınırav, 260-261).

Tatarlarda düğün imam nikâhı ile başlatılır. “Gençler bu düğüne katılmadıklarından güvey için cevabı babası, kız için de cevabı iki şahit verir. Bu şahitler önce evin diğer bölümünde perdenin arkasında oturan kızın yanına giderek rızalık alırlar. Güvey ile gelinden cevap alındıktan sonra hoca, Kur’an-ı Kerim’den nikâh ile ilgili sure ve ayetleri

okur” (Zaripova Çetin, 2005: 10). İmamın sure ve ayetleri okumaya başlaması dinî nikâhın tamamlandığını, bir sonraki aşama olan aş dağıtımına geçilebileceğini haberdar eder. *“Nikâh kıyıldıktan sonra önce dünür dede hazrete, mollaya ve müezzine kâğıt paralar uzattı. Yine uzun uzun dua ettiler. Sonra Hübeypulla dünür ve Nimetulla Ağabey kalkıp sadaka verdiler. Tam o anlarda eyerli atla biri alelacele koşup damada nikâhın kıyıldığını haber vermeye gitti. Sadakalar verilip dualar edildikten sonra misafirlere tabaklar ve kaşıklar dağıtmaya başladılar”* (Ciz Kınırav, 280).

Düğün öncesinde ve sonrasında gelinin yanında yastıkçı kızlar (nedimeler), damadın yanında ise kiyev delikanlıları (sağdıçlar) bulunur. Bu iki grupta yer alan kişiler gelin ve damadın bütün ihtiyaçlarını karşılar, düğüne katılanların hoşça vakit geçirmeleri için ellerinden gelen her şeyi yaparlar. *“O, pencere yanındaki aynanın karşısında uzun, siyah saçlarını tarıyordu. Onun etrafında yengesi ve üç dört kız dolaşıyordu. Kendi aralarında konuşa konuşa kızın kıyafetlerini, elbisesini, başörtüsünü, kalpağını, tokasını ve diğer şeylerini topluyorlar... Alıyorlar... Koyuyorlar... Kısaca gelini hazırlamaya çalışıyorlardı. Bu kızlara yastıkçı kızlar diyorlarmış. Onlar düğün hazırlıklarının başladığı günden kızın damadın koynuna gireceği ana kadar hep kızın yanında oluyorlar ve bütün işlerinde ona yardım ediyorlarmış. Boşuna dememişler onlara yastıkçı kızlar diye”* (Ciz Kınırav, 276). *“Arabadan dört delikanlı indi. Delikanlıların hepsi siyah giyinmiş, hepsinin başında yine siyah takke ve ayaklarında da tertemiz çizmeler vardı. Delikanlıların birinin koltuğunun altında sarı beze sarılmış olan akordeon vardı. Ama bunların hangisi damattı ya! Ha, işte birinin başında börk ve elinde de küçük bir çanta var. Bu olmalı damat; hiç şüphesiz budur! Geriye kalanlar ise damadın yakın arkadaşları. Onları kiletin kapısının önünde yastıkçı kızlar karşıladı. Konuşmalardan sonra delikanlılar el ele tutuşarak ip gibi dizildiler. Önde baş sağdıç, ardından damat, kalanlar da diğer sağdıçlar. Böyle dizilerek onlar kapının önüne kadar geldiler. Kiletin kapısını tutan genç bir kız mı kadın mı havalı havalı delikanlılara bir şeyler söyledi. Baş sağdıç da ona cevap verdi. Karşılıklı atıştılar. Yanlarında onları dinleyen yastıkçı kızların hepsi bir anda gülüştüler. Sonunda o kız mı kadın mı kiletin kapısını açtı ve erkekler içeri girdiler”* (Ciz Kınırav, 281-282). *“Sağdıçlar gelince sofraya daha da şenlendi. Keyfi yerinde olan delikanlılar sekide bağdaş kurmuyor, oturmak nedir bilmiyorlardı. Ev sahiplerine şarkılar söylemek, şakalar yapmak ve güldürmek tamamen onların işiydi. Boşuna onlara sağdıç denmiyordu ya!”* (Ciz Kınırav, 283).

Düğün gecesinin tamamlanmasının hemen ardından sabahın ilk ışıklarıyla gelin ve damat kiyev munçası (damat hamamı) adı verilen bir hamama götürülür. Gelin ve damada bu süreçte damat hamamını hazırlamakta mahir olan bir kadın eşlik eder. Yeni evli çiftin hoşça vakit geçirdikleri damat hamamı, akabinde gelin ve damadın yakınlarının kullanımına açılır. *“Damat Hamamı? Ya, neler öğreniyorum ben bu düğünde. Aslında ben bunu daha önce duymuştum. Sabahleyin insanlar henüz uykudan uyanmadan damatla gelini hamama gönderiyorlardı. Genelde bu işi hamarat, tecrübeli bir kadın yürütürdü. O hamamı hazırlar, ilgilenir, bakar... Sonra kiletin kapısını yavaşça tıklatarak gençleri hamama çağırır. Bunun için damat ona tabi ki büyük bir hediye verir. Gençleri bu şekilde insanlara göstermeden hamamda yıkandırıp çıkardıktan sonra tekrar hamamı hali hazırda getirip önce dünürleri, sonra bizim gibi misafirleri davet ederlerdi. Hamam düğünlerde en önemli hizmetlerden biri olarak sayılıyor”* (Ciz Kingirav, 285-286).

Kiyev munçasında yıkanan gelin ve damat kendileri için hazırlanan ve başbaşa hoşça vakit geçirebilecekleri düşünülen özel bir yere alınırlar. *“Birçok köy ve ilçede bu yere kilet veya ak kilet (ak otağ) adı verilir. Bu kilet avlunun dışarısında yer alan sıcak yaz akşamlarında rahat uyumak için yapılan, serin küçük bir oda veya kiler de olabilir. Bu yer çeyizde bulunan en güzel eşyalarla süslenir. Gerdek yatağı da büyük bir ihtimamla hazırlanır”* (Zaripova Çetin, 2005: 11). Ak kiletin etrafında gelinin arkadaşları olan yastıkçı kızlar ile damadın arkadaşları olan kiyev delikanlıları dışında kimsenin kalmamasına da özen gösterilir. *“Ben çeperin yanında tek başıma dururken iki genç kadın evden karşıdaki ak kilete yastık ve döşek taşımaya başladılar. Ne için, kim için hazırlıyorlar diye düşünmüştüm ki gerdek gecesini için hazırladıkları aklıma geldi. Damadı kızın yanına sokacaklar. (...) Ak kiletin kapısı kapalı. Orada damat sağdıçlarıyla birlikte çay içiyor; kiletin yanına kimse yaklaşmıyor, hatta o tarafa bakmamaya çalışıyorlardı. Sadece damat ile kıza yardım etmek için görevlendirilen hamarat bir kadın uzun saçlarına bağladığı takılarını çinlatarak durmadan içeri girip çıkıyordu”* (Ciz Kingirav, 268-282). Yastıkçı kızlar grubunda yer alanlardan biri gelin ve damadın ak kilet içerisindeki tüm ihtiyaçlarını karşılamakla görevlendirilir. Bu kişi genellikle gelinin yakın akrabaları arasından seçilir. *“Şafak vakti kiletin içine girince bir an afalladım. Güzel bir kadın sesi: Haydi, şuraya oturun, gelin, dedi. Ben oturdum. Sonra etrafa daha iyi göz gezdirmeye başladım. Kiletin içi geniş, alaca bir perdeyle bölünmüştü; ama şimdi içeri aydınlık girsin diye iki yana çekmişlerdi. Tomruklu duvarın yanında çiçekli bezlerle bezenmiş örtülerle etrafı sarılmış yatak... Bu yatağın yanında kırmızı örtüyle kaplanmış masa duruyordu. Masada boş yer*

yok. Tabaklarda hamur işleri; kaplarda yağ, bal, şeker, içki ve ortada tavada kuymak. Masanın yanında dört delikanlı oturuyordu. Üzerine yeşil saten gömlek, ayağına sarı çizmeler giyen, önüne beyaz önlük takmış, başına da beyaz örtüsünü bağlamış yirmi beş otuz yaşları arasındaki bir kadın misafirleri güzel bir şekilde ayakta ağırlıyordu. Damatla geline yardımcı olan kadındı bu. Çok şakacı, ağzı iyi laf yapıyor, herkesi güldürüyordu.” (Ciz Kınırav, 286-287).

Uzun süreli evliliklere değer atfetmek adına Tatarlar arasında çeyrek ve yarım asırda bir kutlamalar tertip edilir. Bunlar 25 yılı tamamlayan çiftler adına kümüş tuy (gümüş düğün), 50 yılı tamamlayan çiftler için ise altın tuy (altın düğün)dur. *Yeşlik Hatası* hikâyesinde halk mahkemesinde duruşmaları gerçekleşen Zebirov çiftlerini ayrılık kararlarından vazgeçirmek adına hâkim “23 yıl demek! Yakında gümüş düğünüünüz olacak. Bir de ayrılmak istiyorsunuz. Neden 23 yıl birlikte yaşadıktan sonra birden yuvanızı dağıtmayı düşündünüz? Bunun çok ciddi bir nedeni olmalı?” (*Yeşlik Hatası*, 188) şeklinde sorular yönelterek aile kurumunun kutsiyetini, birlik ve beraberliğin önemini kendi geleneklerinde olan bir kutlama üzerinden çiftlere hatırlatmak ister.

Görücü usulü evlilikler ise *Kartlar* hikâyesinde sosyal bir problem olarak sunulur. Birbirini seven iki bireyin mutluluklarının taçlanmasından ziyade daha önceleri hiçbir paylaşımı olmayan bireylerin gerçekleştirdiği bu türden evlilikler, özellikle başlangıç safhasında yıkımları da beraberinde getirir. Anlatı kişilerinden Ramazan Dede’nin gençlik yıllarında Esmabike Nine’yle yaptığı görücü usulü evlilik, trajikomik bir hadiseyle gerçekleşir. “İlk başta şunu söyleyeyim, Esmabike Nine’niz bizim köyden değil. Taktalaçık’tan, oradan bize gelin gelen kız. (...) İşte o Taktalaçık’ta Gubeydullah adlı bir zengin varmış. Allah ona çok sayıda kız çocuğu vermiş. Ardı sıra gelen dört-beş kızı mı ne olmuş. Onların arasında en büyüğü işte Esmabike Nine’nizmiş. (...) Gubeydullah Efendi, büyük kızına damat bulmak için yine de çok uğraş vermiş. Zenginin malum, çevrede tanıdığı, bildiği çok olur. Bizim köyde de onun yakın bir tanıdığı varmış. İşte o kişi, İhtiyar Rizvan’a, doğrusunu söylemek gerekirse İhtiyar Rizvan’ın çocuğuna zenginin kızını yapmak istemiş. (...) İhtiyar Rizvan, Ramazan Dede’nizin babası. (...) Ramazan Dede’niz buna razı olmuş (nasıl olmasın, zengin kızıyla kim evlenmez!). Fakat bir şart koymuş. Kızı görmeden almam, demiş. Görücü iki taraf arasında mekik dokuyarak delikanlının talebini zengine iletmiş. Zengin kişi buna karşılık şöyle demiş: Kızı nikâhtan önce delikanlıya göstermek şeriata aykırı. Babası gelsin, babası görüp gitsin! (...) Görücü ile İhtiyar Rizvan

at sürüp Taktalaçık'a gitmişler. Bir eve girmişler. (...) İhtiyar Rizvan'ı sokağa bakan pencereye oturtup beklemeye başlamışlar. Bir zaman sonra zenginin kapısından şık giyimli, omzuna su kovasını asmış bir kız çıkmış. İhtiyara: İşte bak, senin oğluna olacak kız bu, demişler. Kız gerçekten çok alımlı, çok da güzelmiş. İhtiyar onun küçük adımlarla, seke seke çeşmeye gidişini ve çeşmeden dönüşünü seyretmiş. Velhasıl kıza tam not vermiş, İhtiyar Rizvan. Döndüğünde oğluna kızı övgüyle anlatarak: Oğlum, kendi gözümle gördüm. Bir kusuru yok; alırsan yaşarsın!, demiş.

Hazırlık yapmışlar. Karar verdikten sonra görücüyü göndermişler (o aracılık edeni). Zengin adam kızını vermeye razı olmuş. Çok vakit geçmeden düğünü de yapmışlar. (...) Ramazan Dede'niz gerdeğe, evlendiği kadının koynuna hava kararınca girmiş. İşte, gerdek gecesi bitip sabah olunca Ramazan Dede'niz yanında yatan Esmabike'nin yüzünü açık halde görüvermiş. Çok şaşırılmış, ne yapacağını bilememiş. Fakat kızın kendisine hiçbir şey belli etmemiş. Uygun bir zaman yakalayınca babasına: Baba, gelinine bir bak bakalım, senin gördüğün kız gerçekten bu muydu? diye sormuş. İhtiyar Rizvan gelinini görünce çok şaşırılmış: Yok, benim gördüğüm bu değil, bana başka bir kız göstermişlerdi, demiş” (Kartlar, 302-304).

Erkek tarafının söz sahibi kişilerinin ekonomik kaygıları, kız tarafının ise “genç kızların ‘evde kaldıkları’ zaman toplumsal açıdan tam anlamıyla bir fire sayılmaları” (De Beauvoir, 1981: 14) görüşü, yanlıştan geriye dönülmesine fırsat tanımaz. İhtiyar Rizvan'ın hata yaptıklarını anlaması, gerdek gecesinin yaşanmış olmasının farkına varmasıyla ortadan kalkar. Onun nezdinde oğlunun isteğinin, yakarışlarının herhangi bir hükmü yoktur. “Kız artık senin nikâhlı karın. Köpek yavrusu değil! Köpek bile yavrusunu dışlamaz! Bak, sakın onu ağlatma!” (Kartlar, 304). Görücü usulü evliliğe eleştirel bir gözle bakan Emirhan Yeniki, bu türden bir evlilik yapan kişilerin karşılımlarına doğru bir eş adayının da çıkabileceği gerçeğini görmezden gelmez.

Tavlarga Karap hikâyesinde öne çıkan ritüellerden biri çeşmeye gitmektir. “Tatar gençleri çeşmeye gitmeyi, oradan su almayı ve eve geri dönmeyi bir merasim havasında gerçekleştirirler. Genç kızlar çeşmeye giderken sandıklarından en güzel elbiselerini çıkarır, en güzel takılarını takar, çiçek motifleriyle bezenmiş başörtülerini bağlayıp en güzel çizmelerini giyerler. Su doldurmak için kullanacakları kovaya türlü çiçeklerle örülmüş bir taç takarlar. (...) Bunun yanında genç erkekler de en güzel kıyafetlerini giyer, çizmelerini çeker, atlarını tıpkı kendileri gibi süsleyerek bir yiğit edasına bürünürler” (Demirkaya,

2015: 5). Çeşmeler aynı zamanda erkek çocuk sahibi ebeveynlerin gelinlik çağına gelmiş kızları görüp beğendikleri açık bir sahne işlevi de görür. “O zamanda kızlar çiçekli büyük kovalarını omuzlarına asarak nehrin kenarındaki soğuk çeşmeye giderlerdi. Çeşmeye gitmek, küçük bir eğlence yerine gitmek gibiydi. Kızların kendilerini gösterdikleri, süslenip püslandikleri, takılarını takıp takıştırdıkları bir yerdi. Oğlunu büyütmiş olan Lokman Dede değirmenden çıkararak bu genç geyik gibi endamlı, güzel kızları seyretmekten kendini alıkoyamazdı. Onların arasında onun gözüne boylu poslu, küçük adımlarla yürüyen hoş bir kız takıldı. Bu kızın duruşundan sakın, aynı zamanda becerikli oluşu, utangaçlığı, sevimliliği ve sadeliği hissediliyordu. Ara sıra onunla karşılaştığında bu kız başörtüsünün bir tarafıyla yüzünü kapatıp başını çeviriyor ve uzun kirpiklerle bezeli gözünü aşağıya kaçırarak hızlı hızlı uzaklaşıyordu” (Tavlarga Karap, 97).

Tatar geleneklerinde yeni doğan çocuğun ileride ismiyle müsemma bir karakter çizmesi hedeflendiğinden isim tuyu (ad verme düğünü) gerçekleştirilir. Din ve inanışlar, mevsimler, coğrafya ve kutsal kabul edilen hayvanlar bu isim verme sürecinde etkili olur. *Tavlarga Karap* hikâyesinde ise isim vermeyle hastalıkların yarattığı olumsuz atmosferi ortadan kaldırma ve çocuğun sağlıklı bir birey olarak hayatını idame ettirmesi beklenir. “Şemsinur, Lokman’a arka arkaya dört kız çocuğu doğurdu. Ama her sene köye gelen karabasan -çiçek hastalığı- çocukları çok erken mezara götürüyordu (ihtiyarın aklında o çocukların sadece isimleri kaldı). Nihayet Şemsinur çocuk hasreti çeken sağlıklı, güçlü eşine bir erkek çocuk hediye etti. Bu çocuk hiçbir hastalığa yakalanmamalıydı. O yüzden ona Timircan adını verdiler” (Tavlarga Karap, 93).

Tugan Tufrak hikâyesinde öne çıkan geleneklerden biri konukseverliktir. Tatarlar diğer Türk topluluklarında olduğu gibi, evlerine gelen misafiri el üstünde tutarlar. Özellikle misafir, şehirden köye gelen bir kimse ise gelişini kutlamak adına kurban keserler. “Yengeciğim, Rehme Amca koçu neden kesti?, diye sordu Klara. Yengesi gülümseyerek: Ah, güzel yavrurum, şu dünyada bizleri ziyarete gelen en kıymetli misafirsin sen! Senin için de koç kesmeyelim mi?” (Tugan Tufrak, 150). Misafirler için ayrı bir oda tahsis edilir. Daha önce hiçbir aile ferdinin kullanmadığı temiz çarşaflar yatağa serilir. Erken yatıp erken kalkmaya alışmış olan tüm aile bireyleri uyku ve çalışma saatlerini misafire göre düzenlerler. Misafirin varlığı yalnızca ziyarete geline ailede değil, köy sakinlerinin tamamında bir kıpırdanmaya neden olur. “Küçük evin içi bir anda çoluk çocuk ve kadınlarla dolup taşı. Komşu evlerden de gelenler vardı. Klara bu hengâme içinde kimin

kim olduğunu çıkarmakta zorlandı” (Tugan Tufrak, 141-142). Misafirlikte bulunduğu süre zarfında misafirin elini cebine götürmemesine dikkat edilir. Klara'nın *“dükkândan ceviz, üzüm, kuru kayısı gibi şeyleri bir mendile koyduran yengesinin elbisesinin cebinden parayı çıkarana kadar parayı ödemeye kalkışması”* (Tugan Tufrak, 162) yengesi tarafından hoş karşılanmaz. İhtiyaç duyulan gıdaların tutarı yengesi tarafından ödenir.

2. 2. 1. 2. Eğitim-Öğretim

Emirhan Yeniki'nin anlatı kişileri temel eğitimlerini aile çatısı altında alır. Aile, çocuğun bireyselleşme sürecinde itici güçtür. Yalnızca oyun kurucu pozisyonlarıyla anne ve baba değil, aynı zamanda abla ve ağabey, nine ve dede de bireyin eğitiminde önemli bir rol üstlenir. Aile fertlerinin çocuk üzerindeki eğitici rolünün önem sıralaması ise kriz anlarını yönetme ve geleneğin aktarılma sorumluluğu etkenlerine bağlı olarak değişir. *Ana hem Kız* hikâyesinde Hemide Yenge eşinin ölümünden sonra altı kız ve bir erkek çocuğunun bakımlarını bir başına üstlenmek zorunda kalır. Kendisinin ağır bir hastalık geçirerek yatağa düşmesiyle evin bütün yükünü taşıma görevi kısa süre sonra kızı Rehile'ye geçer. Ebeveynlerin pasifize olmasıyla evin tek erkek çocuğu olan Hesen'in eğitimiyle ilgilenen kişi, Rehile olur. *“Ona baktın. Onu büyüttün. Hatta sen de onunla birlikte büyüdün. Siz iyi birer arkadaş oldunuz. Sen o okusun, adam olsun diye evin bütün meşakkatini üstüne aldın”* (*Ana hem Kız*, 20-24). Rehile hem annesinin bakımı hem de Hesen'in eğitimini tamamlaması için evlenmez. Hayatını adadığı kardeşi Hesen'e yaptığı dokunuşlar, bir üniversite öğrencisinin ve ailesini her şeyden çok seven hayırlı bir evladın yetişmesine vesile olur. Rehile, Hemide Yenge'nin Hesen'in cepheden döndükten sonra ailesine sahip çıkıp çıkmayacağı konusundaki endişesini *“Hesen kardeşlerine düşkündür anne. O konuda rahat ol! O, bizim için ölüdür de!”* (*Ana hem Kız*, 21) sözleriyle gidererek Hesen'in eğitiminde başarılı olduğunu kanıtlar.

Tavlarga Karap hikâyesinde başkişi Lokman Dede'nin ilk önce oğlu Timircan'ın, ardından torunu Batırcan'ın eğitimindeki rolü, bir babanın, bir dedenin erkek çocuğun yetiştirilmesinde geleneklerinden beslenen, güçlü ve sağlam bir iradeye sahip birey yaratma çabasıyla örtüşür. İçinde bulunduğu coğrafyayla bütünleşmek, insanın tabiatı anlamasından ve anlamlandırmasından geçer. Kişi bu yolculuğu sırasında bir rehber ihtiyaç duyar. Tecrübe, bireyin çevreye uyum sağlamasını kolaylaştırır. Lokman Dede, toplumun hafızasında sağlam bir yer edinmiş olan 'erkek çocuğunun erkek gibi yetiştirilmesi' düşüncesinden hareketle oğlu Timircan'ın üzerine titrer. *“Erkek, annesinin*

şefkatli kanatları altında büyürse ince bir dal parçası gibi zayıf, narin, çitkırıldım olur. Bu yüzden çocuğu sağlıklı, güçlü ve akıllı hâle getirmek için onu rüzgârıla, yağmurla, sıcakla ve soğukla hemhâl etmek gerekir” (Tavlarga Karap, 93). Timircan’ı değırmene ve odun kesmeye götürmesi, ona balık tutmayı ve avlanmayı öğretmesi, oğlunun yuvadan ayrılacağı zaman kendi ayakları üstünde durabilmesini sağlamaya yönelik atılmış bir adımdır.

Birinci Dünya Savaşı’nda yitirdiğı oğlu Timircan’dan sonra Lokman Dede’nin tek dayanağı torunu Batırcan olur. Timircan’daki eğitici rolünü devam ettiren başkışı, Batırcan’ın iyi bir öğrenim görmesi için de çalışır. Kitap okuma sevgisini torununa aşılır. İlkokulda torununu akşamları okuldan kendisi alır. Öğretmen olma hayâlini gerçekleştirmek için Batırcan’ı Alabuga’daki öğretmen okuluna kaydettirir. Mezun olan torununun İkinci Dünya Savaşı’nda askere alınmadan hemen önce mesleğini eline almasında etkili olur.

Eğitim, kuşatıcı rolüyle toplumdaki her bireyi kucaklama kabiliyetine sahiptir. “Üretken ve kaliteli bir yaşamın önkoşulu olmanın yanında hem toplumsal hem de bireysel bağlamda etkin bir değışim aracı olarak, toplumsal gruplar ve cinsiyetler arasındaki eşitsizlikleri en aza indirebilecek bir anahtardır. Kadınların toplumsal yaşamdaki ikincil konumlarından sıyrılıp erkeklerle eşit yaşam olanaklarına kavuşabilmelerinde belirli bir eğitim düzeyine ulaşabilmelerinin rolü son derece büyüktür” (Tor, Ağı, 2016: 1-2). Kız çocuklarının eğitilmesiyle kendilerini bir birey olarak görmeleri arasında parellik olduğunu düşünen Emirhan Yeniki, ekonomik özgürlüklerinin de yine eğitimin sunduğı imkânlar doğrultusunda gerçekleşeceğini vurgular. *Yalnızlık* hikâyesinde Tamara Sergeyivna iyi bir eğitim alarak yalnızca aile ekonomisine değıl, geliştirdiğı yeni yöntemlerle ülke ekonomisine de büyük katkılar sunar. “*Tamara Sergeyivna tilki çiftliğinde başuzman olarak çalışmaya başladı. Onun namı kendisiyle birlikte gelmişti. Yüksek ihtimalle büyük bir yerde çalışmış olan tecrübeli aynı zamanda genç bir uzmandı kendisi. Bir de o tam bir Leningradlıydı. Leningrad’da doğup büyümüş, orada okumuş, orada yaşamış... Kıyafetleri de bambaşkaydı. Yürüyüşü, duruşu farklıydı. Konuşması, gülüşü de öyle... Özetle medeniyetin beşiğinden geldiğı belliydi. Bizler nasıl ki köylüler olarak kendimize özgü şeylerle ayrılıyorsak, o da kendine özgü şeylerle bizden ayrılıyordu. O gerçekten de bunu açık yüreklilikle söylüyorum, yalnızca dış görünüşüyle değıl hal ve hareketleriyle de entelektüel biri olduğunu belli ediyordu. Hatta öyle ki bu entelektüellik onun karakteri*

gibiymi. (...) Savaş başlamadan önce hayvanlarımızın derilerini Amerikalılar satın almaya başlamıştı. Savaştan sonra talepler daha da arttı. Ama Amerika'nın modasını sürekli değiştiren kadınları kürkün biraz mat rengini tercih etmeye başladılar. Biz tabi ki bu talebe cevap vermek zorundaydık. Ama nasıl? Hayvanı elle yapmıyorsun ki, o da bir başka hayvandan doğuyor. Onun rengini değiştirmek de çok zor ve ince iş gerektiriyordu. Bu işle Tamara Sergeyivna ilgilenmeye başladı. Çok önemli bir işti bu bizim için. Gerçekten bir iki yıl sonra Tamara Sergeyivna çok şeyler başardı. Yani onun çalışmaları sayesinde bizim tilkilerin rengi biraz daha açıldı, bazıları da matlaşmaya başladı” (Yalnızlık, 121-123).

Tüangi Tamçılar hikâyesinde başkişi Helil İşmayev'in gençlik aşkı Leyle, zengin bir mühendisle evlenmiş olsa da eğitimine ara vermez. Gersten Üniversitesini tamamladıktan sonra İkinci Dünya Savaşı öncesinde Sovyet çalışanlarının çocuklarını okutur. “O, kaybolacak biri değildi!” (Tüangi Tamçılar, 229) sözleri, Leyle'nin iyi bir eğitim aldığını tasdik eder.

Medreselerde öğrenim gören öğrencilerin fırsat eşitsizliğini vurgulayan hikâyelerden olan *Maturlık* ve *Kurenhafiz* hikâyelerinde zengin öğrencilerin fakir öğrencilere nazaran daha şanslı olduğu, yoksullukla eğitimsizlik arasında bir paralellik bulunduğu ön plana çıkarılır. Eğitimin en önemli fonksiyonlarından biri olan toplumsallaştırmanın göz ardı edilmesi, ötekileştirme sorunsalını da beraberinde getirir. *Maturlık* hikâyesinde başkişi Bedretdin, eğitim alma hakkını kullanarak değil de, bir zorundalık sebebiyle, ekonomik kaygıların yarattığı psikolojiyle okur. “Çıkmayan candan ümit kesilmez dedikleri hesap, bizim Bedretdin de yoksulluk içinde bir deri bir kemik eğitimine işte böyle devam ediyordu. Üstüne üstlük çok başarılıydı da. Tecrübeyle sabittir ki bin bir sıkıntı çekerek okuyan fakir öğrenci genellikle çok başarılı olur. Başka türlü olması da mümkün değildir zaten. Zengin öğrenci başarısız olsa da medresede istediği kadar kalabilir; ama fakir öğrenci başarısız oldu mu daha ilk kıştan medreseyi bırakmaya mecbur kalırdı” (Maturlık, 216). Bedretdin'in zihninde başarısız olursa medreseyle olan ilişkisinin kesileceği endişesi sıcaklığını korur. Okurken aynı zamanda para kazanması gerektiğinin farkına varır. “Başarısız öğrencilerin derslerine hazırlanmalarına yardım ettiği ve öğretmenlere yardımcı olduğu için de az çok damlıyordu. Ayrıca hastalara dualar, ayet-el kürsiler kopya etme işinden de üç beş kuruş kazanıyordu” (Maturlık, 217). Yoksul bir aileye mensup olan ancak okuma azmiyle ön plana çıkan öğrencilere Tatar ve Başkurt zenginleri destek olur. 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında Tatarlar ve

Başkurtlar'da eğitim “yalnızca zenginlerin himmeti ve halktan toplanan yardımlarıyla yürütülürdü” (Kolbaşı, 1989: 50). Bedretdin'in derslerinde gösterdiği üstün performans eğitime gönül veren zenginlerin dikkatini çeker. “*Dürüst ve çalışkan bir öğrenci olduğundan zenginlerden zaman zaman da olsa yardım geliyordu*” (Maturlik, 217).

Eğitimli insan yerine nüfuzlu, paralı insanın tercih edilmesi ve değer görmesine yönelik eleştirel bir bakış açısıyla yazılan *Mandarin Satuçı* hikâyesinde başkişi, kırk sekiz saat mahsur kaldığı havaalanında Kafkasyalı bir ihtiyarla tanışır. Norilski'de mandalina sattıktan sonra Moskova'ya dönmeye çalışan ihtiyarla akademisyen olan başkişi arasında geçen diyaloglar ticaret ve eğitim konularında yoğunlaşır. Kafkasyalı ihtiyarın yanında bulunan yeğenin henüz okul çağlarındayken amcasıyla birlikte ticaret yapması başkişiyi düşündürür. “Bir çocuğun gelişmesi onun yalnızca yetişkinlik dönemine hazırlanması anlamına gelmemektedir. Bu aynı zamanda çocuğun içinde bulunduğu dönemi en elverişli koşullarda yaşaması anlamına gelir” (Kurt, 2016: 14). Eğitimle bireyin farkındalık düzeyinin artacağını, okul havasını teneffüs edecek çocuğun temel bilgi ve becerileri kazanarak kendini ifade etme alanı bulacağını iyi bilen akademisyenin şaşkınlığı, Kafkasyalı ihtiyarın “*okumuş insanlar onun ailesinde çok!*” (Mandarin Satuçı, 361) sözleriyle bir kat daha artar. Bir aileden okuyan bir kişi çıkmışsa yeterlidir anlayışı başkişinin, eğitim herkesin hakkıdır felsefesiyle örtüşmez. Başkişinin Moskova'ya ulaşmasının ardından konaklamak istediği otelde yer bulamamasına rağmen Kafkasyalı ihtiyarın elini kolunu sallayarak otelde konuşlanmasına bir anlam veremez. Kafkasyalı ihtiyarın “*bu işe hiç şaşırmayın! Biliyorsunuz ya şimdi bizim gibi (o bunu özellikle vurguladı.) sıradan insanlara her yerde kapı açık, kıymetlim!*” (Mandarin Satuçı, 363) sözlerinden nüfuzun eğitimle değil, paranın gücüyle sağlandığına tanıklık eder. Kafkasyalı ihtiyarın yeğenin yanında sarfettiği sözler, gençlerin kolay yoldan para ve saygınlık kazanma arzularını körükler. Böylece eğitimin değersizleştirilmesi sorunsalı, toplumsal bir çözümü de akabinde getirirerek rüşvet, adam kayırma, iltimas gibi yozlaşmaların hızlı bir şekilde yayılmasında etkili olur.

2. 2. 1. 3. Din ve Dinsel Sömürü

İdil Bulgar Devleti'nin 10. yüzyılda İslâmiyeti kabul etmesinden yaklaşık altı asır sonra 1552 yılında Kazan Hanlığı'nın yıkılışıyla Ruslar tarafından Müslüman Türk toplulukları üzerinde Hristiyanlaştırma politikası başlar. “Bu asimilasyon politikası, II. Yekaterina (1762-1796) dönemine gelinceye kadar şiddetli bir şekilde uygulanır. Rus

hâkimiyeti altında devam eden bu süreç, bölgedeki Türk nüfusunun azalmasına ve mevcut nüfusun, giderek, çevre bölgelerine dağılmasına yol açar. Ayrıca birçok kişi öldürülür, sağ kalanlar, yerinden yurdundan edilir, eğitim, kültür merkezlerinin, camilerin çoğu ortadan kaldırılır ve Müslüman Türk halkının çeşitli hak ve hürriyetleri elinden alınır” (Maraş, 2002: 18). II. Yekaterina döneminde 1788 yılında Ufa merkezli Orenburg Müftülüğü’nün kurulmasıyla kısmî bir yumuşama devrine girilse de, arka planda daha sistemli ve planlı bir Hristiyanlaştırma sürecinin temelleri atılır. III. Aleksandr (1881-1894) döneminde “Rus toplumuna karşı başlatılan baskıcı tutum İmparatorluğun Rus olmayan topluluklarına ve ortodoksluktan başka inanışlara sahip olanlara da gösteriliyordu. O zamana kadar yüceltilen devletin ideolojik temellerine Pobedonostsev ağır bir ayar getirir: Rusya Rus ve ortodokstur” (Carrere, 2003: 179). Kucaklayıcı, bütünleştirici yönlerinden azade edilmiş, büyük bir imparatorluk olma refleksi göstermekten mahrum bırakılmış Rusya’da tebaanın kimliğine ve inancına yönelik uygulanan katı ve sert tutumlar, Tatar ve Başkurtları zor durumda bırakır.

1917 Bolşevik İhtilâli’ne gelindiğinde, halka sınırsız özgürlüklerin tanınacağı, din ve ırk ayrımı gözetmeksizin her insanın bir birey olarak görüleceği hayâlî kurdurulur. “Lenin hükümetinin Müslümanlar için hazırladığı ve 7 Kasım 1917 tarihli *İzvestiya* gazetesinde yayımlanan beyannamede zulüm ve zorbalıkların sona erdiği, demokratik bir yönetim şeklinin zuhur ettiği, barışa doğru kati ve kararlı bir şekilde ilerleme olduğu, Rusya Müslümanlarından yardım beklenildiği” (Devlet, 2011: 80-82) belirtilir. İhtilâlin gerçekleşmesinden kısa bir süre sonra ise zikredilen beyanname hiçe sayılır ve “Sovyet rejimi İslam dinini sadece dinsel değerleri ön planda tutan bir din olmaktan ziyade, siyaset ve adalet olgularını da kapsayan bir olgu içinde değerlendirerek, din üzerinde kurgulanan politikaları iki aşamada uygulama alanına dâhil eder. Bu politika dâhilinde uygulanan ilk aşama, katı bir biçimde dinsizliği hedef alırken, ikinci aşama ise Müslüman azınlıkların benliklerini ifade eden “ulusal iradenin” ve “ulusal bilincin” yok edilmesi” (Tombak, 2011: 3) olarak belirlenir. *Kurenhafiz* hikâyesinde bu politikayı tatbik etmek üzere köye Kurenhafiz adlı bir Sovyet askeri gönderilir. Başkışı, kimliğini gizleyerek bir müderris görünümüyle Müslüman Tatar ve Başkurtlar arasında birlik ve bütünlüğü bozmanın, ceditçilik hareketiyle ıslah edilmiş medreselerde düzeni değiştirmenin ve toplumsal hafızada korkuyu çağrıştıran nesnelere kullanarak huzursuzluk yaratmanın yollarını arar. “1917 yılının güzünde okullar açılınca bizim medreseye yeni bir müderris geldi. (...) Daha ilk derste o gözlerini kısıp bize doğru tuhaf bir şekilde gülümsedi. (...) Bizler onun ne

düşündüğünü ne istediğini o an anlayamamış olsak da bu yarım gülümsemeden elimizde olmadan çekinmiş, ürkmüştük” (Kurenhafiz, 241). Öğrencileri şaşkırtan ve medreseye gelmelerine mâni olan olay ise Kurenhafiz’in sınıfta düzeni sağlamak(!) maksadıyla uyguladığı yöntem olur. Öğrencileri terbiye etmek için kullandığı üç dallı sopa bir eziyet aracına dönüşür. “Başlarda garipsemedik. Öğrenci için sopa çok tanıdık bir şeydi. Fakat kırbacı andıran bu nesneyi daha önce tatmamıştık. Çok kötüymüş! Sinsice sokan bir yılan gibiydi” (Kurenhafiz, 244). Kurenhafiz’in köye ‘yeni’ gelen bir kişi olmaktan öte kullandığı nesnelere ve uyguladığı yöntemlerle Tatar ve Başkurtlar için ‘eski’yi çağrıştırdığı ortadadır. Üç dallı sopa, Hristiyanlığın sembolü olan haç; şiddet ve kötü muameleyle ise Hristiyanlaştırma politikalarını hatırlatır.

Rusya Müslümanlarını dinden soğutmak adına Sovyet Yönetimi’nin başvurduğu yöntemlerden biri de ibadet yerlerinin itibarsızlaştırılmasıdır. Endüstrileşme ve kolhozlaşma süreçlerinin başlamasıyla (1920’li yılların sonu-1930’lu yılların başı) gelişmenin önündeki en büyük engel olarak dinî yapılar görülür. “8 Nisan 1929’da SSCB’nin Halk Komiserliği Konseyi ve Yüksek Sovyet Prezidyumu dinî birliklerle ilgili bir kararname yayınladılar. (...) Bu kararname, dini kuruluşların faaliyetlerinin ana hatlarını ve sınırlarını belirleyerek dinî kuruluşların hukukî olarak düzenlenmesi ve kontrol edilmesi amacıyla kullanıldı. (...) 1930 yılında ise dine karşı güçlü bir saldırıya şahit olundu. Komünist partinin yöresel organları ve Sovyet işçileri ‘dinlerin temizlenmesi’ sürecini hızlandırmak için her yerde hukuka aykırı tedbirlere başvurdular” (Karimov, 2011: 2). Bu tedbirler arasında Tatar ve Başkurtların ibadetlerini gerçekleştirdiği mescidleri kapatmak, mescidlerde görev yapan imam, molla ve müezzin gibi din görevlilerini tutuklamak da yer alır.

Meçit Cılıy hikâyesinde Sovyet Yönetimi’nin yaratmaya çalıştığı olumsuz algı dikkat çeker. Yeni Mahalle’de yer alan mescidin ağıladığı haberi kısa sürede yayılır. Mescidlerin kapatılmadan önce ağaçtan yapılan minarelerinin kesilme gerekçesi olarak sunulan “uzaktan bakıldığında minarenin başındaki küçük ay görünmesin istiyorlardı” (Meçit Cılıy, 423) düşüncesi, Yeni Mahalle sakinlerinin “işte, duyuyor musunuz başladı yine! Çok geçmeden biri ve ardından bir başkası... Yaşı bir kadın ise: Mescidimiz ağlıyor!, diye uzun uzadıya ağlamaklı bir sesle haykırdı” (Meçit Cılıy, 427) şeklindeki korku psikolojisiyle örtüşür. Mesnetsiz gerekçelerle mescidin kapatılması ve kötü gösterilmesi, insanları sesin kaynağını tespit etme girişiminden de mahrum bırakır. Gerçeği ortaya

çıkaran ise Yeni Mahalle'ye haber yapmak üzere gönderilen başkişi olur. Mescidin içerisini didik didik eden başkişinin karşılaştığı tek canlı kuş olur. Gazeteye döner dönmez yayın koordinatörü Mörti Ağabey'e durumu anlatan başkişi, yine onun aracılığıyla mesciddeki sesin kaynağını trajikomik bir şekilde okura gösterir. *“Ensesini kaşıyıp bir şeyler mırıldandı ve ardından ahizeye uzandı. Üniversitenin Zooloji Bölümü'nü arayıp oradaki biriyle konuşmaya başladı. Ben şakirt gibi oturup kulak kesildim. Mörti Ağabey karşıdaki kişiye meseleyi özetledi ve: Söyler misiniz, bu çocuk ağlamasına benzer ses çıkaran bir kuş var mı; varsa nasıl bir kuştur, bizim buralarda rastlanan bir tür mü? diye sordu. Zooloji Bölümü'nden şöyle bir cevap verdiler: Evet, çocuk ağlamasına benzer ince ses çıkaran bir kuş var. Baykuş, halk arasındaki tabiri ile gece kuşu! Ormanda yaşayan bir kuştur, fakat çok seyrek de olsa köylerde ve şehirlerde bulunan bazı metruk binalarda yuva yaparlar. Sizin bahsettiğiniz mescitteki kuş da bu gece kuşu olmalı!”* (Meçit Cılıy, 435)

Emirhan Yeniki, toplum nezdinde 'örnek şahsiyet' olarak nitelendirilen ve buldukları konum itibarıyla yaşayışlarına herkesten daha çok dikkat etmesi gereken din adamlarının olumsuz yönlerini eleştirir. *Kuray* hikâyesinde mollaların içki tüketmesi mizahi ve iğneleyici bir dille anlatılır. *“(...) Onların pazarda hiçbir alışveriş işi yok. Sabahleyin çıkıp pazarı bir turluyorlar ve kendileri gibi birkaç mollayı veya zengin Başkurt'u peşlerine takıp dönüyorlar. Minnigerey Ağabey'in başköşesindeki sekide gün boyu yiyip içip kuray çalıp şarkı söylüyorlar. (...) Genel olarak Başkurt mollaları yiyip içmelerini kimseden gizlemezlerdi. Hem sarhoş olsalar ayıp değil ki; molla da insan!”* (Kuray, 316-317). Müderrislerin ve mollaların sadaka almayı bir alışkanlık hâline getirmeleri ve haksız kazanç elde etmeleri ise *Çikirtke* hikâyesinde konu edilir. Medreselerin tatile girmesiyle öğrencilerin ailelerinden gelen erzak ve para yardımının kesilmesi *“müderrisi her yıl olduğu gibi köy köy dolaşarak Kur'an koyup sadaka toplamaya yöneltir”* (Çikirtke, 331). Müderrisin medresedekilerle yetinmek istememesi sadaka alma konusunda onu hileye dahi başvurur. Kendisiyle birlikte medresede yaşayan öğrencisini yanına katıp kervanların güzergâhında bulunan bir dağın yamacına çadır kurarlar. Kervan sahiplerinin dinî duygularını sömürerek sadaka toplarlar. *“Çadıra gelenler uygun bir anda: Söyler misiniz kardeş, bu kimin çadırı, kim oturuyor burada?, diye sordular. Müderris büyük bir sırrı paylaşıyormuşçasına: Bu, bütün etrafta nam salmış olan falan mürşitin çadırı, diye cevap verdi. Ne yapıyor burada?, diye sordular. Mürşit hazretleri, diye söze başladı müderris: Allahuteala'ya yakın olmak için insanların arasından uzaklaştı. İşte bu bozkırın ortasında gündüz ve gece kutsal ibadetini yerine*

getiriyor. (...) Acaba ulu zat bize hayır dua eder mi? Huzuruna çıkıp icazet almak istiyoruz. (...) Kardeşler girebilirsiniz; fakat çok uzun kalmayın! Mürşit hazretleri gün boyu ibadet ettiğinden çok yorgun düşmüştür, dedi. (...) Alnından çene ucuna kadar yüzünü sıvazladıktan sonra misafirlere seferleri hakkında sorular sordu. Kur’andan alıntılacağı birkaç ayetle ticaret yapmanın sünnet olduğundan bahsetti. Misafirler önlerine doğru bakıp kendilerinden geçmişçesine oturuyorlardı. Mürşit hazret sözünü tamamlayınca keselerinden çıkardıkları sadakaları onun önüne bıraktılar ve mübarek eline öpücük kondurdular” (Çikirtke, 335-336). Emirhan Yeniki, Çarlık döneminde başlayan, Sovyet Yönetimi’yle sistematize hâle getirilen dinsizleştirme politikalarını tetikleyen unsurlardan birinin çıkarları uğruna hareket eden din adamlarının halkın nezdinde oluşturduğu olumsuz imaj olduğunu okuyucuya göstermek ister.

2. 2. 1. 4. İkinci Dünya Savaşı

İkinci Dünya Savaşı’na asker olarak katılan Emirhan Yeniki’nin ilk hikâyelerini savaş imgesi besler. Tatar Türkleri için İkinci Dünya Savaşı Sovyet Rusya saflarında Nazi Almanyası’na karşı verilen büyük mücadelenin adı olmasının yanı sıra, literatürde Büyük Vatan Sığı (Büyük Vatan Savaşı) olarak terminolojilendirilir. “Savaş yıllarında en yüksek askerî ödül olan ‘Sovyetler Birliği Kahramanı’ unvanı ve madalyasına 11.519 asker layık görülür. Bunların 161’i Tatar’dır. Tatarlar bu sıralamada Ruslar, Ukrainerler ve Belaroslardan sonra dördüncü sırada yer alır” (Gilyazov, 2016: 3). Tatar Türkleri’nin hatırı sayılır bir sayıda cepheye katılmasının arka planında genetik kodlarda gizlenen bir ‘vatan’ algısı yatar. Üzerinde yaşadığı toprak parçasını koruyup kollama ve gözetme refleksi İkinci Dünya Savaşı’nda Tatar Türkleri’ni yüzyıllardır çatışma durumunda kaldığı Ruslarla birlikte hareket ettirir. Pek çok Tatar genci cepheye gönüllü gitmek için isimlerini yazdırır. *Bir gine Segetke* hikâyesinde evine bir saatliğine uğrayan anlatı başkışisi Ömer’in “Şerifulla Ağabey, sen ki orduda yer almış bir insansın, hiç emirleri çiğnemek olur mu? Bana bir saat vakit verdiler. Bir saat sonra ben gitmeliyim. Bu benim için bir emir! (...) Babacığım, anneciğim siz de benim için artık üzülmeyiniz. Beni cephe bekliyor. Hitler’in işini bitireceğiz! (*Bir gine Segetke*, 38) sözlerinden vatan mefhumunun aileden daha kutsal kabul edildiği anlaşılır.

Savaş, her ne koşulda olursa olsun yıkımı da beraberinde getirir. İkinci Dünya Savaşı’nın yarattığı en büyük yıkım iktisadî alanda görülür. “En çok etkilenen yerler ise köyler olur. Savaş süresince ya cepheye kullanılmak üzere ya da silah için gerekli olan

metalin karşılanması amacıyla traktörler köylülerin ellerinden alınır. Makinenin yokluğu ve erkeklerin cephede bulunması kadınlara, çocuklara ve yaşlılara fazladan iş yükü bindirir” (Zorkaltsev, 2013: 26). Çocuklar ninelerine ev işlerinde yardım ederken dedeler gelinleriyle tarlada çalışmaya giderler. Aile içi ekonomiye katkı yaşlı erkeklerden ve genç kadınlardan gelir. *Bir gine Segetke* hikâyesinde Meryem Teyze’nin ev işlerini üstlenmesi, eşi Galimcan Amca’nın ve gelini Kamile’nin ise sabahın erken saatlerinde tarlanın yolunu tutmaları bilinçli bir iş dağılımının olduğunu gösterir. Bu planlama her bireye iş yükü tanımladığından savaşın yarattığı olumsuz atmosferi cephe gerisinde bulunanlara hissettirmek istememeye yönelik atılmış bir adım olarak da düşünülebilir. Yoğun iş temposu savaşın bitmesiyle köylerine dönecek ve iktisadi yükü üstlenecek olan genç erkeklere bir an önce kavuşma arzusuyla günde 10-12 saate kadar çıkar.

Tatar kadınları eşlerinin, çocuklarının veya kardeşlerinin cephede buldukları süre zarfında evin tüm ihtiyaçlarını karşıladıkları gibi, diğer aile fertlerinin ümitsizliğe kapılmasına da engel olurlar. Tatar kadınları bu yönüyle İkinci Dünya Savaşı yıllarında cephe gerisinin bir nevi psikologları rolündedirler. *Ana hem Kız* hikâyesinde bu görevi Rehile üstlenir. Kardeşi Hesen’in yokluğunda evde oğlunun yolunu gözleyen yatalak annesini teskin eden kişi olur. Rehile’nin hem annesine hem de ablası Helime’ye verdiği tepkiler savaş psikolojisini yönetme kabiliyeti yüksek Tatar kadınına tanımaya imkân sunar. Hesen’in ölüm haberini postacının getirdiği zarftan öğrenen Rehile annesinin kim geldi sorusuna “*Merfuga Yenge. Elek istedi de*” (Ana hem Kız, 22) ve ablası Helime’nin Hesen hakkındaki gelişmeyi öğrenmesinin ardından kendisini parçalarcasına bağrıış çağrışalarına “*ne yapıyorsun sen? Bir keder yetmedi mi sana? Bir tane daha mı olsun istiyorsun? Hiç düşünmüyor musun? Söylediğin an onu öldürürsün. Bilmiyor musun o, gözlerini bir an olsun kapıdan ayırmadan onun yolunu gözliyor. Hayır, annemiz bunu bilmemeli! Anlıyor musun?*” (Ana hem Kız, 25) diye cevap verir.

2. 2. 1. 5. Tatar-Başkurt Meselesi

İskender Hazret’in Başkurt, Kurenhafız’ın ise Islak Tatar’ı olarak yer aldığı *Kurenhafız* hikâyesinde köyün dini önderinin kim olacağı konusunda yaşanan tartışmalar etnik kimlik üzerinden şekillenir. Türk kabileleri arasında sınıflandırma yapmanın zorluğundan bahseden Michael T. Florinski, “(...) Tatar ve Başkurt kabileleri arasında ise bu kadar farklılık yoktur. Zaten bu iki kabilenin her ikisi aynı nesil ve aynı ırktan olduğu hâlde birinin Tatar diğerinin Başkurt diye adlandırılmaları yaşadıkları yerin farklılığından

veya yaşam tarzlarının farklı olmasından dolayıdır” (Sever, 2015: 14) der. Birbirine bu kadar yakın olan iki kabilenin yaşam tarzlarındaki ve ikamet ettikleri coğrafyalardaki farklılıkları ise Vitevski şöyle açıklar: “Başkurtların yaşantısı bedeviliğe yakın bir hâldedir. Kazan Tatarlarının hayat seviyesi ise 20. asır medeniyetine yakın bir durumdadır. Başkurtlar ilim ve sanat alanlarında geri olup Kazan Tatarları bunlara kıyasla oldukça ileri gitmişlerdir. (...) Kazan Tatarları uzun zamandan beri medeniyet âlemine (Ruslar’a) yakın olduklarından yavaş yavaş da olsa ilim ve sanat bakımından yol kat etmişlerdir” (Sever, 2015: 15).

1917 Şubat İhtilâlinde önce de hemen akabinde de İdil-Ural bölgesinde genel anlamda “Türklük (Türkler, yani Türk soyuna mensup olanlar için ortak ad)”, “Türk ve Tatar” veya “Türk-Tatar” adıyla şöhret bulur. (...) Başkurt unsuru veya Başkurtluk diğer Tatar kavimleri Tipter, Mişer, Kreşinler gibi ehemmiyetsiz addedilir. Başkurtlar pek bilinmeyen basit, köylü, saf, biraz gülünç, çocuğumsu gibi sıfatlarla anılırdı” (Devlet, 1998: 151):

“(...) Kurenhafızı hazretin yerine atama konusu ise daha büyük bir tartışma yaratacaktı. Sorun şuradaydı: İskender Hazret Başkurt’tu. Kurenhafız ise Islak Tatar’ıydı. Bununla birlikte mahalleli ikiye bölünmüştü. Yerli halk, toprağı suyu olan Başkurtlar; tacirler, ayakkabıcılar ise dışardan gelen Tatarlardı. Bunlar arasında mahalleyi elde tutmak için her zaman gizli bir savaş vardı. Başkurtlar mahallenin başına muhacir Tatarları getirmek istemiyorlardı. Tatarlar ise bu hazretten sonra mahalleye imam olarak başarılı, atik, çok bilgili bir Tatar hocasını getirmek için can atıyorlardı. Bir de İskender Hazretin Buhara’da eğitim alan Ahmedi adlı oğlu da vardı. Ama zavallı topaldı. Bir ayağı çukurdaymış gibi çok kötü aksıyordu. Ama Başkurtlar yine de babasının yerine getirmek istiyorlardı. Topal olsa da bizden olsun, diyorlardı. Tatarlar ise hazretin oğlu engelli; engelli birisinin namaz kaldırması doğru olmaz, diye karşı çıkıyorlardı. Bütün bunlar bir bahaneyle imamlığı Başkurt’un elinden alıp Tatarlara vermeye çabalarıydı” (Kurenhafız, 247-248).

Tatarlar’ın itikatlarının Başkurtlara nazaran daha güçlü oluşu, sadaka ve bağışlardan elde edilen gelirin büyük bir kısmını Tatar zenginlerinin karşılıyor olması İskender Hazret’in Tatar ve Başkurtlar arasında bir ikilem yaşamasına neden olur. Çıkar ilişkilerinin çatışma/çatışmasızlık durumu kimlik sorunsalının da ortaya çıkma(ma)sıyla paralellik gösterir:

“(…) Doğru o, Başkurlara düşkün bir hocaydı. Gücünü ve desteğini Başkurlardan alıyordu. Ama Tatarları da dikkate almak zorundaydı. Sorun da şurada ki: Başkurlar din için, şeriat için yanıp tutuşmuyorlar. Genel olarak dini hafife alıyorlar. Birçoğu camiye çok seyrek geliyordu. Şeriatın kanunlarına çok bağlı kalmıyorlardı. Mesela Dim boyundaki Körmenkey, Şerip, Kazangıl gibi saf Başkurt köylerindeki camilerin yollarını yazın otlar kapatıyordu. Hocaları pazardan pazara birlikte kımız içip bal yiyip kuray çalıp şarkı türkü söyleyip eğleniyorlardı; kimse de bunu ayıplamıyordu. Tam aksine böyle hocayı övüyorlardı. Adam gibi adam! Bu yüzden Başkurlar için hocanın kendilerinden olması yetiyor. Başka şeyleri umursamıyorlardı. Tatar ise öyle değil. Tatar, ayrıca onun tacirleri takva sahibidir, din ve İslam için canını da malını da verir. Şeriatın kurallarını bırak sadece kendisinin uymasını, hocanın da uymasını kontrol etmeyi seviyordu. Bir de hazrete gelen pek çok sadaka, camilerin ve medreselerin bakımı için toplanan bağışlar da daha çok onlardan geliyordu. Böyle olunca İskender Hazret mahallesindeki Tatarları dikkate almak zorunda kalıyordu. O iki milletin de gönlünü hoş tutmak zorunda kalıyordu.” (Kurenhafiz, 248).

Başlarda medeniyete yakınlık veya uzaklıkla ölçülen Tatar ve Başkurt kabileleri arasındaki ‘fark’, zaman içerisinde bir ‘mesele’ye evrilir. “Tatar-Başkurt Meselesi’nin ne olduğu ve ne zaman ortaya çıktığı ile ilgili sorular; Tatarlar ve Başkurların kim olduğunu veya Tatar, Başkurt etnonimlerinin ne zaman ortaya çıktığını değil, asırlarca beraber yaşamış bu iki kardeş halkın arasındaki problemi sorgulamak için sorulabilir. (...) Kısa cevabı ise 20. yüzyıl başında bu iki boy adının birbirlerine göre siyasi birer kimlik olarak şekillen(diril)mesiyle ortaya çıkmıştır şeklinde olabilir” (Öztekten, 2008: 78). Sovyet Rusya, Çarlık Rusya’sından bu yana Rusya Müslümanlarının sözcülüğünü üstlenerek taraftar toplayan Tatarların nüfuzunu kırmak ister. “Asıl amacı Orta Asya’daki ‘Türkistan fikrini’ ortadan kaldırmak olan Sovyet Yönetimi, bu amaç doğrultusunda Türk toplulukları arasındaki dil farklılıklarını öne çıkararak bazı milliyetlerin şekillenmesini sağlar. Bunlardan biri de Tatarları etkisiz hâle getirmek amacıyla ortaya çıkarılan Başkurlardır” (Aça, 2014: 19).

Olivier Roy, Sovyet Yönetiminin Panislamist ve Pantürkist kadroları yok etmek maksadıyla Başkurlar üzerinden planlandığı projeyi şöyle özetler: “1919’da asıl öncelik Tatarlar’ın imparatorlukta Müslüman kimliğinin ön safhalarında yer alma talebini kırmaktı. O yıl içinde kurulan ilk özerk cumhuriyet, dilbilim açısından Tatarlar’a çok yakın

olan ve aslında yazılı dil olarak da Tatarca'yı kullanan Başkırtlar'ın özerk cumhuriyetiydi. Bir yıl sonra Tatar cumhuriyeti ve seçkin konumlarından indirilerek diğerlerinin arasında bir başka küçük topluluk konumuna indirilen Tatarlar'ı tamamen çevreleyen Çuvaş, Udmort ve Mari özerk bölgeleri yaratıldı. Başkırtlar'ı tam anlamıyla bir milliyet yapmak için, onlara bir edebî dil uyduruldu" (Roy, 2009: 107). Emirhan Yeniki, *Kurenhafiz* hikâyesinde Tatar ve Başkurt halklarının görünürde eğitilmiş-egitimsiz, şehirli-köylü, itikatlı-itikatsız gibi ayrımlarla uyutulduğunun farkındadır. Kardeş iki halk arasındaki ayrımı körükleyen başkişi Kurenhafiz'in hikâyenin sonlarına doğru maskesinin düşmesi de bu durumu doğrular. Kurenhafiz'in köye ikinci gelişi müderris olarak değil, Sovyet askeri olarak gerçekleşir. "*Bölüğün geldiği günün gecesinde İskender Hazret'in kapısını birisi çok sert bir şekilde yumrukladı. Evin içindekiler yataktan fırladılar. Korku içerisinde sessiz bir şekilde kalakaldılar. (...) Mahmuzlu çizmesi, kızıl pantolonu, ak şapkası, boynunu sarılmış kızıl kurdelesini, vücuduna gerilmiş kayışı, bir tarafında kılıç, bir tarafında altıpatlar tabancası... Büyük, kara bıyıkları örülüp iki yana uzanmış. (...) Tanıdınız mı beni?"* (Kurenhafiz, 256). İskender Hazret'le Kurenhafiz arasında geçen diyaloglarda "*Direnme artık! Şunu bil, senin gibi hazretlerin sonu geldi!"* (Kurenhafiz, 257) cümlelerinden, Tatar ve Başkırtlar arasında var olduğu düşünülen 'mesele'nin aslında din adamlarını ortadan kaldırmaya yönelik bir proje olduğu görülür.

2. 2. 2. Bireysel Temalar

Emirhan Yeniki'nin hikâyelerinde bireysel temalar anlatı kişilerinin ruh hâllerindeki değişikliklerle (kimi zaman çatışma, kimi zaman uzlaşma) ortaya çıkar. Aşk, sevgi, korku, yalnızlık, bekleyiş gibi farklı temalar etrafında şekillenen çatışma/uzlaşma durumu, anlatı kişilerinin hayatlarında önemli kırılmalar yaşamalarına neden olur. Emirhan Yeniki'nin hikâyelerinde öne çıkan bireysel temalardan biri de otobiyografidir. Hikâyelerinde sık sık kendinden ve yakın çevresinden bahseden Emirhan Yeniki, bu yöntemle okurun hem kendisini hem de Tatar ve Başkurt Türkleri'ni yakından tanmasına imkân sağlar.

2. 2. 2. 1. Otobiyografik Öğeler

Emirhan Yeniki'nin hayatından kesitleri, anlatı kişileri aracılığıyla sunma gayreti onda, sıklıkla özyaşamöyküsüne yaslanan içerik unsurlarının kullanılmasının arkasında yatan en önemli etmendur. "Kurmaca metinlerdeki ben, metnin kişilerinden biri olarak kabul edilir ve yazarla özdeş değildir, ama söz konusu eser bir özyaşamöyküsü olduğunda

metindeki ben, gerçek yazarla birleşir” (Gökalp Alpaslan, 2016: 77). Hikâyelerine yalnızca kendini, yani ‘ben’i değil, aynı zamanda bir ferdi olmaktan her zaman kıvanç duyduğu Başkurt ve Tatar Türklerini taşıyan Emirhan Yeniki’nin nasıl bir çevreden geldiği sorusunu cevaplamak ve bu çevreyi meydana getiren dinamikleri, kişileri yok olmaktan, unutulmaktan kurtarmak arzusunda olduğu düşünülebilir. *Kim Cırladı?* hikâyesinin anlatı kişilerinden Tahire, Emirhan Yeniki’nin savaşta tanıştığı bir kadındır. Emirhan Yeniki, 1999 yılında Medeni Cumga gazetesinde yayımlanan “Yübiley Sabakları (Jübile Dersleri)” başlıklı yazısında Tahire’nin öyküsünü şu şekilde açıklar:

“Benim ‘Kim Cırladı?’ adlı bir hikâyem var. Çoğu kişi onu biliyor. O hikâyede şarkı söyleyen kızla ben çok dar bir vakitte tanışmıştık. Onun adı, Tahire’ydi. Saf Tatarca’yla muazzam şarkı söylüyordu. İşte, sonbaharda karanlık bir gecede vagonun açık kapısına dayanıp kısık bir sesle şarkı söyleyen kişi bu Tahire’ydi. Nasıl olduğunu anlamadım, ama o kendi kendine benim gözümün önüne geldi. Ben de hikâyede onu kendi adıyla, Tahire diye kullandım. Böylece tanıştığım Tatar kızı hikâye kahramanına dönüştü” (Yeniki, 2004: 466).

Kurenhafiz hikâyesi, Emirhan Yeniki’nin eğitim aldığı Devleken’de bulunan medresedeki gözlemleri üzerinden kurguladığı eseridir. Anlatı kişilerinden İskender Hazret, Başkurt Türkleri’nden olup Devleken’de bulunan sarı medresenin imamıdır. Aynı medresede müezzinlik görevini yapan kişi ise Tatar Türkleri’nden Nebiulla’dır. Emirhan Yeniki hikâyesinde İskender Hazret’i ve onun kızı olan Gayşe’yi gerçek hayattaki isimleriyle kullanır. Nebiulla’nın ise anlatının başlarında yenilikçi müderris olarak sunulan Garif olduğu düşünülebilir. Emirhan Yeniki, anlatı başkişisi Kurenhafiz’in kim olduğu sorusunun cevabını *Songı Kitap* (Son Kitap) adlı hatıralarından oluşan eserinde şu şekilde verir:

“Öğretmenimiz, çok uzaklardan gelen Kurenhafiz, çok kötü ve acımasız biriydi. Yanındakine bırak seslenmek, dönüp bakmaya bile gelmiyordu. O an öğretmenin üç dallı sopası üstünde patlıyordu. Pek çok çocuk evlerine ıslak paçalarıyla dönüyordu” (Yeniki, 2004: 207).

1917 Ekim İhtilâli’ne kadar iptidai ve rüşdiye olmak üzere iki koldan eğitim veren Devleken medresesinde eğitim dili Tatar Türkçesi’dir. Derslerde okutulan kitaplar da yine Tatar Türkçesi’yle yazılmış kitaplardır. Bunun yanında Devleken’de toprakla uğraşanlar

Başkurtlar, ticaretle uğraşanlar ise Tatarlar'dır. Her iki topluluk arasında yaşanan çekişmeler Emirhan Yeniki tarafından iyi bir şekilde etüt edilir. 1917 Ekim İhtilâli'yle Sovyetler'in olumsuz faaliyetlerini kısa sürede pratiğe dökmesinde bu çekişmelerin yarattığı boşluğun etkili olduğu anlatıda okuyucuya sezdirilir:

“Sorun şuradaydı: İskender Hazret Başkurt'tu. Kurenhafiz ise Islak Tatarı'ydı. Bununla birlikte mahalleli ikiye bölünmüştü. Yerli halk, toprağı suyu olan Başkurtlar; tacirler, ayakkabıcılar ise dışardan gelen Tatarlar. Bunlar arasında mahalleyi elde tutmak için her zaman gizli bir savaş vardı. Başkurtlar mahallenin başına muhacir Tatarlar'ı getirmek istemiyorlardı. Tatarlar ise bu hazretten sonra mahalleye imam olarak başarılı, atik, çok bilgili bir Tatar hocasını getirmek için can atıyorlardı. (...) Devleken gibi büyük bir yerin en işlek mahallesine gelmesi, Tatar tacirlerinin onu el üstünde tutmalarını görmesi, hatta imamlık için onu düşündüklerini öğrenmesi, bu hilekâr adamın dişini turnağına takarak fırsatı değerlendirmesini zorunlu kılıyordu” (Kurenhafiz, 247-249).

Halk inanışları, kutsal mekânların itibarsızlaştırılması ve basın toplumu yönlendirmedeki rolü, 1929 yılının sonu 1930 yılının ilk aylarında ulusal gazetede kısmî zamanlı muhabir olarak çalışan Emirhan Yeniki'nin *Meçit Cılıy* hikâyesine taşınır. Mescitlerin büyük dönüşümün (kolhozlaşma, sanayileşme, burjuvayı yok etmek) yaşandığı yıllarda milletin önündeki en büyük engellerden biri olarak görülmesi, mescitlerin hortlakların, cinlerin ve perilerin yaşadığı yer olarak anılmasına ve halk arasında muhtelif rivayetlerin oluşmasına neden olur. Emirhan Yeniki çocukluğunda işittiği bir efsaneyi (daha sonra efsane olmadığını öğrenecektir) farklı bir mekân üzerinden kurgular. Hikâyenin anlatı kişilerinden *ulusal gazetenin* yayın koordinatörü Mürti Ağabey, bilgi toplaması için Emirhan Yeniki'yi geceleri ağlayan bir mescidin olduğu söylenen Yeni Mahalle'ye gönderir. Hikâyenin sonunda terk edilmiş mescidin içinde geceleri ses çıkaran şeyin baykuş olduğu ortaya çıkar. *Songı Kitap* adlı eserindeki hatıralarından Emirhan Yeniki'nin çocukluğunda dinlediği efsaneyi *Meçit Cılıy* hikâyesinde yeniden tasarladığını görüyoruz:

“Güneşin batmaya yüz tuttuğu vakitlerde Dim Nehri'nin karşı yakasından 'bum bum' diye kesik kesik, tok bir ses geliyormuş. Onu işitenler o anlarda: Bakın, su perisi bağırtıyor!, diye söylüyorlarmış. Gerçekten de ses dedikleri gibi öylesine kalın, öylesine güçlüymüş ki böyle bir sesi öküz gibi büyük bir canavar çıkarabilirmiş ancak. Evet, ben de

yetişkinliğe erişinceye kadar Dim'de dört ayaklı su perisi olduğuna inandım. Yalnızca ben değil elbet, pek çok çocuk buna inanmıştı. Fakat hayret edilecek şey şuydu ki, periyi kendi gözleriyle gören bir kişi bile yoktu. (...) Epeyce bir vakit geçtikten sonra işin aslını büyüklerden öğrendik. Su perisi denen şey bizim Dim'de yokmuş aslında. Onun yerine küçük bir kuş varmış. Nefret adıyla bilinen bu kabarık tüylü kuş gece bir başına yüzerken başını suya daldırıp 'bum bum' diye kalın bir ses çıkartıyormuş. Al sana su perisi!" (Yeniki, 2003: 186-187).

Emirhan Yeniki, *Ana hem Kız* hikâyesinde savaş gerçeğini çoğunluğunu gerçek hayattan alınmış hikâye kişileriyle yansıtır. Anılarını anlattığı *Songı Kitap*'ta çok sevdiği teyzesi Kerime'nin dört kız çocuğundan sonra bir oğlan doğurduğunu, Telget isimli bu kişinin Kuybışev'de ekonomi bölümünü bitirdikten sonra cepheye gittiğini ve Moskova'nın faşistlerden kurtarıldığı 1941 yılının güzünde vefat ettiğini belirttikten sonra "benim *Ana hem Kız* adlı hikâyem Telget'in ölüm haberini almamdan sonra yazıldı." (Yeniki, 2003: 34) diye ekler. Emirhan Yeniki, anlatı kişilerinin adlarını değiştirerek yazdığı hikâyesinde diğer anlatı kişilerinin hayatlarını ve özelliklerini de gerçeğe yakın kurgular. Anlatı kişilerinden Rehile ve Helime'nin, Telget (Hesen)'in ablaları Emine ve Hemmeyün olduğunu söyler. Her ikisinin de kocalarını savaşta kaybettiklerini, bununla birlikte Telget'in eğitiminde ve yetişmesinde aktif rol oynadıklarını dile getirir. Anlatıdaki çocuk sayılarının fazla olması ve Telget'in ablalarından birinin evli olmaması dışında (dramatik atmosferi yukarı çekme arzusu) Emirhan Yeniki, akrabalarını doğrudan metnin içine yerleştirir:

"(...) Altı kız çocuktan sonra bir erkek çocuk doğurdum. O küçücükten henüz; biz yetim kaldık. Merhum baban, onu gözbebeğimiz gibi koruyup kollamayı vasiyet etti. İşte biz onu elbirliğiyle büyüttük, yetiştirdik, okuttuk. Sen o okusun, adam olsun diye evin bütün meşakkatini kendi üzerine aldın; bu yaşına kadar bana bakmak için evlenmedin" (Yeniki, 2000: 20-21).

2. 2. 2. 2. Sevgi/Aşk

Emirhan Yeniki'nin hikâyelerinde sevgi "olmadık yerlerde güzellikler bulmak, sıradan olanın büyüüne kapılmayı reddetmektir" (Botton, 2012: 56). Yeniki, hikâyelerinde en saf, en kıymetli, emek mahsülü sevgiyi bulma gayretindedir. *Bala* hikâyesinde savaşın dehşetli anlarında Zarif'in bombalar arasından çekip çıkardığı çocukla kızı Feride'yi özdeşleştirmesi, *Yalgız Kaz* hikâyesinde kan ve cesetlerden başka bir şey görmeyen

askerlerin hayvanlarla kurdukları iletişim, *Maturlık* hikâyesinde çiçek hastalığından yüzü tanınmayacak halde olan ve insanların karşısına çıkmaya çekinen anneye Bedretdin'in verdiği büyük destek, *Kuray* hikâyesinde unutulmaya yüz tutan bir müzik aleti olan kurayın yapımında kullanılan kamışları anlatı başkişisine ulaştırmak için on beş kilometrelik yolu oruçlu kat eden Minzifa Nine'nin özverisi, güçlü bir sevginin tezahürüdür.

Emirhan Yeniki'nin hikâyelerindeki anlatı kişileri hayatı sever. Hayatın kendilerine bahşedilen bir hediye olduğunun farkındadırlar. Bu bakımdan hayatı dolu dolu yaşama arzusundan kendilerini mahrum edecek kişi veya oluşumlardan uzak kalmaya çalışırlar. Uzak kalmayı başaramadıkları takdirde ise onunla mücadele etme yoluna girerler. “Yaşam sevgisinin gelişmesinde önemli bir koşul özgürlüktür. Ne var ki kısıtlayıcı siyasal zincirlerden kurtulup ‘özgür olmak’ yeterli koşul değildir. Yaşam sevgisinin gelişebilmesi için ‘bir şey yapma’ özgürlüğü gereklidir. Yaratma ve kurma özgürlüğü, şaşabilme ve göze alabilme özgürlüğü. Böyle bir özgürlüğü tatmak için etkin ve sorumlu bir birey olmak gerekir; tutsak veya çarkın iyi yağlanmış bir dişlisi olan birey değil” (Fromm, 1990b: 51). *Bir gine Segetke* hikâyesinde Ömer'in babasıyla yaptığı konuşmalardan yaşam sevgilerinin gelişmesinde en önemli engelin Hitler olduğu anlaşılır. Çocuklarının hayatlarının baharında cepheye gitmek zorunda kalmalarına neden olan yıkıcı gücün karşısında sağaltıcı güç olarak yaşama sevgisi vardır. Bu sevginin varlığını devam ettirebilmesinin tek koşulu ise ‘bir şey yapmak’tan geçer:

“Baba, savaş ne zaman biter ve biz zaferi ne zaman tadarsak ancak o zaman evimize döneriz. (...) Hitler'in boynuna yeni bir tasma geçirdik. Sen de biliyorsun ki bu tasma onu günbegün boğacak! (...) Haydi inşallah! Halk bu tasmanın çabucak sıkılmasını bekliyor oğlum, çok bekliyor. Ayağa yeni kalkan çocukların bile dilinde sadece şu soru var: “Savaş ne zaman bitecek?” (Bir gine Segetke, 36).

Emirhan Yeniki, hikâyelerindeki anlatı kişilerinin kendisi gibi tabiatı sevmesini ister. Onun gözünde tabiat, huzur durağıdır. Arzu edilen nesnedir. İnsanın içinde var olan iyiyi ortaya çıkaran bir araçtır. *Tugan Tufrak* hikâyesinde Klara'nın, *Kuray* hikâyesinde ise yazar anlatıcının gözünden tasvir edilen tabiat, eşsiz coğrafi güzellikleriyle Başkurdistan'dır. *Tugan Tufrak*'ta şehirde doğup büyüyen anlatı başkişisi Klara'nın zihninde başlangıçta köy ve köy hayatı bir karşılık bulmaz. Dedesinin köyünü “bir gidip gör” telkinlerini, ancak onun ölümü sonrasında vicdanını rahatlatmak maksadıyla tatbik

edebilen Klara, şehirden köye ulaştığında tanık olduğu manzarayla büyülenir. Dedesinin ağzından düşürmediği Çabıl Dağı'yla karşılaştığında *“bu yükseklikten ne yöne bakarsan bak, uçsuz bucaksız uzanan akçıl ekin kırlar, yeşil vadiler, mavimsi ormanlar, kıvrıcık çalılıklarla kaplanmış uzun çukurlar ve uzak yakın fark etmeksizin gövde gösterisi yapan dağlar görünüyor”* (Tugan Tufrak, 155) diyerek genetik kodlarında var olan tabiat sevgisini dışa vurur: *“Şapkasını başından çıkardı. Yüzünü dağlardan esen akşam rüzgârının serinliğine bıraktı. Gözleri nemleninceye kadar geniş boşluğa bakmaya devam etti. Bu sessiz tepelikten, bu yeni, şaşırtıcı hisler dalgasından ayrılmak istemiyordu”* (Tugan Tufrak, 165). Tabiat sevgisi, kentleşme süreciyle köyünden uzaklaşan ve onu zihninde konumlandıramayan anlatı başkişisinde memleket sevgisine dönüşür.

Kuray hikâyesinde tabiata duyulan sevgi, yazar anlatıcının İkinci Dünya Savaşı'ndan önce sıklıkla uğradığı Kuvandık şehrinde tezahür eder. *“Kuvandık! Nereden geliyor bu şiirsel isim? (...) İlk gördüğümde bende de övünme hissi uyandırdı bu yer. Tabiatın eşsiz ve zengin güzelliğinde konuşlanmıştı Kuvandık. Ne yana bakarsan bak, yemyeşil yuvarlak tepeli yüksek dağlar... Bu dağların arasından kıvrıla kıvrıla gümüş gibi parlak, tertemiz akan Sakmar. Dağların bittiği yerlerde belden yukarı boy veren sık otluklarla bezenmiş dümdüz çayırklar uzanıyor”* (Kuray, 320) sözleriyle başkişi, övünülen, sevilen yer anlamlarına gelen Kuvandık ismiyle tabiatın güzelliğini örtüştürür. Bu adla, insanların onun doğal güzelliklerine duydukları hayranlık arasında bir ilişki kurar.

Emirhan Yeniki'nin hikâyelerinde öne çıkan sevgilerden birisi de hayvan sevgisidir. İlk çağlardan günümüze insan-hayvan birlikteliği zaman zaman çatışmalara sahne olsa da, bilhassa hayvanın evcilleştirilme sürecinden itibaren insanın hem iktisadi hem de sosyal hayatında önemli bir yer edinmesi bu birlikteliği güçlendirir. Kriz anlarından biri olan savaş ortamında ise hayvan, insanın yaşama sıkı sıkıya tutunmasının, içinde umudu yeşertmesinin, hayâller kurmasının tetikleyicisi rolünü üstlenir. İkinci Dünya Savaşı yıllarına tarihlendirilen *Yalnız Kaz* hikâyesinde hayvanlara karşı beslenen sevgi askerlerin gözünden *“uzun cephe yolunda genellikle bu tip hayvanlar (çoğunlukla köpekler veya sahihsiz kalmış keçi, tay gibi evcil hayvanlar) harp bölüğüne alışıp onlara dâhil olurlar. Çünkü asker bir canlıyı cephede başka bir yerde sevmediği kadar çok sever”* (Yalnız Kaz, 52) şeklinde okuyucuya sunulur. Askerlerin, hayvanları savaşın yıkıcı etkilerinden uzak tutma çabalarının altında onları ailelerinin birer ferdi olarak kabul

etmelerinin, eşlerini, çocuklarını, anne ve babalarını sevdikleri gibi onlara da eşdeğer bir sevgi beslemelerinin etkisi olur.

Aşk, insanın uzunca bir zaman uykuda olan saf benliğinin dışavurumudur. İnsanı hapsoldüğü hayatın sıradanlığından, keşmekeşinden çekip çıkararak yetenekli bir cerrahdır. İnsanın çocukluğundaki gibi dışarıdan gelen bütün engellemelere rağmen kararlılıkla arzu ettiği nesneye ulaşma çabasıdır. Bir yenilenme, kendini bir başka bedenle bütünleştirme yolculuğudur. *İkinci Künni* hikâyesinde cepheden memleketine dönen başkişi; savaş, kan, nefret, keder sözcükleriyle geçen bin dört yüz altmış günün sonunda iyiyi, güzeli, hayatı ve aşkı hatırlar. Dış dünyanın, savaş atmosferinin, üzerinde kurduğu kuşatmayı kaldırır: “Galiba uzun yıllar boyunca içinde kıpırdamadan duran aşk duygusunu beklemediğin anda aklına getirip ortaya çıkarmak için yeni şartların oluşmasına tanıklık etmen gerekiyormuş. Evet, bu kesinlikle böyle!” (İkinci Künni, 84). Aşk denilen efsunlu coğrafyaya konuşlanmanın bir bedeli olduğunu ve bu bedeli “evet, eğer ben hendek pisliklerinde sürünmemiş, buzlu sulardan geçmemiş, ölümün ete kemiğe bürünmüş ellerini boynumdan söküp atmamış olsaydım; şimdi aşk denen yüce duygunun mukaddes yerini tespit edip doyunluğa ulaşabilir miydim?” (İkinci Künni, 85) sorusunu kendisine yönelterek ödediğini söyleyen başkişi, aşkın büyük fedakârlıklar ve mücadelelerin ürünü olduğunun altını çizer.

“Aşkta birey kendine en uygun olanı arar ve bulur ya da daha doğrusu kendine en uygun olanı arayıp bulduğunu düşünür. Burada ‘uygun’un ölçütü yoktur. En uygun olan, kim bilir, belki de en uyarsız olandır. Kendine en uygun olanı (ya da en uyarsız olanı) bulmak ve onu olabildiğince yüceltmek, aşkın temel eğilimi bu ‘kendi dışına çıkma’ tutumunda belirginleşir” (Timuçin, 2010: 164). *Yalnızlık* hikâyesinde Tamara Sergeyivna, savaşta eşini ve çocuğunu yitirdikten sonra Börelî sovhozunda yeniden hayata tutunmak ister. İyi eğitilmiş, şık giyimli, şehirden gelen bir kadın olan Tamara Sergeyivna; ortaokul mezunu, köyden dışarıya adımını atmamış, çapkın olarak etrafında nam salan Petya Kotov’a âşık olur. Kendisinden sekiz yaş küçük bir erkekle beraberliği sovhoz kadınları tarafından ‘erkeksizlik sendromu’ şeklinde cinsellik temelli bir aşk olarak değerlendirilir. Sovhoz sakinlerinin garipsediği bu ilişkide Tamara Sergeyivna kimin ne dediğini, düşündüğünü umursamaz. “Petya Kotovla insanlar arasına karışmaktan hiç çekinmiyordu. Onunla el ele tutuşup sinemaya da gidiyordu; bahçesinde de oturuyordu. Zaman zaman birlikte şehre bile iniyorlardı” (Yalnızlık, 128).

Tamara Sergeyivna'nın aşkının merkezinde Petya Kotov vardır. Bu aşk, sovhoza kattıklarıyla ve işini düzgün yapmasıyla rol model olan Tamara Sergeyivna'ya dahi zaman zaman kendisiyle çelişecek işler yaptırır. *“Bu yılın güzünde bir mekanikçiyi Leningrad'a altı aylık kurs öğrenimi alması için göndermemiz yönünde yukarıdan yazı gelmişti. Bu haberi duyunca Tamara Sergeyevna hemen yöneticinin yanına geldi. O, yalvar yakar yöneticiden Petya Kotov'u göndermesi yönünde talepte bulundu. (...) Elbette sovhoz idarecileri için Petya Kotov kursa gönderilmeyi hak eden adaylardan biri değildi. Ondan çok daha iyi adaylar vardı. Fakat Tamara Sergeyevna'nun yüzü suyu hürmetine ve onun dile getiremediği gönül işlerini az çok anlamış olmalarından olacak Kotov'u kursa göndermeye karar verdiler”* (Yalgızlık, 130-131). Yine sovhoz idarecileri tarafından Petya Kotov yerine Petya Vasileviç denmeye başlanması, pansiyonda sert bir zeminde yatıyorken altına pamuktan yatağın serilmesi, Tamara Sergeyivna'nın makamını kullanmasının neticesidir.

Şayaru hikâyesinde başkişi Dilara'nın ilk görüşte âşık olduğu Haris'i elde etme çabaları aşk'ın hâllerinden biri olan kıskançlığı ortaya çıkarır: *“Kadın için kıskançlık ona güç veren bir uyarıcıdır; elindeki her olanağı kullanarak rakiple savaşmak için bir dürtüdür ve bu olanaklar çok çeşitli ve etkileyicidir; hedeflere erkeğin beceremeyeceği bir kararlılıkla yol alınır”* (Reik, 2009: 101). Dilara, Haris'in sevgilisi için aldığı yazmayı öğrencileri davet ettiği lades adlı bir oyunda eline geçirmeyi başarır. Yazmayı başına dolması, kendini onun kadınının yerine koymasına ve üçüncü şahsa karşı büyük bir zafer kazandığı hissine kapılmasına neden olur. Eşinden ayrı olarak çıktığı vapur yolculuğunda gönlünün dizginlerini Haris'i gördükten sonra salan Dilara, Haris ve arkadaşlarının vapuru yanaştığı ilk limanda terk etmeleriyle yıkılır: *“Bir an o gözlerini kapatıp put gibi durdu ve ardından birdenbire elindeki yazmayı havaya, İdil'in üzerine bıraktı. İpek yazma onun elinden çıkınca yukarı yükseldi. Bir kanat çırpıp, bir dalgalanır gibi oldu ve karanlığın içinde yavaş yavaş yokluğa karıştı”* (Şayaru, 185). Aşkın öznesi konumuna geçemeyen Dilara, kıskançlığının diyetini yazmayı yok ederek Haris'in sevgilisine ödettiğini düşünür. Haris'in kendisinden uzaklaşması ise her şeyin sonlanmasının aksine Dilara'daki mücadele hırsını daha da kuvvetlendirir: *“Gece... Hiçbir şey yok, hiçbir şey görünmüyor. Yalnızca sahildeki ışıklar yanıyor; sanki Dilara Hanım'ın yüreğinde kor olan kömürleri kızdırarak, daha da harlayarak yanıyorlardı”* (Şayaru, 185).

Emirhan Yeniki'nin hikâyelerinde sadakatsizlik, bireyler arasında aşk denilen mucizenin tılsımını yitirmesiyle ortaya çıkar. Fiziksel ihtiyacın giderilmesinden öte psikolojik ve duygusal gereksinimlerin karşılanmasına yönelik birlikte olunan kişilerden uzaklaşma hâli *Bir Süz* ve *Unıtılmas Minutlar* hikâyelerinde kendini gösterir. *Bir Süz* hikâyesinin başkişisi Nina, özlemini çektiği sevme sevilme ihtiyacını çalıştığı restoranın daimî müşterilerden biri olan Profesör Viktor İvanoviç'le karşılamak ister. “*Hayâllere dalması eşsizlikten, yalnız bir kadın olmasından ötürü değildi. Onun da kocası var; o da sözde eşi olan bir kadın. Fakat nasıl bir koca?! Nasıl anlatsan? Utanç verici! Başını içki masasından kaldırmayan, karaktersiz, kötü, kaba bir insan müsveddesi*” (Bir Süz, 308).

Kadının gönül coğrafyasında mevsim hep bahardır. Çiçekler hep canlı, hep tazedir. Nadasa bırakılacak tek bir toprak parçası yoktur. Toprak her daim ürün vermeli, bedeni beslemeye devam etmelidir. Nina'nın gönül coğrafyası restoranda her gün yolunu gözlediği Viktor İvanoviç'le günbegün inşa edilir. Viktor İvanoviç'in bir tebessümü, kibarlığı, Ninacığım şeklindeki samimi ifadeleri başkişiye bir eşi olduğunu unutturur. “*Nisan ayının başlarıydı. Nisanın ilk haftasıydı hatta. Güneşli, sıcak bir gündü. Baharın ilk kardelenleri de çiçek açmıştı. Nina işe gittiği yol üzerindeki çiçekçiden nefis kokular yayan kardelenlerden bir tutam satın aldı. Restorana girer girmez onları vazoya koydu ve vazoyu profesörün yemek yediği masaya bıraktı*” (Bir Süz, 309). Nina'nın içinde kopan fırtınaları dizginleyen yine bir erkek, âşık olduğu Viktor İvanoviç olur. Semen Semenoviç adlı arkadaşının Nina'yı kendisine yakıştırması karşısında: “*Semen Semenoviç, siz beni küçük düşürüyorsunuz! (...) Bir restoran artığı ile beni yakıştırıyorsunuz! Siz beni ne sanıyorsunuz?*” (Bir Süz, 313) sözlerini Nina da işitir. Sadakatsizliğin meşruluğunu aşkıyla tasdik eden ve bu yolda cesur adımlar atan başkişi, darbeyi de yine çok inandığı aşktan yer.

Unıtılmas Minutlar hikâyesinde sadakatsizlik rüya zamanında gerçekleşir. Dış gerçeklikte Banu Abla'yla evli olan başkişi Kerim Ağabey, eşinden ayrılıp âşık olduğu Remziye Abla'yla birlikte olmak ister. Önündeki en büyük engel olarak her iki ailenin mensuplarını görür. “*Onlar bekliyorlar. Evet, paniklemeden, sabırla kendilerine verilecek hükmü bekliyorlar; çünkü karşı salonda iki ailenin mensupları bu iki aşığın kaderini belirlemek için kendi aralarında konuşuyorlar*” (Unıtılmas Minutlar, 328). “Rüyalardan yararlanmayı bilerseniz, onların size yapacakları katkı da artacaktır” (Cayce, 1998: 165). Kerim Ağabey gerçek hayatta olumsuz cevap verecek aile fertlerini rüyada kendi tarafındaymış gibi konuşturur. Kerim Ağabey'in eşi Banu Abla'nın “*aşkın karşısında ne*

söylenbilir?”, Remziye Abla’nın eşi Gıymran Ağabey’in “*siz burada aşk büyük bir şey, buna engel olmak doğru olmaz, yaşasınlar birlikte, diyorsunuz; o zaman bana geriye söyleyecek ne kalıyor ki?*”, yine Remziye Abla’nın kızı Emma’nın “*babama teşekkür etmek istiyorum. O da sonunda aşkın ne demek olduğunu anlamış.*” ve Kerim Ağabey’in oğlu Bulat’ın “*öyleyse noktayı koyduk. Mesele halloldu. Anne haydi, kadehleri getir, şampanya çıkar. Âşıkları çağırıp tebrik edelim*” (Unıtılmas Minutlar, 328-330) sözleri Kerim Ağabey’in âşık olduğu kadına bir an önce kavuşma telaşının tezahürüdür. Bu arzuya, rüya zamanından dış gerçekliğe geçilmesiyle ket vurulur. “*Hay Allah, rüyaymış bu! Binlerce şükür. Ya, böyle bir gerçekle karşılaşsan ne yaparsın acaba, çok garip! Uff, korkunç! Kerim Ağabeyinizin şansı Banu Ablanız ondaki aşk hakkındaki hayallerini çoktan bitirdi. Kafanı birazcık kaldırsan: Bakma başkasının karısına, gözlerini oyarım!, diyor. Bu yüzden ağabeyinizin içi rahat! Allah uzun ömür versin Banu Ablanıza*” (Unıtılmas Minutlar, 330).

2. 2. 2. 3. Yalnızlık

Emirhan Yeniki’nin hikâyelerinde yalnızlık, kimi zaman yıkıcı kimi zamansa yapıcı yönüyle bir problem durumu olarak ele alınır. Emirhan Yeniki yalnızca insan özelinde değil, hayvanlar ve bitkiler olmak üzere tüm canlıları kuşatan bir yalnızlıkla okuyucuyu buluşturur. *Tavlarga Karap* hikâyesinde Birinci Dünya Savaşı’nda oğlu Timircan’ı, İkinci Dünya Savaşı’nda ise torunu Batırcan’ı yitiren Lokman Dede, acısını dindirmek için zaman zaman evlerinin önündeki beyaz taşa oturarak dağları seyre dalar. “İç dünyasına stratejik çekilme yapmadıkça, düşünce nöbette beklemedikçe, insan yaşamı olanaksızdır” (Gasset, 1999: 54). Lokman Dede’nin yalnız kalma arzusu, geriye dönüşler yaparak oğlu ve torunuyla geçirdiği güzel günleri hatırlamak ve bu yolla teselli bulmak şeklinde tezahür eder. İçinde bulunduğu zaman diliminin olumsuz atmosferinden kurtulma, kendini ait hissettiği zamanda konuşlandırmaktır. Bu yönüyle yalnızlık onarıcı, iyileştirici ve yapıcıdır.

Her canlının bir ailesi vardır. Ondan güç alınır. O yapının sınırları içerisinde yer almak güvende olduğu hissini verir. Birlikteliğin sonlanması ise “*evet, bulunduğumuz yer küçük bir köydü. Biz haşhaş çiçekleri, güller, kokulu leylaklar, kuş üzümleri, elmalar, ahududular, kirazlar; onun güzel süsleri, onun lezzetli yemişleriydik*” (Mek Çeçegi, 57) mutsuzluğu, güvensizliği, çaresizliği beraberinde getirir. *Mek Çeçegi* hikâyesinde yalnızlık, düşmana bilenmektir. Zorluklar karşısında yılgınlığa düşmemektir. Bütün acılara rağmen iyiye, güzele ulaşılabileceği inancını taşımaktır. Bombaların açtığı büyük bir çukurda

bitiveren haşhaş çiçeği “bizim hoş, narin haşhaşların neslini kurutamadı onlar!” (Mek Çeçegi, 58) sözleriyle yalnızlığının baki olmadığını, “evet, evet, ben inanıyorum, ebedi hayatın çiçeklerin insanlardan bir an olsun ayrılmamasıyla elde edileceğine inanıyorum. Ben yalnız kalmaktan hiç ama hiç yakınmıyorum!” (Mek Çeçegi, 58) ifadeleriyle yalnızlığının umudunu beslediğini, “kum tanelerine sert diye söylenmedim; sulara da azdır diye öfkelenmedim. Şiştim, filizlendim ve kök saldım.” (Mek Çeçegi, 58) cümleleri de yalnızlığının aslında daha sonraki bir aradalığa tam teşekkürü bir hazırlık safhası olduğunun ispatıdır.

Yalnızlık hikâyesinde başkışı Tamara Sergeyivna’nın yalnızlığı annesini, babasını ve eşini savaşta; kızını ise savaştan kaçıp Börelî sovhozuna doğru giderken tren yolculuğunda yitirmesiyle başlar. “Acı ruhumuzu sardığında ve içimizdeki en gizli saklı telleri yıpratıp kopararak bize zulmettiğinde, insanların ve nesnelerin dünyasından kopmaya, soyutlanmaya ve başkalarıyla olan ilişkilerimize farklı farklı ölçülerde zarar vermeye yöneltiliriz” (Borgna, 2014: 50). Tamara Sergeyivna kolhozda kimseyle konuşmak istemez. Geçmişini anımsatacak sorularla muhatap olmamak adına kimseyle paylaşımda bulunmaz. “Genç kadın bir gölge gibi aramızda dolaşıyordu. Ne ses, ne seda! Küçük bir odası vardı. Oradan işe geliyordu. Başka hiçbir şey onu ilgilendirmiyordu.” (Yalnızlık, 122).

Tamara Sergeyivna’nın yalnızlığı yaklaşık sekiz yıl sürer. Bu sürenin sonunda hayatına kendisinden sekiz yaş küçük Petya Kotov dâhil olur. Yalnızlık, başlarda cinsel, akabinde ise sevme ve sevilme ihtiyacını gidermek maksadıyla ortadan kalkar. “Kıvılcımın tutuşması için çok şey mi gerekiyor? Siz kendiniz de bir düşünün kaç yıldır erkek sevgisi görmemiş bir kadının halini! Neme susayan toprak gibi hüznle dolu kalbine hangi tohum düşerse düşsün kök salmaz mıydı?” (Yalnızlık, 126-127). Tek taraflı bir aşkın nesnesi konumundaki Tamara Sergeyivna’yı yeniden yalnızlığa mahkûm eden şey ihanetle tanışması olur. Petya Kotov’un bir mektup aracılığıyla sovhoza evli bir adam olarak döneceğini ve kendisinden ayrılmak istediğini belirtmesi üzerine Tamara Sergeyivna, İkinci Dünya Savaşı’nın başlarında yalnız geldiği Börelî sovhozunu yine bir başına terk eder. “Bir insan, acı çekmenin kaderi olduğunu gördüğü zaman, acısını kendi görevi olarak kabul etmek zorunda kalacaktır. Bu onun tek ve eşsiz görevidir. Acı çekerken bile evrende yalnız olduğu(n) gerçeği...” (Frankl, 2009: 93) ile karşı karşıya kalınması *Yalnızlık* hikâyesinde şöyle ifade edilir: “Bir gün daha kalsaydım hepiniz beni avutmaya, bana

öğütler vermeye, ısrarla kalmaya ikna etmeye çalışır; bir şekilde sıkıntıyla hayatımı devam ettirmeye mecbur bırakırdınız. Ben bunun olmasına müsaade edemezdim” (Yalnızlık, 132). Yalnızlığın yıkıcı yönünü ihanetle tadan Tamara Sergeyvna, toparlanmak ve yeniden hayata tutunmak için onun yapıcı yönlerinden biri olan “huzursuzluk yaratan kişi/nesneden uzaklaşma” dürtüsünü harekete geçirir.

2. 2. 2. 4. Korku

Başkurtlar’ın milli çalgısı kurayı icra edecek kimsenin kalmamış olması, *Kuray* hikâyesinde geleneği sürdürecekt taşıyıcının yetişmeme korkusunu ortaya çıkarır. Yazar anlatıcının kurayın doğuşuyla ilgili bir efsaneyi anlatarak başladığı hikâyede, çocukluğundan radyoda çalıştığı zamana kadar karşılaştığı icracılar hakkında okuyucuya bilgiler verilir. Son icracılardan ve aynı zamanda radyo sanatçısı olan İsmegül Ağabey’in metal bir kurayı kullanıyor olması başkişiyi Kuvandık şehrine, kamıştan yapılan doğal kurayı bulabileceği Sakmar boylarına doğru yolculuğa çıkarır. Başkişi, Sakmar boylarında tabiatın güzelliği karşısında kuray ezgilerini anımsar. Bu bağlamda zihninde yer alan, ancak unutulmaya yüz tutmuş türküler, şiirler gün yüzüne çıkar.

Tekrar, kültürel belleğin aktarılması vazifesini görür. Müzik de tekrarın en etkili biçimde kullanıldığı tür olarak aktarımın kalıcılığını ve sürekliliğini sağlar. “Her bağlayıcı yapı (hatırlama, kimlik ve kültürel süreklilik arasındaki bağlantı)’nın temel ilkesi tekrarlama’dır. Böylece olaylar dizisinin sonsuzda kaybolması önlenir ve bir ortak “kültürün” unsurları olarak, tanınabilir ve hatırlanabilir örneklere dönüşmesi sağlanır” (Assmann, 2015: 23). Sakmar boylarını ve dağları karış karış gezen başkişi, kurayın yapıldığı kamışları bir türlü bulamaz. “*Ya yok, ya da ben ne arayacağımı bilmiyorum. Anlaşılan o ki, tanıyamıyorum!*” (Kuray, 322). Bireysel unutmadan ziyade toplumsal belleğin yitirilmesine yönelik unutmadan korkan başkişinin “*her şeyin yetiştiği bu sıcak, baş döndürücü yerde kuray olmalı, olmaması mümkün değil!*” (Kuray 322) sözleri, kurayın yapımında kullanılan kamışları yetiştirecek ve onları bir enstrümana dönüştürecek sanatçıların kalmamasından duyulan endişenin dışavurumu olarak değerlendirilebilir. Kamışın dikilmemesi müzik aletinin yapılmaması icracının yetişmemesi, icracının yetişmemesi ise geçmişle gelecek arasında kültür aktarımını sağlayacak unsurdan mahrum kalmak demektir.

Başkişi, kuray yapımında kullanılan kamışları bulma konusunda köyün yaşlılarından destek alır. Başkişinin, gençlerin kendisi gibi tanıma konusunda güçlük

çekeceği kamışları yaşlılardan sorması, son bilirkişilerin de dünyadan göçmesiyle kültürel mirasın yok olacağı endişesini taşımasıyla örtüşür. Minzifa Nine'nin yürüyerek on beş kilometre yol kat ettikten sonra başkişiyeye verdiği kamışlar, radyoda bulunan İsmegıyl Ağabey'e ulaştırılır. İsmegıyl Ağabey'in yakalandığı ağır hastalığa yenik düşmesi üzerine Dil, Edebiyat Enstitüsünün Müzik Bölümü'ne bağışlanan kurayların tozlu raflara bırakılması ise başkişiyeye "ama onlar sessizler. Çalacak kimseleri de yok! Efsanedeki çocuk gibi birini nereden bulmalı?" (Kuray, 327) sorusunu sordurtur. Kültürün devamlılığını yeni kuşaklara aktarmakla mükellef kurumların dahi halkın zihninde ve gönlünde yer edinen nesnelere gösterdiği ilgisizlik, başkişinin korkusunun yersiz olmadığını ispatlar.

Kurenhafiz hikâyesinde korku, sembollerin yarattığı çağrışımlar üzerinden sunulur. Korku kimi yerde bir nesne, kimi yerde bir renk olarak kendini gösterir. 1552 yılında Kazan'ın işgaliyle Müslüman Tatarlar'a uygulanan zorla Hristiyanlaştırma politikaları, 1917 yılında Bolşevik İhtilâli'yle yoğun bir Ruslaştırma siyasetine evrilir. Hristiyanlaştırma-Ruslaştırma çalışmalarının etkili sonuçlar vermesi adına Tatar çocukları ve onların eğitim gördükleri medreseler hedef alınır. Kimi zaman 'O', kimi zaman ise 'Biz' anlatıcısıyla kurgulanan *Kurenhafiz* hikâyesindeki anlatıcı geçişleri, Emirhan Yeniki'nin olayların odağına mensubu olduğu Tatar milletini koymak istemesinden kaynaklandığı düşünülebilir. "1917 yılının güzünde okullar açılınca bizim medreseye yeni bir müderris geldi. (...) İlk derste o bize gözlerini kısıp güzel dudağıyla hafifçe gülümsedi; sanki etrafındakilerden bihaber tavşanlara ağaçtan kuyruğunu sallayarak bakan bir baykuş gibi, bir şeyler düşünüyor, hesaplıyor, gizliyor gibiydi. Bizler onun gerçek düşüncesini, arzusunu bilmesek de bu yarım gülümsemeden istemeden de olsa çekinmiş, ürkmüştük" (*Kurenhafiz*, 240-241).

Medresedeki ilk günlerinden itibaren herhangi bir gerekçe belirtmeden şiddete başvuran *Kurenhafiz*'in elinde, öğrencilerin daha önceleri karşılaşmadıkları bir nesne, üç dallı sopa vardır. Öğrencileri eğitmek(!) maksadıyla kullandığı üç dallı sopanın en büyük marifeti acı vermektir. Emirhan Yeniki'nin başkişiyeye tek dallı sopa yerine üç dallı sopayı kullandırmasının altında, acının şiddetini göstermesinin yanı sıra, yüzyıllardır süre gelen bir korkuyu, Hristiyanlaştırmayı da okuyucunun zihninde canlandırmak istemesi yatar. Üç dallı sopa, Hristiyanlık dininin sembolü olan haçı temsil eder. "Ertesi gün müderrisin elinde üç dalın bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş uzun bir çubuk gördük. Garipsemedik, öğrenci için çubuk çok tanıdık bir şeydi. Fakat kırbacı andıran bu nesneyi

daha önce tatmamıştık! Çok kötüymiş. Sinsice sokan bir yılan gibiydi” (Kurenhafiz, 244). Fiziksel sembolün yarattığı psikolojik etki, öğrencilerin yaşamlarını felç eder. Korku, kimi öğrencilerin medreseye bir daha adım atmamalarına neden olur.

Kurenhafiz’in ikinci hamlesi, medresede kurduğu korku atmosferini tüm halka tatbik etme girişimi sırasında gerçekleşir. Kurenhafiz, önündeki en büyük engel olarak gördüğü İskender Hazret’in toplum nezdindeki saygınlığından istifade etmek ister. İskender Hazret’in kızı Gayşe’yi gözüne kestirir. Evlenme talebinin İskender Hazret tarafından reddedilmesi üzerine Devleken’den ayrılan Kurenhafiz, başından beri mensubu olduğu kızıl askerlerle birlikte geri döner. *“Mahmuzlu çizmesi, kızıl pantolonu, beyaz kalpağı, boynunda duran kızıl kurdelesini, vücudunda gerilmiş kayışı, bir tarafta kılıcı, bir tarafta altıpatlar tabancası...”* (Kurenhafiz, 256). Başta İskender Hazret olmak üzere tüm Devleken sakinleri kızıl rengin yıkıcı gücüyle karşılaşır. Temel hedeflerinin İslâm’ın gerçek önderliğini yapan, Müslümanları bir arada tutma görevini üstlenen hazretler ve mollalar olduğu tasdik edilir. *“Direnmeye artık! Şunu bil; senin gibi hazretlerin sonu geldi!”* (Kurenhafiz, 257).

2. 2. 2. 5. Bekleyiş

Emirhan Yeniki’nin hikâyelerinde anlatı kişilerinin pek çoğu bir şeyleri beklemektedir. Savaş dönemi hikâyelerinde cephede olan eş, baba, oğul, sevgili; savaş sonrası yazılan hikâyelerinde dürüstlük, sevgi, mutluluk ve geleneğin taşıyıcısı olan kişiler, “beklenen”dir. “Beklenen nesnenin önemi ne olursa olsun, bekleyiş hareketi tarafından sonsuzca aşılır. Bekleyiş her şeyi eşit derecede önemli, eşit derecede beyhude hâle getirir. En ufak bir şeyi beklemek için bile hiç tükenmeyecek gibi görünen sonsuz bir bekleyiş kudretine sahibiz” (Blanchot, 2014: 41). *Bir gine Segetke* hikâyesinde Meryem Teyze’nin beklediği kişi, oğullarıdır. Üç oğul cephede olan Meryem Teyze’nin bir saatliğine kavuştuğu oğul Ömer’in tekrar cepheye dönüşü bekleyiş süresini başlangıçta eziyete dönüştürse de Ömer’in evlerindeki masanın üzerinde bıraktığı sigara tabakası bekleyiş süresinin algısal boyutunu değiştirir. *“Ömer’in masanın üzerinde bıraktığı tabakası hepsine, bilhassa Meryem Teyze’ye, büyümlü ve hikmetli bir nesne şeklinde göründü. Tabaka hakkında söylenenler çoktu. Bütün komşular ve kendileri onun unutulmasını Ömer’in sağ salim döneceğine yordular. Meryem Teyze bir defaya mahsus olmak üzere gösterdikten sonra bu kıymetli eşyayı hiç kimsenin bulamayacağı bir yere sakladı”* (Bir gine Segetke, 45). Beklenen, her ne koşulda olursa olsun sonunda gelecektir.

Bürük... Tügerek Bula hikâyesinde başkişi Kamali Ağabey dürüst insanlarla karşılaşmayı, adam kayrılmasına bir son verilmesini bekler. Yeni bir şapka almak üzere gittiği mağazada başkişinin kendisine olmadığı söylenen şapka modelinin başka bir kişi için depodan getirilmesi üzerine “*işte dostlar, şapkanın yuvarlak olduğuna inanmışsınızdır artık! Dilediğine dönüp dönüp geliyor, istemediğinden de yine döne döne kaçıyordu. Tam bir vahşi hayvan gibi*” (Bürük... Tügerek Bula, 336) sözleri, çıkar ilişkisiyle kurulu yeni bir düzenin tesis edildiğini okuyucuya hissettirir. Başkişi Kamali Ağabey, özel mülkiyetin yasaklanmasıyla âdeta bir kangren gibi yayılan ‘stokçuluk’ işinden rahatsızlık duyar. Fahiş fiyatlarla vatandaşın belini büken insanlardan ve bu ortamın oluşmasına neden olan yöneticilerden kurtulmayı bekler.

Unutulmas Minutlar hikâyesinde rüya zamanında gerçekleşen bir bekleyiş söz konusudur. Başkişi Kerim Ağabey’in âşık olduğu Remziye Hanım’la aşk yaşamalarına her iki tarafın aile fertlerinin ne cevap vereceği konusundaki bekleme hâli, başkişi Kerim Ağabey’in ruhsal durumuyla paralel gerilimli bir bekleyiş atmosferi yaratır. Ellili yaşlarında yeniden seven, âşık olan Kerim Ağabey’in önündeki en büyük engelin eşi Banu Abla olduğu başkişinin rüya hâliinden kan ter içinde aniden uyanıvermesiyle anlaşılır. “*Hay Allah, rüyaymış bu! Ya, böyle bir gerçekle karşılaşsan ne yapardın acaba? Çok tuhaf! Üf, korkunç!*” (Unutulmas Minutlar, 330). Kerim Ağabey’in bekleyiş süresinin uzayacağı, uyku sarhoşluğunu üzerinden atması ve gerçek dünyadaki varlığını iyiden iyiye hissetmesiyle belirginleşir. “*Kerim Ağabeyinizin şansı Banu Ablanız’ın ondaki âşk hayâllerini başlamadan bitirmesiydi. Kafanı birazcık kaldırsan: Bakma başkasının karısına, gözlerini oyarım!, diyor. Bu yüzden ağabeyinizin içi rahat! Allah uzun ömür versin Banu Ablanıza*” (Unutulmas Minutlar, 330). Emirhan Yeniki, kutsiyet atfettiği aşkın bekleyiş süresinin onun tabiatında var olduğunu, onunla hemhal olacak olan anlatı kişilerinin zorlu yollardan geçmesini ve mücale etmekten yılmamasını ister.

2. 3. ANLATICI ve BAKIŞ AÇISI

Anlatıcı ve Bakış Açısı, yazarın sonsuz bir bilme kabiliyetine sahip olduğu, dış gerçeklikteki konumunu metinde anlatıcıya bıraktığı ve kurmacayla okurun ilk temasını sağladığı unsurdur. Kurgunun diğer öğelerine (zaman, mekân, içerik, kişiler dünyası) doğrudan etki eden anlatıcı ve bakış açısını kavramamız “romanın değerler sistemini ve romandaki karmaşık davranışları anlamamızı büyük ölçüde tayin eder. Hatta romanın değeri hakkında vereceğimiz hükmü oluşturmamız bile, romandaki bakış açısını

yakalamamıza dayanır, denebilir” (Stevick, 2010: 84). Emirhan Yeniki'nin otuz yedi hikâyesine bakıldığında *İkinçi Künni*, *Mandarin Satuçı*, *Büki*, *Ezir Hikeye*, *Maturlık*, *Ciz Kınırav*, *Meçit Cılıy*, *Kurenhafız*, *Kartlar*, *Yalgızlık*, *Bürük... Tügerak Bula ve Yeşlik Hatası* hikâyelerinde anlatıcı birinci şahıskan *Bala*, *Ana hem Kız*, *Bir gine Segetke*, *Tavlarga Karap*, *Maybeder Karçıkının Tugan Küni*, *Kim Cırladı?*, *Kunakta*, *Feridun bilen Firaye*, *Tüngi Tamçılar*, *Tugan Tufrak*, *Bir Süz*, *Tınıçlanuv* ve *Şayaru* hikâyelerinde anlatıcı üçüncü şahıstır. Yazar bu hikâyelerde hâkim bakış açısını kullanır. Yine anlatıcı olarak üçüncü şahsı kullandığı *Ecel Digenin*, *Gadet Kulu*, *Şihap Abzıynın Tanış Kızı*, *Sıbzıgı* ve *Kunakçıl Duşman* hikâyelerinde gözlemci bakış açısını tercih ettiği görülür. *Yalgız Kaz*, *Mek Çeçegi*, *İntervyü*, *Kuray*, *Kız hem Seget*, *Unutulmas Minutlar* ve *Çikirtge* hikâyelerinde ise çoklu anlatıcı ve çoğul bakış açısı kullanır.

2. 3. 1. Tanrısal Bakış Açısı

Hâkim, ilahi, egemen gibi anlandırmalarla da zikredilen, “Fielding’in geliştirdiği tanrısal bakış açısı, daha çok, yazar ile okuyucunun birtakım ortak değerlere, inançlara sahip buldukları toplumsal ortamlarda geçerlidir. Böyle bir anlatım yönteminin kullanılabilmesi için yazarın, anlatıcısının ağzından ileri sürdüğü görüş ve düşüncelerin okurlarca da benimseneceğine, paylaşılacağına güvenmesi gerekir. Çünkü bu yöntemle anlatılan romanlarda yazar-anlatıcı ile okuyucusunun olaylara aynı gözlerle ve aynı anlayışla bakmaları beklenir” (Aytür, 2009: 28-29). Üçüncü kişili anlatımın görüldüğü *Ana hem Kız* hikâyesinde anlatıcının olayların geçmişini, gelecekte neler olacağını ve kişilerin içinden geçenleri bilen her şeye hâkim bir anlatıcı olduğu görülür. Hikâyede “*annesi çoktandır ağır hastaydı ve o, bu yatağa bir daha ayağa kalkmamak üzere yattığını çok iyi biliyordu. Ancak metanetle ölümü bekleyen bu hasta annede son nefesini verme anını geciktirme arzusu çok güçlüydü, çünkü o oğlunu bekliyordu.*” (Ana hem Kız, 18) cümlelerinden anlaşılmaktadır ki anlatıcı, annenin hastalığının geçmişine, gelecekteki akıbetine ve duygularına egemendir. Ancak anlatıcının okuyucuda merak uyandırma adına metnin bazı kısımlarında bildiği şeyleri bilmiyormuşçasına bir tavır takındığı da dikkati çeker. Hesen’den bir haber bekleyen Rehile ve annesine, postacı Mahire tarafından ulaştırılan zarfla hikâyedeki düğüm çözülür. Burada okuyucunun merakını artırmak isteyen anlatıcı hâkimden ziyade gözlemci bir kimliğe bürünerek şunları söyler: “*Rehile beyaz zarfı eline aldı, fakat alır almaz geri vermek istedi. Adresteki yazı hiç tanıdık değildi ve zarf da çok inceydi. Ama şüphe yok, zarf onun adınaydı. O, içinde mektup olmasını istiyor gibi zarfı parmaklarıyla yoklamaya başladı*” (Ana hem Kız, 21).

Bunun diğeri bir örneği yine üçüncü kişi anlatım ve tanrısal bakış açısının kullanıldığı *Bala* hikâyesinde de görülür. Hikâyenin bazı kısımlarında karakterlerin içinden geçenleri net bir şekilde aktaran anlatıcı, bazı kısımlardaysa kişilerin ya da olayların geçmişini bilmiyormuşçasına sadece dışarıdan gördükleriyle tahminlerde bulunarak yorum yapar. *Bala* hikâyesinde çarpışmaların merkezine doğru uzanan yol tasvir edilirken “*yol at, kağıt ve araba izleriyle dolu. Yayalar da çok geçmiş olmalı ki nemli kumda asker postallarından, kadınların çizmelerinden kalma izler de mevcut*” (Bala, 11) diyerek yolun geçmişi hakkında net bir bilgiye sahip olmadığını, sadece gördüklerinden tahmin yürüttüğünü gösteren anlatıcı, başkisi Zariif’ten bahsederken hâkim anlatıcı kimliğini ön plana çıkararak onun içinden geçenleri okuyucuyla şu şekilde paylaşır:

“Gerçekten de Zariif nereye gittiğini hiç unutmasa da şu an hiçbir şey düşünmüyor, yalnızca gönlünün her bir yanını sarıp sarmalayan düşüncelere dalıyordu: “İşte geniş kırları, gök rengi ormanlarıyla her an hayalinde yaşayan memleket! Tek bir çeperine kadar bildiğin köy! Seki üzerindeki çentiklerine kadar göz önünden gitmeyen ev. Aklına gelen, her bir sesi kulağında çınlıyormuş gibi olan karısı... Sevimli halleriyle yüreğine kazınan çocuğu... Köprü... Tarla yolu... Ekinlik... Dolu, sık başaklarını kaldıramayıp yere değen buğdaylar... Bu yıl nasıl da verimliydi! Şimdi gece gündüz ekin biçiyorlardır” (Bala, 12).

Tanrısal bakış açısı ve üçüncü şahıs anlatıcıyla kurgulanan bir diğeri hikâye *Kim Cırladı?*’da başkisi yaralı teğmen hikâye boyunca şarkı söyleyen bir kadının sesini duymaktadır. Anlatıcı bu şarkıyı kimin söylediğini bilmiyormuş gibi davranarak okuyucuda merak uyandırıp hikâyenin devamını sağlar. Fakat çözüm bölümünde anlatıcının şarkıyı söyleyenin kimliğini bildiği şu cümlelerle ortaya çıkar. “*Karanlık gecede karşı vagonun kapısına dayanıp bir başına kederlenip şarkı söyleyen kız ise gerçekten de bu delikanlının sevgilisi Tahire’ydi*” (Kim Cırladı?, 119).

Tanrısal bakış açısının kullanıldığı hikâyelerde karakterler birbirlerinin içinden geçenleri bilmesede, okuyucu hâkim anlatıcının sayesinde onların duygu ve düşüncelerini bilir. *Bir gine Segetke* hikâyesinde ailesini ziyarete gelen Ömer cepheye gittiğinde ailesi eski yaşamına geri dönmüş gibi görünse de, anlatıcı aile fertlerinin birbirlerine yansıtmadığı duygularını okuyucuyla paylaşır. Galimcan Amca’nın karakterinde hayâl kurmaya yer olmasa da oğlu Ömer’in gidişiyile içine kapanıp hayâller kurduğunu anlatıcı bize aktarırken gelini ve eşi bu durumdan haberdar değildir. Aynı şekilde gelin Kamile,

evin günlük işleriyle hiçbir şey yokmuşçasına meşgul olurken eşi Fatih'in de tıpkı Ömer gibi bir gün geleceği umudunu taşır. Ömer'in annesi Meryem Teyze ise, oğlunun son gelişinde masanın üzerinde bıraktığı sigara tabakasını adeta kutsallaştırır ve onu kaybolma riskine karşı diğer aile fertlerinden gizler.

Tanrısal bakış açılı eserlere bakıldığında anlatıcı kimi zaman yukarıda, tam ortada bir nokta seçer ve bütün kahramanları aynı mesafeden izler. Bazen de kahramanlardan birine yakın bir noktadan onun duygu ve düşünceleriyle diğer insanların ve olayların değerlendirilişini onun gözüyle sınırlandırarak anlatımın devamını sağlar. Ancak yer yer araya girerek aslında olayların tamamına hâkim olduğunu hissettirir. *Kunakta* hikâyesinde anlatıcının başkişisi Enver'e yakın durarak diğer insanları onun bulunduğu yerden değerlendirdiği açıkça görülür. Anlatıcı ev halkının Nail'e karşı olan tavrını anlatırken ilâhi tavrını sürdürse de Nail'i gözlemleyen kişi Enver'dir. Diğer kahramanların neyi niçin yaptığı konusunda Enver'in iç sesi sayesinde bilgi sahibi olunur. Enver'in geçmişini "*baba dediğin nasıl bir şeymiş? Enver babasını hatırlamıyordu. Onun babası, savaşın sonunda ağır yaralı olarak dönmüş, üç yıl yaşadktan sonra bu yaradan sebep ölmüştü. Enver henüz bir yaşında yetim kalmıştı*" (Kunakta, 104) cümleleriyle anlatan hâkim anlatıcı, "*Nail geldi ve hiçbir şey söylemeden arabayı Enver'in elinden aldı. Enver başka bir oyuncuğı eline aldı; fakat Nail onu da kapı. Çok şaşırđı Enver, Nail'in bu işine; neden böyle yaptığına da bir anlam veremedi. Daha vahimi şu ki; Nail tek bir söz söylemiyordu. Yoksa konuşmaya henüz başlamamış mıydı? Neyse, Enver'in kendisi de meseleyi uzatmadı*" (Kunakta, 105-106) cümleleriyle Nail'i Enver'in gözüyle okuyucuya tanıtır.

Anlatıcının başkişiyi tanrısal bakış açısıyla, diğer anlatı kişilerini ise başkişinin bulunduğu konumdan gözlemleyerek anlattığı *Maybeder Karçıkının Tugan Küni* hikâyesinde anlatıcı, Zeyni'nin iç sesi aktarımıyla anlatıcının tavrını subjektifleştirir. "*Son zamanlarda doğum gününü bayram şeklinde kutlama âdeti sıklaştı*" (Maybeder Karçıkının Tugan Küni, 134) şeklinde genel bir yargıyla hikâyeye başlayan anlatıcı, "*Neden birilerinin doğum gününe olağanüstü bir olaymış gibi bakıyoruz. Bir de iyi ki doğmuşsun, sen doğmamış olsaydın..., diye cebimizden para çıkarıyoruz. Bu kutlamalardan sonra iki üç gün şişerek, perişan olarak, soda içerek, karnını ovarak dolaşmak zorunda kalıyorsun. Artık genç değil ki o! Hayır, bıktı artık Zeyni bu yağlı kaz sofralarından. Yeter!.. Kimse dünyaya gelirken ona sormadı, cezasını da o çekmek zorunda değil!*" (Maybeder

Karçıkın Tugan Küni, 134) diyerek olayları Zeyni'nin duygularını gözterek değerlendirir.

Diyalog tekniğinin ağırlıklı olarak kullanıldığı metinlerde tanrısal anlatıcı konuşanların duygularının okuyucu tarafından daha net anlaşılması için kimi zaman konuşma cümlelerinin ardından karakterlerin duygu durumlarını, o cümleleri hangi hissiyatla dile getirdiklerini açıklama gereği duyar. *Tüangi Tamçılar* hikâyesinde başkişi Helil İşmayev ve eşi arasında geçen konuşmalarda bunun örneklerine sıkça rastlanır. Merver Hanım, eşi Helil İşmayev'e Leyle'nin şehre geri döndüğünü söyler. Gençlik aşkı Leyle'nin geri döndüğünü öğrenen başkişi eşine “*Öyle mi?*” (Tüangi Tamçılar, 226) şeklinde umursamaz bir tavırla cevap vermiş gibi görünse de, hâkim anlatıcı bu cevabın hemen ardından “*vakti olmayan biri gibi acele ederek sanki çok işi varmış gibi, soğukkanlılığını korumaya çalışarak kendi odasına geçti. (...) Çantasını sandalyeye fırlattı, odanın bir ucundan bir ucuna yürüdü, sonra masasına oturup başını iki elinin arasına aldı. Leyle dönmüş... Leyle dönmüş... Leyle, Leyle!*” (Tüangi Tamçılar, 226) cümleleriyle onun gerçekte ne yaşadığını okuyucuya aktarır.

2. 3. 2. Gözlemci Bakış Açısı

“Gözlemci figür, anlatı sisteminde ağırlıklı bir şahsiyetle yer almaz; en azından almamalıdır. O, genelde olayların akışını etkilemek için değil, olanları gözlemek için vardır.” (Tekin, 2017: 59). *Kartlar* hikâyesinde üçüncü şahıs anlatıcı, Ramazan Dede'nin eşi Esmabike Nine'nin ölüm haberiyle köyde yaşanan hadiseleri, cenaze törenini anlatırken genellikle gözlemleriyle yetinir. Yazar ile anlatıcının uzaklaştığı, yazarın kendini hikâyenin dışında tutarak olayları kimliği bilinmeyen, yalnızca “*halkımız cenazeyi çok fazla bekletmez, en çok da yazın bu sıcak günlerinde. Sabah üç dört kişi küreklerini omuzlarına alıp kabristana mezar kazmaya gider. Kabristan köyün yukarısında, düz yeşil bir alanda... Bundan beş altı yıl önce kabristanı duvarla çevirince ve hayvanlar da içerisine girmeyince oradaki ağaçlar çok çabuk serpildiler. Şimdi burası küçük bir orman oldu. Yaz başlarında buradan aralıksız kuş civıltıları geliyor*” (Kartlar, 298) cümleleriyle okuyucuya aktaran anlatıcının köy sakinlerinden biri olduğu anlaşılır.

Kunakçıl Duşman hikâyesinde üçüncü şahıs anlatıcı, nesnel tutumundan zaman zaman uzaklaşır. Hitler ve Alman ordusundan bahsederken tarafızlığını yitirir. O anlarda kendisini Sovyet Rusya saflarında mücadele eden askerlerin yerine koyar. “*İşte böyle kudurmuştu Alman ordusu. Nereye kulak versen güm güm sesleriyle zelzele çıkarıp*

korunmasız şehirleri yıktı, sakin köyleri yaktı, tozlu yollar boyunca toplu halde kaçan kadınları, çocukları makineli tüfeklerle taradı. (...) Düşman rahatça kuduracakmış; ama sen kaçıp saklanarak kırların ortasında yolunu kaybedecekmışsin, peh” (Kunakçıl Duşman, 61). Anlatıcı, anlatının dramatik atmosferini artırmak maksadıyla okura sorular yöneltir, yorumlarda bulunur. Objektifliğini yitiren anlatıcı okuyucuyu etkilemek adına hikâyeyi *“bu olayı ben 1945 senesinin ilkbaharında hastanede öğrendim. Anlatan oda arkadaşım, savaşta altıncı kez yaralanarak hastaneye yatırılan Nurlat delikanlısı Hekim’di.”* (Kunakçıl Duşman, 75) cümleleriyle gerçeğe yakınmişçasına somutlaştırır. Anlatı başkışisi Vasiliy’in Rus, yardımcı kişilerden Talip’in Tatar oluşu, farklı milletlerin tek bir gayede, ortak düşman Naziler’e karşı birlikte savaşması ve anlatıcının olayları keserek araya girmesinin arkasında, kolektif kimliğin berlirgin bir özelliğini yansıtmaya gayesi taşıdığını söylemek mümkündür. Bu durum, anlatıcının, anlatılan kişilerle ortak bir gaye etrafında birleştiğini ve kolektif bir kimlik kazandığını gösteren teknik detaylardan biri olarak da okunabilir.

Okuyucuya daha samimi görünmek ve gerçekçilik adına anlatı kişileriyle bir aradaymış izlenimi uyandıran gözlemci anlatıcının yer aldığı *Gadet Kulu* hikâyesinde, anlatı başkışisi hikâyenin başından sonuna kadar Şeymender Ağabey olarak takdim edilir. Kolhoz başkanlarının, sovhoz idarecilerinin ve parti mensuplarının kaynaştırılmasına yönelik tertip edilen bir etkinlikte ve ardından başkışinin evinde düzenlediği akşam yemeğinde *“perdeyle ikiye ayrılmış olan odada yönetici ilk önce elini yıkadı, duruladı; ardından raftaki beyaz bardağı alıp ağzına getirdi. Biraz sonra gülümseyip başını salladı”* (Gadet Kulu, 204) cümleleriyle birinin sınırlı bakışıyla görülemeyecek kısımlarda da aynı anlatıcı gözlemlerini anlatmaya devam eder.

Üçüncü şahıs anlatıcıyla ve hem gözlemci hem de tanrısal bakış açısıyla kurgulanan *Unutulmas Minutlar* hikâyesinde anlatıcı, başkışı Kerim Ağabey ve Remziye Hanım’ın ilişkileri hakkında görüş bildirmek için bir araya gelen aile fertlerini gözlemler. Sırasıyla Kerim Ağabey’in eşi Banu Abla’nın, Remziye Hanım’ın eşi Gıymran Ağabey’in, Remziye Hanım’ın kızı Emma’nın ve Kerim Ağabey’in oğlu Bulat’ın konuşmalarına tanıklık eder. Hikâyenin sonunda ise anlatılan bütün hadisenin Kerim Ağabey olarak adlandırılan başkışinin gördüğü bir kâbus olduğu ortaya çıkar. Kerim Ağabey’in görmüş olduğu bu kâbustan haberdar olan anlatıcının tanrısal bakış açısıyla hikâyeyi aktardığı anlatının sonunda anlaşılır.

Şihap Abzıynın Tanış Kızı adlı hikâyeye “*Savaştan bir gün*” (Şihap Abzıynın Tanış Kızı, 436) ifadesiyle başlayan ve italik yazıyla bir de not düşen yazar, bizzat kendisinin cephede karşılaştığı olayları kaleme aldığını belirtir. Yazar-anlatıcının gözlemlerini içeren hikâyede, kişi, mekân ve zaman unsurlarının dış gerçeklikle örtüştüğü görülür. Yazarın hayatına bakıldığında, İkinci Dünya Savaşı yıllarında cephede askerdir. Ölümle yaşam arasındaki ince çizgiyi bir bombayla, bir mermiyle geçen pek çok silah arkadaşı olur. Ancak onun her fırsatta dile getirdiği, “savaş meydanı, ölüm meydanı demek olsa da, ben pek çok hikâyemde yaşam hakkında, onun ölümden çok daha güçlü olduğunu göstermek adına yazmaya çabaladım. Hayır, ölüm hiçbir vakit yaşamı yenemez!” (Yeniki, 2003: 454) sözleri, tanık olduğu manzaralarda bir seçiciliğe gittiğini gösterir. *Şihap Abzıynın Tanış Kızı* hikâyesinde başkişi Şihap Ağabey’in ve yardımcı kişi pozisyonundaki Çavuş Vera Karabaşeva’nın bombaların harap ettiği bir binada ölen bir annenin göğsüne yapışmış bebeğini kurtarma girişimleri, yazar-anlatıcının gözlemci konumundan sunulur. Şihap Ağabey’in yardımcı kişi Çavuş Vera Karabaşeva’nın yaralanmasının ardından “üzülmemiş! Üzülmeden olur mu? Çok genç o! Yaşamayı gerekiyor! Ya, benim gibi hayatı iyi kötü yaşamış bir asker yaralanıp sağ kalsa hastaneden aldığı bacağını omzuna asarak evine döner. Üstelik hayatı paylaştığı eşi onu bırakmaz, ona bakar. Peki, genç bir kız bacaksız veya kolsuz dönerse onu kim ne yapacak? Hayır, nasıl üzülmeysin bu kız çocuğu için?” (Şihap Abzıynın Tanış Kızı, 442-443) demesi, yazar-anlatıcının iç çözümleme yöntemiyle karakterin duygularını yansıtmalarının yanında, başkişinin bakış açısını kendi bakış açısına tercih ettiği görülür.

Gözlemci bakış açısında, kişilerin duygularıyla ilgili olarak kesin yargılara yer yoktur. Onun yerine görünenden yola çıkarak tahmin yürütme yapılır. Üçüncü şahıs anlatıcının tahminleriyle kurguya hareket kazandırdığı *Sıbzgı* hikâyesinde muhasebeci Roman İllarionoviç ile başkişi Frants Ferrehoviç arasında geçen diyaloglarda, polis teşkilatının ortadan kaldırılacağı haberlerinin ne gibi sonuçlar doğuracağı yönünde konuşmalar yapılır. Roman İllarionoviç’in polis teşkilatı hakkındaki söylentilerin gerçek olması hâlinde kelebek etkisi yaratarak mahkemelerin ve savcılık makamının da ortadan kaldırılabileceği yönündeki beklentilerine “*acele etme! Biz ilk önce kendi iş yerimiz için acil önlem almalıyız.*” (Sıbzgı, 198) şeklinde cevap veren Frants Ferrehoviç, hadiselerden kendilerinin nasıl kâr elde edecekleri yönünde çıkarımlarda bulunur.

2. 3. 3. Kahraman Bakış Açısı

“Emirhan Yeniki’nin pek çok eseri birinci şahıs, ‘ben’ anlatıcıyla kaleme alınır.” (Hatipov, Sverigin, 2011: 77). Yaşanmışlıkları, onun hikâyelerinin geneline sirayet eden temel öğelerden biridir. Yeniki, kendisini Tatar ve Başkurt topluluklarının bir temsilcisi olarak görür. Bu toplulukların kültürel, tarihi, edebi zenginliklerini tanıtmamanın yanı sıra, egemen güç Rusya karşısında kimliklerini korumak ve en az Ruslar kadar Rus devletinin asli unsuru olduklarını vurgulamak adına hikâyelerinde ben-anlatım yöntemini tercih eder. 1909-2000 yılları arasında 91 yıllık ömrüne 1914 Birinci Dünya Savaşı’nı, 1917 Bolşevik İhtilâlini, 1921-1922 yıllarını kapsayan Açlık dönemini, 1937-1938 Repressiya dönemini, 1941-1945 yılları arasında bizzat asker olarak katıldığı İkinci Dünya Savaşı’nı, 1980’li yıllarda glasnost (açıklık) ve perestroyka (yeniden yapılanma) süreçlerini ve son olarak 1991 Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği’nin dağılışı sığdıran Emirhan Yeniki, bu olayların hepsinde tanık konumundadır. Yaşadığı coğrafyayı ve kriz anlarından bazılarını hikâyelerine taşımasında, tanıklık ettiği olayların kendisini büyük ölçüde etkilemesi yatar.

Birinci şahıs anlatıcı ve kahraman bakış açısıyla kaleme alınan *İkinçi Künni* hikâyesinde, anlatıcı da anlatılan da aynı kişidir. Yani anlatıcı kendi hikâyesini aktarmaktadır. Olaylar, 1941 yılında gittiği cepheden savaşın bitmesiyle memleketine dönen anlatı başkişisinin gördükleri ve hatırlayabildikleriyle sınırlıdır. “*İki gündür ben doğduğum şehrin sokaklarında dolaşıyorum. (...) Evet, şöyle ki geçip giden ağır savaş yılları sadece insanlarda değil, işte bu taş evlerde de derin izler bırakmış; duvarların rengi solmuş, sıvalar kopup kopup düşmüş, her bir pencere kontroplakla yamanmış. İşte, şehrin merkezinde, zamanında en meşhur sayılan otelin pencerelerinden demir soba boruları sokağa uzanıyor*” (İkinçi Künni, 75). Başkişi, tramvaya binmek için gittiği istasyonda gençlik aşkıyla karşılaşır. O andan itibaren anlatıcının tutumunda değişiklik olduğu görülür. Anlatı kişileri arasında geçen diyaloglarda anlatıcı konumundaki başkişiye, yardımcı kişinin iç dünyasını açımlayabilen tanrısal bakış açısı kazandırılır. Her ne kadar “*iç dünyasında neler yaşıyor acaba, diye sorular yöneltmek istedim. Fakat ben buna cüret edemedim*” (İkinçi Künni, 80) dese de, diyalogların devam ettiği kısımlarda çekingenliğini üzerinden atar. Kendisinin cephede bulunduğu süre zarfında yardımcı kişinin neler yaşadığını, hayatında ne gibi değişiklikler olduğunu yine onun ağzından okuyucuyla buluşturur. Savaşın yıkıcılığını, insan hayatını alt üst eden yönünü çok iyi bilen anlatıcı, aslında yalnızca cephede olanların değil, cephe gerisinde bulunanların da benzer acılar ve sıkıntılarla boğuştuğunu bilir. O bakımdan hikâyedeki birinci şahıs anlatıcının kahraman

anlatıcı konumundan tanrısal anlatıcı konumuna geçiş süreci, “ben”den “biz”e, yaşanmışlıkların bir kişiyi değil, topyekun bir milleti etkilediğini göstermek istemesi açısından anlaşılabilir.

“O anda ben elbisesinin sol tarafına yerleştirilmiş olan iki madalya belgesini gördüm ve onun benimle ne kadar samimi, kibirlenmeden konuştuğuna şaşakaldım. Nasıl olduysa kendim de farkında olmadan:

-Takdir üzerine takdir!, dedim ve parmağımla işaret ederek: Bu kıymetli belgeleri size boşuna vermemişler! Cepheden dönüp sizinle karşılaşan tanıdıklarınız: İşte, bizim zaferle dönme sebeplerimizden birisi de bu kadındır!, diye içlerinden geçirmişlerdir” (İkinci Künni, 82).

Yalnızlık hikâyesine başından sonuna kadar ben anlatıcı hâkimdir. “*Bu senenin Şubat ayında ben Kazan’dan çok uzakta olmayan Börelî sovhozuna gittim”* (Yalnızlık, 119) cümlesiyle başlayan hikâyede anlatıcı, sözcülüğü başkişi Tamara Sergeyivna’nın sovhozdaki hayatı hakkında bilgiler veren sovhoz başkanı Nikolay Mihayloviç’e bırakır. Hikâyenin son bölümünde ise anlatıcı, başkişi Tamara Sergeyivna olur. Tamara Sergeyivna, bir gece ansızın Börelî sovhozunu terk eder. Savaşın ardından yeni bir düzen kurduğu sovhozdan ayrılışını geride bıraktığı zarf ve zarfın içinden çıkan bir mektupla açıklar. Tamara Sergeyivna bu yolla, nasıl bir psikolojide olduğunu ortaya koyarak okuyucuyu etkilemek ve onu dramatik atmosferin içine çekmek ister.

“Kıymetli İvan Petroviç,

Ben sovhozdan ayrılmaya mecburum. Sebebini bu zarfla birlikte yazılmış olan mektuptan anlayacaksınız. Elbette benim bu şekilde kaçıp gitmem doğru değil, bunun farkındayım; ama ne olur anlayın başka çarem kalmadı. Bir gün daha kalsaydım hepimiz beni avutmaya, bana öğütler vermeye, ısrarla kalmama ikna etmeye çalışır; bir şekilde sıkıntıyla hayatımı devam ettirmeye mecbur bırakırdınız. Ben bunun olmasına müsaade edemezdim. Kısa bir zaman sonra dönecekmiş o. Bu yüzden artık bir gün dahi kalamazdım. Anlayın beni, bağışlayın” (Yalnızlık, 132).

Kahraman bakış açısıyla kurgulanan hikâyelerden birisi de *Mandarin Satuçı*’dır. Hikâyede, anlatıcı ile yazar arasında benzerlikler göze çarpmaktadır. Anlatıcı, başından geçmiş bir olayı, bir hatırayı anlatıyormuş hissini okuyucuda uyandırır. “*Ben gönülsüzce*

kim olduğumu söyledim. İhtiyar gülümseyerek: O zaman siz de âlimsiniz, dedi” (Mandarin Satuç, 361). Anlatıcının hikâye kahramanlarından Kafkasyalı ihtiyarla eğitim meselesi hakkında tartıştığı diyaloglarda “her şeyin başı eğitim”, “ancak eğitilmiş insan, kendi ayakları üstünde durabilir” anlayışıyla eğitim konusundaki hassasiyeti ön plana çıkar. Kafkasyalı ihtiyarın yeğeni Arsen’in henüz okul çağında olmasına rağmen amcasıyla ticaret yapması, anlatıcıda, Arsen’in bireyselleşme sürecini bir başkasının boyunduruğunda gerçekleştirmesi endişesini ortaya çıkarır.

“Ağabeyimin oğlu. Yeğenim. Çok çalışkan, çok yaman bir delikanlı! Ticareti öğretiyorum kendisine.

-Ticareti? Neden? Daha okul çağında...

İhtiyar benim sözümü tamamlamama izin vermeden:

-Okumuş insanlar onun ailesinde çok!” (Mandarin Satuç, 361).

Yeşlik Hatası hikâyesinin asıl kahramanları mahkeme salonuna boşanmak amacıyla gelen Zebirov çiftidir. Kahraman bakış açısıyla olayları anlatan anlatıcı ise mahkemede jüri üyelerinden biridir. Ben anlatıcının anlattıkları ve diyaloglarla oluşturulan hikâyede, anlatıcı erkek olarak tercih edilir. “Erkek anlatıcının muhtemel bir işlevi de, aşk ve cinsellik gibi kadınlar için tabu olan konular hakkında yazabilmeyi kolaylaştırmaktır” (Adak, 2004: 5). Erkek anlatıcının onsekiz yıl birlikte yaşadıkdan sonra ayrılma kararı alan çiftlerin ayrılık gerekçelerini birbirlerini hiç sevmemiş, birbirlerine hiç âşık olmamaları olarak değerlendirmelerine, jüri üyelerinden Hatire Abla, “*Aşk, aşk!.. Tutturmuşsunuz bir lakırdı!*” (*Yeşlik Hatası*, 196) sözleriyle karşılık verir. Kadın anlatıcı yerine erkek anlatıcı tercihi, erkek anlatıcının aşk konusundaki rahat ve tarafsız söylemleriyle okuyucu üzerinde güvenilirliği oluşturma çabası olarak düşünülebilir.

2. 3. 4. Çoklu Bakış Açısı

Çoklu bakış açısı, anlatıyı tekdüzelikten, bir kişinin gözünden mekânı, zamanı, olayları anlatmaktan kurtarmak, birden fazla anlatı kişisine metinde aktif rol vererek olayları çok boyutlu yansıtmaya imkân tanır. İkinci dereceden bir kahramanın gözüyle anlatılmaya başlayan *Yalnız Kaz* hikâyesinde anlatının başkahramanı yalnız kazın geçmişi anlatılırken ben anlatıcının konumunu değiştirerek tanrısal bakış açılı bir konuma yerleştiği görülür. Ancak anlatıcının konumu yalnız kazın geçmişinin bir iç hikâye olarak

sunulmasından sonra asıl hikâyeye geçişte yine değişir. Ben anlatıcı, “*işte yalnız kazın günlerinin tekerrür ettiği bir zamanda bu köye bizim askeri bölük, faşistleri kovup cephenin arkasını kollayan güven bölüğü, yerleşti*” (Yalgız Kaz, 49) sözleriyle üçüncü şahıs anlatıcıdan sözü devralır.

Mek Çeçegi adlı hikâyede *Yalgız Kaz* hikâyesine benzer bir anlatıcı konumu tercih edilir. Hikâyede üçüncü şahıs anlatıcı, haşhaş çiçeğinin sözlerini okura aktarma görevini üstlenen bir gözlemciden ibarettir. “*Geniş çaplı derin bomba çukurunun dibinde biten yalnız bir haşhaş çiçeği, çukurun kenarına yanaşan ve yoldan geçmekte olan bir askere bakıp şöyle söze başladı*” (Mek Çeçegi, 56). Hikâyenin devamında gözlemci anlatıcı doğrudan anlatım yoluyla hikâyenin aktarılma görevini haşhaş çiçeğine bırakır. Ben anlatıcı o andan itibaren anlatının sonuna kadar sınırlı bakış açısıyla tanık olduğu hadiseleri yakınına gelen bir Sovyet askerine anlatır. “*Yabancı, selam size. Yorulmuş gibisiniz. Uzaktan geliyorsunuz galiba? Ayaklarınız tozlanmış, yüzünüz terlemiş. Oturup dinlenin isterseniz*” (Mek Çeçegi, 56).

Ben anlatıcının Selim Galimoviç’e anlatıcı konumunu devrettiği *Kız hem Seget* hikâyesi, çoklu bakış açısıyla kaleme alınan hikâyelerden bir diğeridir. Hikâyedeki ben anlatıcı, “*Mühendis Selim Galimoviç benim arkadaşım... Ben şimdi onun başından geçen olayı ne maksatla, hangi olaya misal olarak anlattığı konusunda durmayacağım; o kadarı zaten hikâyenin gidişatından anlaşılacaktır*” (Kız hem Seget, 397) sözleriyle tanrısal bakış açısıyla başladığı hikâyeyi, “benim arkadaşım” diye bahsettiği Selim Galimoviç’e bırakarak gözlemci konumuna geçer. “Hatıraya yaslanan öyküleme de anlatıcının, öykü kişilerini anlatıcı olarak kullandığı anlatım biçimlerinden birisidir” (Aslan, 2011: 63). Selim Galimoviç, Soçi’den Kazan’a yaptığı bir seyahat sırasında vapurda başından geçen bir olayı hatırlamak suretiyle anlatır. Bu sayede dinleyici pozisyonuna geçen ben anlatıcıya, yaşanan olaylar doğrudan anlatı başkişisinin ağzından nakledilmiş olur. Selim Galimoviç’in kol saatini çaldırıldığını düşünerek ikinci kaptandan yardım istediği kısımda ise, diyalog tekniği kullanılarak diğer anlatı kişilerinin de hikâyeye katılmaları sağlanır.

Kuray hikâyesinde yazar anlatıcı, birinci şahıs anlatımla çerçeve olayın içindeyken Segiyt adlı arkadaşının kendisine anlattığı bir efsaneyi masalsı bir dille aktararak tanrısal bakış açısı konumuna geçer. Halk anlatılarını kullanarak anlatının inandırıcılığını artırmayı hedefleyen yazar anlatıcı, bu sayede iç hikâyeye üst hikâye arasında bir yakınlık kurar. “*Çocuğun zaman zaman boynuz hakkında konuşması gelse de, sözünden caymamış.*

Konuşası geldiği vakitlerde kırdan kesip aldığı şu kamışın sapını üf, üf diye üflemeye başlamış. Zamanla o kamışın alt ucuna delikler de açmış. Deliklere bastığında kamıştan ince ve kalın sesler çıkıvermiş. Böylece çocuk türlü ezgiler çalmayı öğrenmiş. Artık o yalnızca hükümdarın boynuzu hakkında konuşmak istediğinde değil, dile getirilemeyecek bir düşüncesi, hasreti olduğu anlarda da kamışını eline alıp çalıvermiş. O kadar hüznü ve güzel çalıyormuş ki, insanlar onu hayranlıkla dinliyormuş. İnsanın dile getiremediği kıymetli hislerine tercüman olan kuray adı verilen mucizevi şey işte böyle doğuvermiş” (Kuray, 315). Kuray adlı geleneksel müzik aletinin yapımında kullanılan kamışları bulmak üzere çocukluğunun geçtiği şehre giden yazar anlatıcı, efsane metninin sunuluşunun ardından konumunu değiştirerek gözlemci bakış açısıyla anlatımına devam eder. Anlatıcı sık sık geriye dönüşler yaparak okurun kurayı tanımasına, ona alışmasına yardımcı olur. Hikâye, yazar anlatıcının görme, duyma ve bilme yetisiyle sınırlandırılır.

Çikirtke hikâyesi, Kuray hikâyesinde olduğu gibi yazar anlatıcının okuru masalsı bir anlatıma hazırladığı bir cümleyle başlar. “Sizin bilmediğiniz, bizlerinse yetişemediği geçmiş zamanların birinde eski köy medresesinde öksüz ve yetim bir çocuk okumuş” (Çikirtke, 330). Başlangıçtan itibaren tanrısal bakış açısıyla kurgulanan ve yazar anlatıcının gözlemci konumuna geçtiği hikâyenin son bölümünde, yazar anlatıcının “dünürüm” diye adlandırdığı yakınıyla kurduğu diyaloglar karşımıza çıkar. Yazar anlatıcının anlatıcı konumunu dünürüne devrettiği ikili arasında geçen diyaloglar aracılığıyla anlaşılır.

“Dünür anlattıklarını tamamlayınca ben ona sordum:

-Kimden duymuştunuz bu hikâyeyi?

-Hiç kimseden duymadım, benim..., dedi alçakgönüllülükle.

-Nasıl benim?

-Ya... Benim uydurduğum bir hikaye işte!

-Öyle mi?, dedim ben şaşkınlığımı gizleyemedim.

-Ben de yetim bir şakirttim, dedi dünür kendini savunur gibi. Durumu iyi olan şakirtlerden biraz bir şeyler koparır mıyım ümidiyle geceleri medresede uyumadan önce onlara uzun uzun hikâyeler anlatırdım. Açlık korkusu hayal gücünü arttırıyor galiba” (Çikirtge, 357-358).

2. 4. KİŞİLER

EmirhanYeniki'nin hikâyelerinde kişiler kadrosu cinsiyet, meslek, yaş vb. sınıflandırmaya tabi tutulamayacak kadar çeşitli ve dağınıktır. Kimi hikâyelerinde bir-iki kişiyle sınırlı kalan kişi kadrosu kimi hikâyelerinde onbeş-yirmi kişiye kadar ulaşır. Savaş dönemi yıllarında yazdığı *Bala*, *Ana hem Kız*, *Yalnız Kaz*, *Bir gine Segetke*, *Kunakçıl Duşman* ve *İkinçi Künni* hikâyelerinde mücadeleci, yardımsever ve fedakâr kişileri kurguya dahil eden Emirhan Yeniki, savaş sonrasında yazdığı *Büki*, *Yalnızlık*, *Şayaru*, *Sıbzgı*, *Kurenhafız*, *Mandarin Satuçı*, *Bürük... Tügerek Bula* ve *Gadet Kulı* hikâyelerinde bireyselleşme süreçlerini tamamlayamamış, makam ve mevki uğruna kişiliklerinden taviz vermeye hazır, karşısındakini canlı bir varlık olarak görmekten ziyade bir 'obje' gibi değerlendiren anlatı kişilerini okuyucuyla buluşturur. Yeniki, anlatı kişilerini toplumun her kesiminden seçer. Onun gözünde insanî vasıfları taşıyan her birey kıymetli ve değerlidir.

2. 4. 1. Başkişiler

Bala

Bala hikâyesinin başkişisi cephede askerlik görevini yerine getiren Zarif'tir. Sık sık geriye dönüşler yaparak memleketi, köyü ve ailesi üzerinden hatırlamalar yapan Zarif'te özlem duygusunun verdiği huzursuzluk hâli hâkimdir. "Dikkatim iyi ve yapıcı olandan uzaklaştığında, hemen onu güzel ve iyi olan üzerinde yoğunlaşmaya çağırırım" (Murphy, 2009: 193). Savaş atmosferi içerisinde psikolojik baskı altında olan başkişi sıkışmışlık hissinden kurtulmanın yolunu çevresindeki nesnelere geçmiş deneyimleriyle örtüştürmekte bulur. Zarif, düşman uçağının ateş ederken çıkardığı sesin yerine tarlasında çalışır vaziyetteki patosu koyar.

Olayların gelişimini dışarıdan bir seyirci gözüyle takip edişi komutanının seslenişinin ardından uçağı fark etmesiyle sonlanır. "*Al sana patos!*" (*Bala*, 12) diyerek silkelenen başkişiyi eyleme geçiren yakınlarında duran bir kız çocuğı olur. "Kişinin başka kişileri, olayları, durumları, kendisini ve genellikle tek tek şeyleri değerlendirmesi insanın yapı özelliğı, var olma şartıdır" (Kuçuradi, 1971: 15). Zarif'in bölüğünden ayrılmayı göze alarak küçük kız çocuğunu kurtarmaya girişmesi bu var olma şartının bir sonucudur.

Emirhan Yeniki'nin savaş dönemini anlatan hikâyelerinde "şahıslar umumiyetle kahraman, cesur, sabırlı ve tevekkel sahibi kişilerdir. Ancak Yeniki, *Bala* hikâyesindeki Zarif'e bu sıfatların yanında ayrıca merhametli ve şefkatli sıfatlarını yükler" (Motıygullina,

2015: 23). Başkişinin çocukla kurduğu temas bu yönüyle sıradan bir bireyin çocukla kurduğu temasın ötesindedir. Bunda kuşkusuz Zarfî'nin baba oluşunun etkisi büyüktür. Çocuğu kucağına alıp sırtını sıvazlaması, paltosunun cebinden çıkardığı şekerin tozunu alarak uzatması, teskin etmek maksadıyla çocukla diyalog kurması yüreğindeki çocuk sevgisinin yansımasıdır.

Zarfî, sorumluluk sahibi bir kişidir. Bölükten izinsiz bir şekilde ayrılması zafiyet olarak düşünülse de toplumun en temel yapı taşı olan aileyi ayakta tutma ve bireyi yaşatma çabası başkişiyi daha yüce bir sorumluluğun yolculuğuna çıkarır. “Çocuğu ateşin içerisinde kaderine terk etmek imkânsız!” (Bala, 15) sözleri Zarfî'nin zihninde toplumda her bireyin kıymetli ve değerli olduğu düşüncesinin varlığına işaret eder. İstasyona ulaştıklarında anneyle çocuğun kavuşma anlarına tanıklık etmesi sorumluluğunu yerine getirmenin verdiği mutluluktur.

Ana hem Kız

Ana hem Kız hikâyesinin başkişileri Hemide Anne ve Rehile'dir. Hemide Anne cephede bulunan oğlu Hesen'in dönüşünü bekleyen yatalak bir hasta, Rehile ise annesinin bakımını üstlenerek onu “içinden çıkılamayacak yer ve durumdan” (Korkmaz, Şahin, 2017: 15) kurtarmaya çalışan güçlü bir karakter olarak verilir. Hemide Anne'nin ilk sunuluşu “*bu yatağa bir daha ayağa kalkmamak üzere yattığını çok iyi biliyordu. Ancak metanetle ölümü bekleyen bu hasta annede son nefesini verme anını geciktirme arzusu çok güçlüydü. Çünkü o, oğlunu bekliyordu*” (*Ana hem Kız*, 18) şeklinde yapılır. Hesen'in cepheden sağ salim döneceği inancı Hemide Anne'nin yalnızca çocuğuyla kavuşmasını değil, aynı zamanda çocuğunun kendi geleceğini inşa etme sürecini tamamlayacağı umudunu taşımasına yardımcı olur. “*O küçüçüktü. Biz yetim kaldık. (...) Hesen'im bu vakte kadar kendi ayaklarının üzerinde durmuşluğu olmadı. İnşallah sağ salim döner. Çalışmaya başlar*” (*Ana hem Kız*, 21) sözleri başkişinin içini huzursuz eden iki konunun; birincisi babanın olmayışının yarattığı boşlukta korunma ve sahiplenilme isteğinin; ikincisi bireyin geç kaldığı hayata bir an önce atılmasının Hesen'in dönüşüyle çözüme kavuşacak olmasıdır.

Kurguda Hemide Anne'ye hareket kazandıran cepheden gelen mektuplar olur. Hemide Anne'nin oğlunun yaşadığını bilmesine delil niteliği taşıyan mektupların yenilerinin gelip gelmediğini kızı Rehile'ye sorması olası yokluk riskini ortadan

kaldırmaya yönelik bir hamledir. İki hafta geçmesine rağmen herhangi bir mektubun gelmemiş olması başkışı Hemide Anne’de kaygı durumunu arttırır. Kızı Rehile’den aldığı “o yazıyordur da bugünlerde posta gecikiyor” (Ana hem Kız, 20) cevabı kendisini tatmin etmez. “Hesen’imi gördükten sonra ben çok durmam” (Ana hem Kız, 20) sözleri bu tatminsizlik durumunun dışı vuruluşu ve hayat enerjisini varlık sebebi Hesen’inden alan Hemide Anne’nin bir an önce çocuğuna kavuşma arzusudur.

Hemide Anne aileyi bir arada tutmaya çalışan çatı/şemsiye kişidir. Eşinin vasiyeti üzerine oğluna daha sıkı sarılan Hemide Anne kızı Rehile’nin yardımıyla Hesen’i okutur. Hesen’i büyük bir özveriyle yetiştirdiklerini vurgulayan başkışilerden Hemide Anne oğlundan, döndüğünde aynı özveriyi göstermesini bekler. Hemide Anne, Kızı Rehile’ye “Hesen hiçbir zaman ablalarını, kız kardeşlerini unutmasın. (...) Elinden gelen yardımı esirgemesin” (Ana hem Kız, 21) diyerek kendisinin ve kızı Rehile’nin üstlendiği misyonu asıl sahibine devretmek ister.

Ana hem Kız hikâyesinin bir diğer başkışisi Rehile’dir. Annesi Hemide’ye kol kanat geren, askerde olan kardeşi Hesen’in yokluğunda evin idaresini üstlenen Rehile cephe gerisindeki fedakâr Tatar kadını imajıyla okuyucunun belleğinde kalıcılığı yakalayan bir anlatı kişisi olur. Hemide Anne için kızı Rehile babalarının ölümünün ardından kendini annesi ve kardeşine adanmış bir kişidir. “Sen o okusun, adam olsun diye evin bütün meşakkatini üzerine aldın. Bu yaşına kadar bana bakmak için evlenmedin” (Ana hem Kız, 21). Başkışilerden biri olan Rehile’nin “Hesen kardeşlerine düşkündür anne. Sen de bilirsin ki o bizler için ölür de” (Ana hem Kız, 21) sözleri bu adanmışlık hissinin yetiştirdiği kişide, Hesen’de de var olduğuna işaret etmesi hem iyi bir eğitimci olduğunu hem de güçlü bir inanca sahip olduğunu gösterir. Hemide Anne’nin oğlu Hesen’in hayatıyla paralel olarak kendi hayatıyla ilgili birtakım çıkarımlarda bulunması karşısında umutsuzluğa set çeken kişi yine Rehile olur. “Anne, o döndükten sonra biz daha uzun yıllar birlikte yaşayacağız” (Ana hem Kız, 20).

Postacı Mahire’nin getirdiği mektupla kardeşi Hesen’in öldüğünü öğrenen Rehile, ablası Helime’nin bağrıışmasına, yas tutmasına müsaade etmez. Rehile, yatalak hasta olan annelerinin bu acıyı kaldıramayacağını farkındadır. Hemide Anne’nin gelen kişinin kim olduğu sorusuna “Merfuga Yenge. Elek istedi de” (Ana hem Kız, 22) şeklinde cevap vermesi Rehile’nin kriz anlarını idare edebilme kabiliyetinin yüksek olmasıyla alakalıdır. Aynı zamanda başkışilerden biri olan Rehile’nin “yalnızca bizim başımıza gelen bir felaket

değil bu! (...) Savaş bu” (Ana hem Kız, 26) söylemiyle kesin bir kabullenilmişlikten öte öncesi/sonrası, getirisi/götürüsü ile savaş konusunda ciddi bir bilinç taşıdığı görülür.

Bir gine Segetke

Evinin küçük penceresinden kızıl istasyona bakarak oğullarının cepheden dönmesini bekleyen Meryem Teyze *Bir gine Segetke* hikâyesinde başkişi olarak sunulur. Evin içerisinde yer alan diğer anlatı kişileri Meryem Teyze’nin ruh haline göre konumlanırlar. Oğullarının cepheye gittiği andan itibaren sessizleşen, içine kapanan Meryem Teyze’nin zihnini yalnızca oğullarının sağlığı ve dönecekleri gün meşgul eder. En küçük oğlu Ömer’in beklemedikleri bir zamanda çıkagelmesi Meryem Teyze’nin annelik sıfatını hatırlamasına yardımcı olur.

Hikâyelerinde cephe gerisindeki hayatın içerisinde yer alan kadının aktif rol oynadığı vakalar kurgulayan Emirhan Yeniki, kadının doğurganlığı, saflığı, koruyuculuğu ve anneliği gibi yönlerinin yanı sıra aile ekonomisine yaptığı katkıyı *Bir gine Segetke* hikâyesinde ön plana çıkarır. Meryem Teyze ve köyün diğer kadınları “*yumurta, süt ve yağ alıp istasyonun karşısına gider, yolculara elindekilerini ballandıra ballandıra satmaya çalışır ve kovaları, şişeleri boşalınca büyük bir keyifle evine dönerlerdi*” (Bir gine Segetke, 28) şeklinde sunulur. Savaşın ilerleyen günlerinde çocuklarına duyduğu özlemle istasyondan uzaklaşarak evine kapanan Meryem Teyze ev kadınlığı rolüne geri döner. Eşi Galimcan Amca ve gelini Kamile’nin tarlaya gitmeden önce ve tarladan döndükten sonraki ihtiyaçlarını karşılayan Meryem Teyze’nin bu hassasiyeti ailenin çalışan bir ferdi olduğunu unutturmak istememesinden kaynaklanır.

Ömer’in soluklanmasının ardından baba Galimcan Amca’nın cephedeki durum ve gelişmeler hakkında bilgi edinmek amacıyla sorduğu sorulara Meryem Teyze sinirlenir. Onun için yalnızca oğullarının hayatta olması ve onlara karşı beslediği büyük sevgi önemlidir. “*Fatih’imden iki yıldan beri haber yok. Şakir’im şimdi nerede? Sağ mı? Bunları sormalısın! Evet, sen deli ihtiyar! İngilizleri sorup duruyorsun*” (Bir gine Segetke, 35). Meryem Teyze, oğlu Ömer’in cepheden gelirken getirdiği şekerleri evin etrafında toplanan çocuklara dağıtır. “*İşte, Ömer Ağabey’inizin hediyesi*” (Bir gine Segetke, 34) diye çocuklara seslenen başkişi, norm karakter üzerinde sahiplenilme ve sevilme duygusunu açığa çıkarır.

Yalnız Kaz

Emirhan Yeniki, savaş döneminde yazdığı *Yalgız Kaz* ve *Mek Çeçeği* hikâyelerinde doğaya karşı duyduğu hassasiyete uygun olarak kişileştirilmiş varlıklara yer verir. *Yalgız Kaz* hikâyesinin kişileştirilmiş varlığı ve başkişisi dişi bir kazdır. Diğer hayvanlarla iletişim kurmak istemeyen kazın en büyük düşmanı/dostu insandır. Kazın ilk sunuluğu “*bizim askerler Kalinin Ormanı’nda devekuşuyla karşılaşsalar bu kadar şaşırırmazlardı. Binlerce köyü faşistlerin elinden kurtardıktan sonra gördüğümüz ilk canlı kazdı. (...) Mucize eseri bu köyde ayakta kalan ala kaz askerlerde büyük bir merak uyandırdı*” (*Yalgız Kaz*, 46-47) şeklinde yapılır.

Başlangıçta yalnızca sahibi Maşa ile iletişim kuran kazın insanlardan ve bilhassa askerlerden uzak durmasının arka planında düşman askerlerinin doğaya ve köylüye verdiği zarar yatmaktadır. Yalnız kaz, Almanlar’ın köyden ayrılmasıyla daha önce karşılaşmadığı, “*boyunlarına asılmış kara saplı otomatik silahlardan sebepsiz yere sağa sola mermi sıkan*” (*Yalgız Kaz*, 49) askerlerden farklı olarak yeni bir topluluğun köye gelişiyle köylülerin ve kadınların meydanda yeniden bir araya gelmelerinden, gülüşmelerinden cesaret bularak huzursuzluk ve içe kapanış hâlimden arınır. Yeni askerlerden üçünün Maşa’nın evine yerleşmesiyle insanlara yaklaşır, onları gözlemler.

Kazın dişi olarak sunuluğu, doğurganlığının ve neslin devamlılığına yaptığı katkının ön plana çıkarılmasını sağlar. “Kadınlar kaynakların kısıtlı olduğu zamanlarda, doğurma yetisi sayesinde insan neslinin devamlılığını sağlamış; dolayısıyla başarılı şekilde doğaya uyum sağlamıştır” (Keskin, Ulsan, 2016: 7). Almanlar’ın işgal sırasında tek bir canlıyı sağ bırakmayacak şekilde hareket ederken dişi bir kazı öldürmeyi unutmaları üzerinden, toplumun yeniden inşa sürecinde gerekli olacak nüfusu meydana getirecek en önemli argüman olan kadının biyolojik rolüne de vurgu yapılmış olur. “*Uzunca bir müddet baktıktan sonra ayakkabıcı bıyığının bir sağını bir de solunu ovaladıktan sonra çok manidar bir şey söyledi: Ben bunu erkek kaz diye düşünüyordum. Meğer bu yaramaz, dişi kazmış! (...) Aylı gecede çimlerin üzerinde yavrularını bir araya toplayan ala kaz duruyor. Kaz sesleri kurtarılan köyde yeniden başlayan hayatın canlılığını, mutluluğunu gözler önüne seriyordu.*” (*Yalgız Kaz*, 55-56).

Kunakçıl Duşman

Kunakçıl Duşman hikâyesinin başkişisi Gorkiy şehrinden cepheye askerlik görevini yapmak üzere giden Rus Vasiliy’dir. Vasiliy’e anlatı boyunca yarenlik eden kişiler ise

savaşın şiddetini arttırdığı bir zamanda bölüklerinden ayrılmak zorunda kalan Norlay delikanlısı Hekim ve Çistay Mişerlerinden Talip olur. Vasiliy bu üç kişilik grubun lideri konumundadır. Vasiliy, savaş ortamında sorumluluk almaktan çekinmeyen, pes etmeyen, pratik zekâyâya sahip bir kişidir. “*Yok, yok! Bizimkilere yetişiriz. Yetişmeliyiz! Doğrayanların eline düşmeyeceğiz*” (Kunakçıl Duşman, 64). Almanlar’ın eline düştükleri vakit diğer anlatı kişilerinin endişeli ve korkulu bekleyişlerini ortadan kaldıran yine Vasiliy olur. “*Panik yapmayın! Tüm sorulara ben cevap vereceğim. Siz ise yalnızca benim söylediklerimi tekrar edin*” (Kunakçıl Duşman, 66).

Emirhan Yeniki, başkişi Vasiliy’i Rusça ve Tatarca karışımı bir dille konuşturur. Bu çabasının altında diğer anlatı kişilerinin Rusça’yı bilememesinin yaratacağı kişilerarası anlaşılmazlık düzeyini ortadan kaldırmanın yattığı düşünülebilir. Aynı zamanda Bir Rus olan Vasiliy’in Tatarca konuşuyor olması, zamanın bir su gibi akıp geçtiği savaş ortamında Hekim ve Talip’le hızlı kararlar almasını kolaylaştırır:

“Vasiliy eçënnen dustına “molodets!” didë de Talipka bürıldı:

–Nu, Talip, kitebëzmë, kalabız mı?

Vasiliy dostuna içinden “aferin!” dedi ve Talip’e döndü:

–Güzel... Talip, gidiyor muyuz, kalıyor muyuz?” (Kunakçık Duşman, 73).

Alman subayın esir alınan anlatı kişilerini gözlemlerken Vasiliy’de takılı kalması, onun fiziksel özelliklerinin okuyucunun göz önüne getirilmesini sağlar. “*Gözlerini uzun süre ondan ayırmadı. Vasiliy’in kalın dudaklı, büyük ağızlı ve geniş burunlu yüzü gerçekten de farklıydı. O yüzde olağanüstü bir vurdumduymazlık vardı. Başka da bir şey yoktu! Karşısında kimin durduğunu biliyor mu? Hayıflanıyor mu? Korkuyor mu? Hiçbir şey anlaşılıyor, lanet olasıca*” (Kunakçıl Duşman, 66).

İkinçi Künni

Ben anlatıcıyla kurgulanan *İkinçi Künni* hikâyesinde anlatı başkişisi dört yılın sonunda cepheden memleketine dönen bir askerdir. Geriye dönüşler yaparak geçmişle içinde bulunduğu zaman dilimi arasında mukayese yapan başkişi üzerinden okuyucu dört yıl öncesiyle bugünün insanı ve mekânı üzerindeki değişikliklerinden haberdar olur. Savaşın yıkıcı yönü başkişinin iç monologlarından anlaşılır. “*İnsanları ayrılırken nasıl gördüysek hafızamızda yine öyle kalıyor; yılların onları nasıl değiştirdiğini ise biz ancak geri döndüğümüzde anlayabiliyoruz. (...) Onların yüzleri de, tutumları da, hatta üst başları*

da benim düşündüğümde çok daha başkaca göründü. Yüzlerinde kırıksıklıklar belirginleşmiş, saçları ağarmış, gözleri içlerine çökmüş ve birçok şeyin sırrını biliyormuşçasına ciddiyetle, sükûnetle bakıyorlardı. Konuşurken gözünün içine doğru bakmayı âdet edinmişler ve kendileri konuşmaktan ziyade soru sormayı ve dinlemeyi seviyorlar. Onlar sanki sadece yaşlanmamışlar; olgunlaşmışlar da, daha dayanıklı olmuşlar gibi. (...) Evet, şöyle ki geçip giden ağır savaş yılları sadece insanlarda değil, işte bu taş evlerde de derin izler bırakmış; duvarların rengi solmuş, sıvalar kopup kopup düşmüş, her bir pencere kontroplakla yamanmış. İşte şehrin merkezindeki zamanında en meşhur sayılan otelin pencerelerinden demir soba boruları sokağa uzanıyor” (İkinci Künni, 75-76).

Başkişi, memleketini ve onun üzerinde yaşayan her bir ferdi seven biridir. Bu sevginin gücü, İkinci Dünya Savaşı yıllarında Almanlar’a karşı gösterilen özveri ve mücadeleyle daha da perçinlenir. “Çok ağır yüklerin altına giren toz içinde kalmış, harap olmuş şehrimin karşısında elimi göğsüme koyup saygıyla önünde eğilmek istiyorum.” (İkinci Künni, 76). Başkişinin cepheden döndüğü vakit yolda karşılaştığı gençlik aşkıyla arasında geçen diyaloglardan sevdiği kadının özelinde diğer Tatar kadınlarının cephe gerisinde oynadıkları kritik role de dikkat çekilir:

“Göğsünün üzerine salınan siyah, ipek atkısını boynuna dolayıp bir ucunu sırtına bıraktı. O anda ben elbisesinin sol tarafına yerleştirilmiş olan iki madalya gördüm ve onun benimle ne kadar samimi, üstten bakmadan konuştuğuna gerçek manada şaşırıp kaldım. Nasıl olduysa kendim de farkında olmadan:

-Takdir üzerine takdir!, dedim parmağımla işaret ederek: İşte bu kıymetli madalyaları size boşuna vermemişler. Cepheden dönüp sizinle karşılaşan tanıdıklarınız: İşte bizim zaferle dönme sebeplerimizden birisi de bu kadındır diye içlerinden geçiriyorlardır, dedim” (İkinci Künni, 82).

Başkişinin savaştan önceki döneme, gençlik yıllarına, ait yaşantısıyla ilgili çıkarımları; gerçek sevginin, aşkın zannedildiği gibi beklenmedik bir anda ortaya çıkmadığını gösterir. Çekilen eziyetin, ağır yaşam şartlarının ve savaşın içerisinde yoğrulan bireyin olgunlaşma serüveniyle paralel ilerleyen bir gerçeklikle (aşk gerçekliği, sevgi gerçekliği) başkişi karşı karşıya kalır. Başkişi bu hazzı geç de olsa tatmayı başarmış

olmanın huzuru içerisinde. Cepheden özlemle ve tecrübelerle dönen başkişinin toyluğu ortadan kalkar, ayakları yere sağlam basan bir profile kavuşur:

“Üzerimde uzak memleketlerin tozunu toplamış sarı palto; hayalimde geçip gittiğim yabancı şehirlerin, yabancı köylerin, yabancı kırların, yolların güzel-çirkin, sağlam-yıkılmış ve huzurlu-endişeli görüntüleri... İşte ben, dün gelen asker, dört yıl sonra bugün ilk kez onu; kısa boylu, tatlı yüzlü, efkarlı bakışlı küçük kadınla karşılaştım. ‘Ah, nasıl!’ dedim ben; bir anda her şeyi net olarak anladım: Dört yıl boyunca cephede kalmam gerekiyormuş. Savaştan dönmem, savaşı bitirip sağ salim dönmem gerekiyormuş! Evet, evet, eğer ben hendek pisliklerinde sürünmemiş, buzlu sulardan geçmemiş, ölümün ete kemiğe bürünmüş ellerini boğazımdan söküp atmamış olsaydım şimdi aşk denen yüce duygunun mukaddes yerini tespit edip doygunluğa ulaşabilir miydim?” (İkinci Künni, 84-85).

Tavlarga Karap

Tavlarga Karap hikâyesinin başkişisi Lokman Dede, Birinci Dünya Savaşı’nda oğlu Timircan’ı yitirmiş bir baba, İkinci Dünya Savaşı’nda ise torunu Batırcan’ı yitirmiş bir dede olarak karşımıza çıkar. Ailesini mutlu etmek ve gelecekleri hakkında kaygılanmaktan başka bir derdi olmayan Lokman Dede, oğlunu ve torununu düşündüğünde evlerinin önünde bulunan beyaz taşın üstüne oturarak geriye dönüşler yaşar. Eşi Şemsinur Nine’nin yanındayken onun kaygılanabileceği, üzülebileceği endişesiyle oğlu ve torunuyla geçirdiği güzel anları yalnız kaldığı vakitlerde aklına getirir. Köyde herkes tarafından saygı duyulan bir kişi olarak anılan Lokman Dede, bunun yanı sıra kocamış yaşına rağmen çalışmayı seven, elinden hemen hemen her iş gelen bir kişi olarak da bilinir. *“Hayır, ununu eleyip eleğini asacak bir insan olması için daha zaman vardı. Hareket etmeli, insanlarla bir arada olmalıydı. Doğal olarak, hayatı boyunca iş tutmuş olan elleri yine kaşınmaya başladı”* (Tavlarga Karap, 108).

2. 4. 2. Norm Karakterler

Bala

Bala hikâyesinde yazarın başkişi profilini tamamlamasına yardımcı olan norm karakterler çocuk ve Teğmen İvanov’dur.

Romandaki temaya açıklık kazandırmak için yaratılan (Stevick, 2010: 64) norm karakterlerden biri olan çocuğun ilk sunuluşu “*sık bir çalının üzerine basmış, küçük ellerine birkaç tane yaban çileği sıkıştırmıştı. Çilekleri ağzına atmaya çalışırken duraksadı. Büyük, kahverengi gözleriyle Zarife şaşkınlıkla bakakaldı. Uzun bir müddet ağlamaktan göz torbaları dolmuş, yuvarlak yüzünde gözyaşlarının izi kalmıştı (...)* Onun üzerinde mavi kumaştan yazlık palto, başında fötrden yapılmış siyah şapka, çenesinin altında bağladığı kırmızı kurdeleyle; ayaklarında uzun sarı çoraplarla sarı ayakkabılar ve bir aytağında da çarık vardı. Galiba tekini düşürmüştü” (Bala, 12-13) şeklinde yapılır.

Çocuğun kimsesizliği ve acınası durumu hikâyenin tematik gücüne yön veren başkişiyi kuşatır. Hikâyede yer yer başkişinin önüne geçen çocuğun cinsiyetinin kız olarak verilmesi, Zarif’in çocukla kendi kızı Feride arasında kurduğu bağı güçlendirir. Çocuğun başkişi üzerindeki tesiri o derece kuvvetlidir ki “*yüreği kelimelerle ifade edilemeyecek büyük bir sevginin sıcaklığıyla dolan*” (Bala, 13) Zarif, onun sayesinde bulunduğu ortamın düzlemini çevresel mekândan algısal mekâna taşır. Kendisine yöneltilen sorulara çocuğun bir yetişkin edasıyla cevap vermesi başkişinin işini kolaylaştırır. Başkişinin “*baban nereye gitti?*” (Bala, 14) sorusuna “*bilmiyor musun? Cepheye... O, Teğmen*” (Bala, 14) şeklinde dönüt veren çocuk, Emirhan Yeniki’nin savaş yıllarında en küçük bireyden başlayarak toplumdaki her fertte savaş konusunda bir bilinçlenme olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

Hikâyedeki bir diğer norm karakter Teğmen İvanov’dur. Hikâyenin başlangıcında bir bölüğün komutanı olarak sunulan Teğmen İvanov’un başkişiyi gerçekleştiren ilk teması, düşman uçağının gelişinden kendisini haberdar etmesiyle olur. Teğmen İvanov teyakuzda olan ve askerlerini ateş ortamından kurtarmak isteyen bir komutandır. Vazifesini düzgün yapmasının yanında komutanından izin almadan bölükten ayrılmasıyla büyük bir suç işlediğinin ve bunun cezasız kalmayacağını farkında olan başkişiyi bunaltıdan kurtaran kişidir.

Çocuğu istasyonda annesine teslim ettikten sonra alelacele bölüğüne dönen Zarif’e verdiği tepki “*ilk önce soluklanınız*” (Bala, 16) olan Teğmen İvanov askerine güven duyan bir komutan görüntüsü çizer. Başkişiden bölükten ayrılma gerekçesini öğrendikten sonra “*siz çok büyük bir iyilik yapmışsınız. Size şükranlarımı sunuyorum*” (Bala, 16) diyen Teğmen İvanov, başkişinin kendini gerçekleştirme serüveninde kendisine de bir pay çıkarır. Başkişiyi ait sıfatların norm karakterlerde gösterilme arzusunun Motıygullina şu

şekilde açıklar: “Bu özellik Rus klasiklerini öğrenme neticesinde ortaya çıkmıştır. Başkişide olan bir özelliğin yardımcı kahramanda gösterilişi başka kişilerin de bu sıfatları taşıyabileceğine işaret eder” (Motiygullina, 2015: 25). Başkişi, Teğmen İvanov’un uyanışına, farkındalık düzeyinin artmasına katkı sunar. Her iki karakterin de hikâyenin sonunda mutabık kaldıkları nokta savaşın yıkıcı yönü ve anlamsızlığı olur.

Ana hem Kız

Üzerinden geleceğe dair umutlar beslenen, genel niteliklerinin verildiği, varlığıyla anlatı kişilerine hareket kazandıran Hesên, norm karakter olarak hikâyenin entrik kurgusunu şekillendiren bir role sahiptir. Başkişiler Hemide Anne ve Rehile’yi sık sık geriye dönüşler yapmaya mecbur bırakan Hesên “*anne, sınavlarımı diğerlerinden önce bitirdim. Sizin yanınıza gelmek için acele ettim*” (Ana hem Kız, 19) şeklinde “bazen kendisiyle iç diyalog yöntemiyle hayâlen konuşulan” (Çetin, 2013: 166) hatırlanmış kişi olarak karşımıza çıkar.

Evin reisi konumundaki babanın vefatının ardından ailenin kadın fertlerinin sınımlanacak liman olarak gördükleri Hesên, ‘beklenen’dir. Üniversite eğitimini başarıyla tamamladıktan sonra işe girmesi beklenen, askere alındıktan sonra cepheden dönmesi beklenen, yatalak annenin olası ölümüyle aileyi bir arada tutması beklenen Hesên’dir. “*Hesên’imi gördükten sonra ben çok durmam. (...) Hesên hiçbir vakit ablalarını, kız kardeşlerini unutmasın. Beni nasıl yakın görüyorsa onları da öyle yakın bilsin! Yardımını esirgemesin! (...) Hesên’imin bu vakte kadar ayakları üzerinde durmuşluğu yok. İnşallah, sağ salim döner. Çalışmaya başlar*” (Ana hem Kız, 20-21).

Bir gine Segetke

Cepheden bir saatliğine evine dönen Ömer ve başkişi Meryem Teyzenin eşi Galimcan Amca *Bir gine Segetke* hikâyesinin norm karakterleridir. Askerde yaralanacak kadar sıcak çatışmanın içerisinde bulunmuş, babası Galimcan Amca’nın sorduğu iç ve dış siyasetle ilgili konulara cevap verebilecek kadar tecrübe edinmiş, köyündeki çocukları mutlu etmek için ceplerini şekerlerle dolduracak kadar ince ruha sahip Ömer, başkişiden sonra en fazla derinliğe sahip norm karakterdir.

Ömer, vatanını çok seven bir anlatı kişisidir. Almanlar’a karşı verilen mücadelede galip gelineceği ve savaşın sonlanacağı umudunu ev halkında yeşerten kişi olur. “*İçimden*

bir ses yakın zamanda netice alınacak diyor” (Bir gine Segetke, 36). Uzun bir zamandan sonra ailesiyle buluŖan Ömer, diğer anlatı kişileriyle arasında gerçekteşen konuşmalardan çok fazla etkilense de sorumluluğundan taviz vermez. Aksine yoğun duygu atmosferi içerisinde yaşanan kırılmalar ne amaçla cephede bulunduğunun bilincinde olan norm karakteri besler, güçlendirir. “Babacığım, anneciğim, siz benim için artık üzölmeyin. (...) Beni cephe bekliyor. Hitler’in işini bitireceğiz” (Bir gine Segetke, 38).

Başkişiye varlığıyla ayakta tutan Ömer onda umut duygusunun sıcak kalmasına da vesile olur. Ömer gibi asker olan, ancak kendilerinden haber alınamayan iki oğlunun hayatta olabileceği düşüncesi başkişi Meryem Teyze’de iyiden iyiye perçinlenir. İstasyondan ayrıldıktan sonra sıradan hayatlarına geri dönen Meryem Teyze ve diğer anlatı kişilerinde Ömer’in masanın üzerinde unuttuğu sigara tabakası ailenin yine bir araya gelebileceğine işaret eder.

Bir Gine Segetke hikâyesinde bir diğer norm karakter Galimcan Amca’dır. Başkişiyle şakalaşan, ona moral vermeye çalışan anlatı kişisi Meryem Teyze’nin eşi ve Ömer’in babasıdır. Galimcan Amca üç oğlunu askere gönderdikten sonra tarla işlerini gelini Kamile’yle sırtlanır. Evin tek erkek bireyi olarak güven kaynağı ve destek odağıdır. “Gazete okuduğu için uluslararası meseleler ve diş siyaset konularında fikir yürütebilen, vakti geldiğinde konuşmaktan keyif alan” (Bir gine Segetke, 36) Galimcan Amca aynı zamanda norm karakterlerden Ömer’in düşünsel açılımlarının mimarıdır.

Yalgız Kaz

Yalgız Kaz hikâyesinin norm karakterleri kazın sahibi Maşa ve kaza arkadaşlık eden Aşçı İvan’dır. Maşa, eşi askerde ve kızı şehirde olan yalnız bir kadındır. Yalnızlığını bakımını üstlendiği çiftlik hayvanlarıyla giderir. Kazın diğer çiftlik hayvanlarına nazaran tek oluşunun yarattığı olumsuz durumu ortadan kaldıran kişi Maşa’dır. Annelik güdüsüyle uzun zamandır izlediği dişi kazın bir aile sahibi olması için uğraşır. “Yaz başında Almanlardan kurtarılan köylerine dönen bir takım kolhozcu yakınlardaki istasyona uğramış. Memleketlerinden ayrılırken yanlarında götürdükleri malları, hayvanları da yanlarındaymış. Çalışkan Maşa, işte onlardan kaz yumurtalarını almış” (Yalgız Kaz, 53). Maşa’nın hamlesi aynı zamanda pratik zekâya sahip bir kadın profiliyle karşılaşmamıza imkân sunar. “Maşa’nın şansına yumurtaların hepsi de sağlam çıkmış. Bir de üzerlerine

kara tavuk oturunca her birinden birer yavru dünyaya gözlerini açivermiş” (Yalgız Kaz, 53).

Ala kazın, sahibi Maşa’dan sonra yakınlık kurduğu ikinci kişi Aşçı İvan’dır. Beyaz şapkası ve beyaz önlüğüyle diğer askerlerden ayrılan İvan’ın en dikkat çekici özelliği sıcakkanlılığıdır. Maşa’nın evine yerleşen askerlerden ayakkabıcı ve terzinin aksine kazla ilgilenen, onun karnını doyurmaya çalışan İvan olur. Köye yerleşen güven bölüğündeki askerlerin yemek ihtiyaçları Maşa’nın evinin hemen arkasına kurulan mutfaktan karşılanır. Her sabah İvan ala kazla birlikte mutfağa gider. Onunla arkadaşmış gibi konuşur. “*Ya, öyle miymiş? Bak sen şu işe! Doğru söylüyorsun, doğru*” (Yalgız Kaz, 50).

“Hayvan-insan birlikteliği, başlangıcından bugüne dek boyut ve nitelik değiştirerek varlığını sürdürmüştür. İlk zamanlarda, yiyeceğini avlamak ve yırtıcı hayvanlardan korunmak şeklinde görülen basit yaklaşım, evcilleştirmeye birlikte yerini ekonomik kazanımlara ve sosyal paylaşıma bırakmıştır. Süreç içerisinde hayvana yüklenen anlamlar, insan odaklı bir yaklaşımla yapılan tanımlamalar, ona karşı tutumun ve bakış açısının belirleyicisi olmuştur.” (De Grazia, 2006: 51). Aşçı İvan’ın ala kaza yakınlık duymasının altında, savaş atmosferinde aileden ve içinde bulunulan sosyal ortamdan uzaklaşmanın yarattığı yalnızlık duygusunu giderme yatmaktadır. İvan’ın kazla gerçekleştirdiği sohbetler onun da insanlar gibi bir canlı olduğunu ve yaşama hakkı bulunduğunu gösterme çabası olarak düşünülebilir. Ancak İvan’ın kriz anlarının ortadan kalkmaya başladığı dönemlerde (normal hayata dönüşün hissedildiği anlarda) hayvan-insan birlikteliğinin başlangıç safhalarındaki tutum ve davranışları sergilediğine tanık olunur:

“O, yuvarlak masanın üzerine çıkıp kaza bakarak ustalığı hakkında keyiflenerek konuşmaya başladı:

-Ben, dedi. Restoranda ilk çalışmaya başladığımda kuş etlerinden en nefis, en meşhur yemekleri hazırlardım. Öyle ki kızdırılmış hindi veya meyveyle doldurulmuş tavuk enfes olurdu. İşte bu sarı ayağın eti de, siz de biliyorsunuz ki en değerli semiz etlerden sayılır. Sobada pişirilen ekşi lahanayla ne kadar semiz olsa da kolayca yenilir. Yine oğlak kuyruğunun yağıyla yapılan bulamaç ve yaban turpuyla şahane olur. Ne oldu? Söylediğim doğru değil mi ki bana gözlerini dikerek bakıyorsun?” (Yalgız Kaz, 51).

Kunakçıl Duşman

Kunakçıl Duşman hikâyesinin norm karakterleri arasında Norlat delikanlısı Hekim ile Çistay Mişerleri'nden Talip yer alır. Başkişi Vasiliy'e yarenlik eden Hekim ve Talip'in savaş ortamında en çok korktukları şey düşmana esir düşmektir. Her ikisini de teskin eden başkişi Vasiliy olur. Talip, zor zamanlarda nasıl hayatta kalınabileceğinin timsalidir. *“Sıcaktan ve durmaksızın yol almaktan halsiz düşmeleri bir yana, onlar gerçek manada çok acıkmıştı. Bu zamana kadar yalnızca Talip'in sakladığı beş altı küp şekeri parça parça edip kuzukulağıyla çiğneyebildiler”* (Kunakçıl Duşman, 62). Hekim ise hızlı karar verme ve cesur olma konusunda Talip'ten bir adım öndedir. Vasiliy, Talip ve Hekim olmak üzere üç kişiden oluşan grubun karar verme mekanizmasının başında bulunan Vasiliy'i hamle yapmaya teşvik eden Hekim olur:

“Hekim ne yapacağız? Subay kalabilirsiniz de gidebilirsiniz de diyor.

Hekim, Alman askerini görmezden gelen bir tavırla aniden:

Ne yapacağız burada. Tabi ki gideceğiz!

Vasiliy arkadaşına belli etmeden içinden ona teşekkür etti” (Kunakçıl Duşman, 73).

2. 4. 3. Kart Karakterler

Ana hem Kız

Ana hem Kız hikâyesinde “tek bir karakteristik niteliği somutlaştıran” (Stevick, 2010: 182) kart karakterler savaşta eşini kaybetmiş olan Helime Abla ve Hesen'in ölüm haberini getiren Postacı Mahire'dir. Helime Abla cephede bulunan Hesen'in ölümünü başkişilerden biri olan kardeşi Rehile'den öğrenir. Helime Abla, kardeşi Hesen'in acısını paylaşmaktan öte hikâye düzleminde herhangi bir aksiyona müdahil değildir. Başkişinin bireysel varlığına katkı sunmaz. Aksine Rehile'nin telkin ve teskinleriyle ayakta durur. *“Ne yapıyorsun sen? (...) Hayır, annemiz bunu bilmemeli! (...) Abla, canım benim, dayanmalıyız. (...) Kulak ver bana. Haydi, git, çocuklarınla ol! Onları sev. Rahatla”* (Ana hem Kız, 25-26).

Cephedeki gelişmelerden ev halkını haberdar eden Postacı Mahire de kart karakterdir. Başkişiler Hemide Anne ve Rehile'nin umutsuzluğa kapıldıkları anlarda *“beklenen ve her geldiğinde güler yüzle karşılanan”* (Ana hem Kız, 21) Postacı Mahire,

getirdiği mektuplar aracılığıyla anlatı kişilerini labirentleşen mekândan kurtaran kişidir. Tekdüze bir görev atfedilen kart karakter Postacı Mahire yine getirdiği bir mektupla başkişilerden Rehile’yi ölüm gerçeğiyle yüzleşme gerginliğiyle baş başa bırakan kişi olur.

Bir gine Segetke

Bir gine Segetke hikâyesinde kart karakter olarak başkişinin gelini Kamile, torunu Zeynep, yeğeni Şerifulla ile istasyonda bulunan binbaşı ve norm karakter Ömer’in sevdiği Zahide vardır.

Başkişi Meryem Teyze’nin evde eli ayağı olan Kamile kendisinden iki yıldan fazla süredir haber alınamayan Fatih’in eşidir. Başkişinin oğullarının hasretiyle eve çekilmesinin ardından dışardaki işlerde aktif rol oynamaya başlar. Meryem Teyze’nin içini döktüğü, hasretini dile getirdiği dert ortağı gelini Kamile’dir. “*Gelinim, Ömer kaç bardak çay içti? Yoğurdu sevdi mi? Neler söyledi ya?*” (Bir gine Segetke, 45) soruları karşısında pek çok şeyi hatırlamasa da başkişiyi bunaltıdan kurtarmak adına hatırlar gibi gözüken kişidir. Kamile’nin en büyük açmazı Fatih’e kavuşamama ve kadınlığını kullanamama endişesidir. Norm karakter Ömer’in kısa süreliğine de olsa kendilerine görünmesi bu açmazdan kurtulabileceği inancını doğurur. “*Fatih’i nasıl karşılayacağını, hizmette kusur etmeyeceğini ve naz, cilve içerisinde bulunacağını aklından çıkaramaz oldu*” (Bir gine Segetke, 45).

“Hayal mi, gerçek mi?” sorusuyla uyku/uykusuzluk hâli arasında gidip gelen başkişiyi Ömer’in gelişini doğrulayarak uyandıran kart karakter Zeynep olur. Ev işlerinde başkişiyi yalnız bırakmayan Zeynep’in hikâye içerisindeki en önemli aksiyonu Kamile’nin yönlendirmesiyle Zahide’ye amcası Hesin’in geldiğini haber vermek olur. Bir diğer kart karakter Şerifulla cepheye yaralandıktan sonra memleketine dönen ve koltuk değnekleriyle yaşamını idame ettiren bir kişidir. Ömer’in döndüğü haberini alınca teyzesinin evine gelen Şerifulla başkişinin gözünde Ömer’in tekrar cepheye gitmesine mani olabilecek tek kişidir. “*Ah, Şerifullam, gidiyor ya gidiyor! (...) Sen, kardeş, kumandanın olarak beni dinlemelisin! (...) Biz böyle şakaları sevmeyiz. Dönmüşsün. Kalacaksın. Nokta!*” (Bir gine Segetke, 37). Ömer’in Şerifulla’ya kendisinin de bir asker olduğunu hatırlatması üzerine Şerifulla kendisini geri çeker. Şerifulla’nın en karakteristik özelliği intikam alma arzusudur. Başkişi Meryem Teyze ve norm karakterlerden Galimcan Amca’nın oğullarının tekrar yola çıkmasına neden olan düşmana karşı besledikleri kini dile getiren isim olur.

“Ah, ben o Hitler’i... Ben onun şahdamarını kesip kanını bütün dünyaya akıttırdım” (Bir gine Segetke, 38).

Başkişi Meryem Teyze ve diğer anlatı kişilerinin Ömer’i istasyonda yolcu edecekleri sırada yanlarına yaklaşarak kendilerini teskin etme görevini kart karakterlerden binbaşı üstlenir. İçtenlik, vakurluk ve kararlılık sıfatlarını üzerinde taşıyan binbaşının Ömer hakkında Tatarca olumlu ifadeler kullanması bir kelime Rusça bilmeyen başkişiyi mutlu eder. Binbaşının Ömer’i örnek göstererek Meryem Teyze’ye ve Galimcan Amca’ya “güzel bir tarafın da orduya işte bu denilecek yiğitleri yetiştiren anne ve babaların varlığı” (Bir gine Segetke, 42) şeklinde teşekkür etmesi başkişinin kaygı durumunu azaltır.

Norm karakter Ömer’in sevdiği kişi olan Zahide hikâyede Ömer’e büyük bir aşkla bağlı bir karakter olarak sunulur. İstasyona Ömer’i taşıyan trenin ayrılmasından sonra ulaşabilen Zahide’yi teselli etmek için çaba sarf eden kişi başarı elde edemese de Galimcan Amca olur. Meryem Teyze ve Galimcan Amca için Zahide, cephe dönüşü yeni bir hayata başlayacak olan oğulları Ömer’in eşi, kendilerinin gelini konumundadır.

Yalgız Kaz

Yalgız Kaz hikâyesinde kart karakter olarak norm karakter Aşçı İvan’ın arkadaşları ayakkabıcı ve terzi karşımıza çıkar. Ala kazın Maşa’nın evine yerleşen askerler arasında ilk temas kurduğu asker, ayakkabıcıdır. Mesleğinin gereği ayakkabı tamiri yapan ayakkabıcı başka bir özelliğiyle anlatıda öne çıkmaz. Hikâyede yalnızca bir defaya mahsus olmak kaydıyla konuşturulur. Ayakkabıcının tasvir tekniği kullanılarak okuyucunun zihninde yer edinmesi sağlanır:

“Oldukça uzun, uçları iğ ucu gibi kabarık duran kara bıyığıyla ayakkabıcı, küçük masası, deri sandalyesi, kalıpları ve bir çift eski botuyla kilere yerleşti. Yerleşmesiyle kendi işine koyuldu. Ağzını küçük çivilerle doldurup çekiçle onları birer birer botun tabanına çaktı. Çakarken ağzındaki çivileri bir o tarafa, bir bu tarafa doğru çalkalaması, kara bıyığının uçlarının bir o kulağına, bir bu kulağına temas etmesine neden oluyordu. O, kafasını dahi kaldırmıyor, bir iki defa çektiği sigarasının izmaritlerini söndürmeden kazın arkasına atıyordu” (Yalgız Kaz, 49).

Ayakkabıcının ala kazın arkasına sigara izmaritlerini atması hayvanlara karşı duyulan nefretin bir göstergesi olarak düşünülmemelidir. İşiyile uğraştığı esnada rahatsız

edilmemek arzudur. Bu açıdan ayakkabıcıyı olumsuz bir karakter olarak görmek yanıltıcı olabilir. Bir diğer kart karakter olan terzinin sunuluşu “*terzi de tuhaf bir kişiydi. O, gözlüğünü takıp kamburaya yatıyor ve ayağıyla bir makineyi döndürüyordu. Döndürüyor, döndürüyor... Fakat makine yerinden hiç kıpırdamıyordu*” (Yalgız Kaz, 49) şeklinde yapılır. Temas hâlinde bulunulan ikinci asker olan terzinin statik durumu hareket ve canlılık isteyen anlatı başkışisi kazın kendisinden uzaklaşmasının önünü açar. “*Onun bu ‘anlamsız’ çabası onu izleyen kazda merak uyandırmıyordu*” (Yalgız Kaz, 50). Ala kaz, ayakkabıcı ve terzide bulamadığı ilgiyi üçüncü kişi olan Aşçı İvan’da bulacaktır.

Kunakçıl Duşman

Kunakçıl Duşman hikâyesinde kart karakter konumundaki Alman subayının en belirgin özelliği sinsi bir kişiliğe sahip olmasıdır. Anlatı kişileri Vasiliy, Hekim ve Talip’i esir alan Alman subayı bu üç askerle yaptığı konuşmalarda, Alman askerleriyle Rus askerlerini karşılaştırır. Alman askerlerinin teçhizat ve yaşam koşulları bakımından ulaştığı noktanın Rus askerlerinden çok daha iyi bir yerde bulunduğunu her konuşmasında vurgulaması, anlatı kişilerinin iç çatışma yaşamasının önünü açmaya ve kendi saflarına katılmalarını hızlandırmaya yönelik bir hamle olarak dikkat çeker:

“Biz zorlamıyoruz, biz size bırakıyoruz, dedi o, eldivenli elini uzatarak. Kalmak istiyorsanız buyrun. Bizim askerlerin yiyeceklerini gördünüz. Onlar bizde çikolata yiyorlar, sigara içiyorlar... Kalırsanız siz de aynı durumda olursunuz. Salam, peynir, yağ yersiniz; vaktayı da istediğiniz kadar içebilirsiniz. Fakat illa biz gideceğiz, bizimkilere döneceğiz diyorsanız da buyrun, sizi tutacak halimiz yok. Anlıyor musunuz, biz zorla tutmuyoruz.” (Kunakçıl Duşman, 72).

Tasvir yöntemi kullanılarak okuyucuya tanıtılan Alman subayın anlatı kişileri üzerinde derin etkiler bırakmasının nedenlerinden birisi de Rusça’yı bir Rus kadar temiz ve net bir şekilde konuşuyor olmasıdır. “Labin’e göre genel anlamda propaganda iki amaca hizmet etmektedir. Bunlardan ilki elde edilmiş bireylerin fikirlerini daha yüksek düzeye getirmektir. İkincisi ise henüz elde edilmemiş olan bireylerin fikirlerini istenilen yöne çekebilmektir” (Avcı, 2018: 2). Alman subayın Rusça’yı iyi düzeyde bilmesi, dili bir propaganda malzemesi olarak kullanmasını kolaylaştırır. Söylemlerini daha geniş bir kitleye ulaştırma çabasının altında, anlatı başkışisi Vasiliy ve arkadaşlarına aşağılık kompleksi yaşatma arzusu yatar;

“Kendi askerlerinizin yanına dönünce burada gördüklerinizi askerlerinize güzel bir şekilde anlatın. Bizim, yani büyük Alman ordusunun sizi ne kadar güzel karşıladığından, nasıl yedirip içirdiğinden bahsedin. Ne yiyip içtiğinizi saklamadan anlatın: salam, peynir, ekmek en önemlisi de votka! Aklınızda tutun! Bolşeviklerle Yahudileri savunmaktan vazgeçip bizim tarafa geçecek her Rus askerini biz böyle karşılayacağız. İşte bunu iyice onlara anlatın! Savaş yakında bitecek, diye söyleyin. Almanlar Moskova’ya kadar gelmişler, deyin. Bizim askerleri gördünüz işte! Silahları çok, karınları tok, kamufulajları da çok iyi; bizi zaten yenecekler deyin! Anladınız mı?” (Kunakçıl Duşman, 73-74).

Yalnızlık

Yalnızlık hikâyesinin kart karakteri Petya Kotov’dur. Başlangıçta başkişi Tamara Sergeyivna’yı tükenmişlik hissinden kurtaran kişi olarak görülse de, anlatının sonunda başkişiyi ihanetle tanıştıracak kişi yine o olur. Tamara Sergeyivna’dan sekiz yaş küçük olan Petya Kotov, işten arta kalan zamanlarını kadınları kovalamakla geçirir. Duygusal bir bağ kurmaktan uzak, cinsel dürtüyle şekillenen ilişkilerde itici güç, Petya Kotov’un umursamazlığıdır. *“Siz sakın ha onu kafasız, geri zekâlı biri diye düşünmeyin! Hiç de öyle değil! Tam tersi delikanlıda bencillik Allah’a şükür had safhada! Gerektiğinde kendisini övmeyi de biliyor. Cesareti de var (bilhassa kadınların etrafında). Birileri ona dokunursa cevabını verip yumruğunun tadına baktırıyordu”* (Yalnızlık, 126).

Tamara Sergeyivna’yla yaşamaya başladığı ilişkinin ne boyutta şekilleneceğinin önceleri farkında olmayan Petya Kotov, Tamara Sergeyivna’nın kendisine gösterdiği yakın ilgi ve destekle kısa süre içerisinde toplum nezdinde saygı duyulan biri hâline gelir. Ancak bu durum fazla uzun sürmez. *“Eğitimin her şey olduğunu söylediğimi bana hatırlatmıştın, hatırladın mı? Ben de seni düzeltmiş ve demişim ki: Eğitim ve bir başka şey. Bu başka şey mizaçtır, yani doğuştan gelen eğilimindir. Ne eğilimini ortadan kaldırabilirsin ne de onun en ufak bir parçasını. Sadece onu baskılayabilir ve onu sakın ve sessiz tutabilirsin.”* (Twain, 2015: 70). Twain’in bu düşünceleri, eğitimin mizaç üzerinde değiştirici veya dönüştürücü bir etki yaratmadığının ifadesidir. Bunun *Yalnızlık* hikâyesinde birebir karşılığını görmek mümkündür. *“Çok sevdiği Petyası’nı insan kılığına sokmak adına...”* (Yalnızlık, 128) yoğun mesai harcayan Tamara Sergeyivna, Petya Kotov’un kaldığı yerin iyileştirilmesini, sovhoz idarecilerinin kıymet atfettiklerinin bir göstergesi olarak Petya Vasileviç diye seslenmelerini ve hepsinden öte Leningrad’a altı aylık bir kurs almaya gönderilecek olan kişi olarak Petya Kotov’un seçilmesini sağlaması da fayda vermez.

Petya Kotov, sevdiği kadını(!) arkadaş ortamında küçük düşürerek vurdumduymazlığını ve onu başka bir kadınla aldatarak ikiyüzlülüğünü sürdürür.

Petya Kotov, Tamara Sergeyivna'yla olan ilişkisini bir mektupla bitirir. Kart karakterin başkişiyle yüz yüze gelmek istememesi suçluluk duymasından kaynaklanmaz. Petya Kotov, altı aylığına gittiği Leningrad'dan Börelî sovhozuna evli bir adam olarak döneceğini bildirir. Börelî sovhozunun gelişmesinde önemli bir yeri olan, kendisine sovhoz idarecileri ve sakinleri tarafından büyük saygı duyulan Tamara Sergeyivna'nın vereceği en küçük tepkinin çığ gibi büyümesinden endişe eder. *“Bak, biz dönünce yanuma gelip hır gür çıkarma sakın, tamam mı?”* (Yalgızlık, 132). Petya Kotov'un altı aylık süreçte başlarda aşk, ortalarda aşk ve para ve son olarak *“benim sana epeyce bir borcum birikti gibi. Hepsini peyderpey ödeyeceğim”* (Yalgızlık, 132) ifadelerinden Tamara Sergeyivna'yı uzunca bir müddet deyim yerindeyse *“yolunacak kaz”* olarak gördüğü anlaşılır. Çıkar ilişkisinin bu denli net bir biçimde ortaya konuluşu aynı zamanda, Petya Kotov'un sovhoza ayak basmadan önce başkişiyi tamamen yıldırmaya ve sovhozu terk etmesini sağlamaya yönelik attığı bir adım olarak düşünülebilir.

Tüngi Tamçılar

Tüngi Tamçılar hikâyesinin kart karakteri olarak karşımıza başkişi Helil İşmayev'in karısı Merver Hanım çıkar. Norm karakter Leyle'yle başkişi arasına aşılmaz bir set çeken Merver Hanım, Helil İşmayev'in kendisinden uzaklaştığını hissettiği vakitlerde *“şunu bil, ben senin gerçek yüzünü ortaya çıkaracağım!”* (Tüngi Tamçılar, 229) cümlesiyle ifşa etmek kozunu kullanarak sevdiği adamı kimseye yâr etmeyeceğini gösterir. *“Bir kez okuyucuya tanıtıldılar mı, bir daha tanıtılmalarına ihtiyaç duyulmayan; hiçbir zaman yazarın denetiminden çıkmayan, gelişmeleri için çabada bulunmayı gerektirmeyen ve kendi havalarını kendileri yaratan yalınkat kişilerden”* (Forster, 2016: 109) biri olan Merver Hanım *“korku atmosferi yaratmaktan keyif alan”* (Tüngi Tamçılar, 229) biridir. Merver Hanım'ın anlatıda sunulduğu *“durmak nedir bilmeyen, kıpır kıpır olan, söz ustası... (...)*Kısaca, gençler arasında göz kamaştıran kızlardan biriydi o” (Tüngi Tamçılar, 228) şeklinde yapılır. Bu kadar etkili ve albenili oluşu Merver Hanım'ın dikkatleri üzerine çektiğinin yanı sıra, toplum içerisinde dilediğince rahat hareket edebileceği bir ortamın meydana gelmesine de fırsat yaratır. Kart karakterdeki bu özgüvenin arka planında aynı zamanda, yüksek mevkîlerde önemli pozisyonlarda bulunan kardeşlerinden aldığı gücün etkisi de olduğu söylenebilir.

Unutulmas Minutlar

Unutulmas Minutlar hikâyesinin kart karakteri Banu Abla'dır. Banu Abla, başkışı Kerim Ağabey'in gördüğü bir rüyâ üzerinden kurgulanan hikâyede Kerim Ağabey'in âşık olduğu kadın olan Remziye Hanım'la olan ilişkilerini onaylar görünse de başkışının rüyâ hâlinde "hay Allah, rüyâyımış bu! Binlerce şükür. Ya, böyle bir gerçekle karşılaşırsan ne yaparsın acaba, çok garip! Uff, korkunç! Kerim Ağabeyinizin şansı Banu Ablanız'ın ondaki âşk hayâllerini başlamadan bitirmesiydi. Kafanı birazcık kaldırsan: Bakma başkasının karısına, gözlerini oyarım!, diyor. Bu yüzden ağabeyinizin içi rahat! Allah uzun ömür versin Banu Ablanıza" (Unutulmas Minutlar, 330) şeklinde uyandıığında işin olmasına asıl engel olan kişinin o olduğu görülür. Rüyâ halini şekillendiren, huzur ortamını yaratan Remziye Hanım'ın aksine rüyâyı kâbusa dönüştüren, başkışıyı sınırlandıran kişi Banu Abla'dır. Baskın, dediğim dedik bir karakter olan Banu Abla'nın yarattığı korku hâli öylesine güçlüdür ki, başkışının içinde bulunduğu zaman diliminden uzaklaşmasına, rüyâ zamanında huzuru yakalamasına neden olur.

Bürük... Tügerék Bula

İlgisizliği ve alaycı tavrıyla Başkışı Kamali Ağabey'i başından savmaya çalışan mağaza yöneticisi, *Bürük... Tügerék Bula* hikâyesinin kart karakteridir. "Sovyet sosyalist sistemi, ekonomik faaliyetlerin en güçlü motifi özel mülkiyet, hür teşebbüs, miras ve kâr sistemini reddederek" (Özsoy, 2006: 2) özellikle ticaretle uğraşan bazı kişileri farklı çözüm yolları bulmaya yönelir. Mağaza yöneticisi, Sovyet Rusya'nın özel mülkiyeti yasaklamasıyla kıymetli malları el altından piyasaya sürmeye çalışır. Başkışı Kamali Ağabey'in eskiyen şapkasını değiştirmek maksadıyla mağazaya gittiğinde bir kişinin kendisine: "Ağabey, sen mağazanın arka tarafına bir geç! Aradığını belki orada bulursun." (Bürük... Tügerék Bula, 363) sözleri, Sovyet insanının iyiye, kaliteliye ulaşmak için faîş fiyatlarla ticaret yapan tacirlere gebe kaldığını gösterir.

Sovyet sosyalist sistemde kâr etme maksatlı teşebbüslere ağır cezalar verilir. Mağaza yöneticisi bu durumu iyi bildiğinden, kendisine maddi anlamda katkısı olmayacak sıradan vatandaşlarla ve Kamali Ağabey gibi kendilerini ifşa edebilecek yazarlarla vakit kaybetmek istemez. Onun gözünde Kamali Ağabey'in geçmişte meşhur olmasının, yazdığı kitapların geniş kitlelerce kabul görmesinin bir kıymeti harbiyesi yoktur. "Ya, bunun gibi elden ayaktan düşmüş birinin arzusunu dinlemenin yöneticiye ne faydası var? Ne

alabilirsin, ne beklersin ki ondan? Aksine zarar bile edebilirsin! Yazarlar mağazanın gizli kısmında neler olduğunu bilmemeli” (Bürük... Tügerék Bula, 364). Kamali Ağabey’in aradığı özelliklerdeki şapkanın mağazada olmadığını yöneticiden öğrenmesinin ardından depodan ayrılacağı vakit yönetici ile bir başka müşteri arasında geçen diyaloglara kulak kabartması, toplum içerisinde sömüren yeni bir topluluğun doğduğuna tanıklık etmesine neden olur:

“-Kazan şapkasını giymek istiyorum demiş. Mektubunun ardından kolisi de geldi. At sucuğu göndermiş, Kazak’ın; yesen dilini yutarısın vallahi!

-Yedirdiğin mi var, kafir!

-Ya sen! Kendin... Estirhan havyarını koklatmadın bile!

-Tamam, tamam, yediririz! Bizim çatı malzemesi ne oldu?

-O iş tamam.

-Ne kadar?

-Senin istediğin fiyata” (Bürük... Tügerék Bula, 365-366).

Kamali Ağabey’in böylesine huzursuz edici bir manzarayla karşı karşıya kalması yalnızca yazar ve eğitimli bir insan olarak değersizleştirilmenin sonucunda ortaya çıkan düşüncelerle sınırlı değildir. *“İşte dostlar, şapkanın yuvarlak olduğuna inanmışsınızdır artık! Dilediğine dönüp dönüp geliyor, istemediğinden de yine döne döne kaçıyordu. Tam bir vahşi hayvan gibi” (Bürük... Tügerék Bula, 366) sözleri, kâr etme amacıyla gizliden iş yapan kişilerin “kantarın topuzunu kaçırarak” haksız menfaatin kapısını araladıklarına, rüşvet ve adam kayırma gibi olumsuzlukları tetiklediklerine de işaret eder.*

Feridun bilen Firaye

Feridun bilen Firaye hikâyesinin kart karakteri, sorumsuzluğu ve çapkınlığıyla başkişi Firaye’nin mutluluğuna gölge düşüren Feridun’dur. Pop şarkıcısı olarak ünlenen, üç kez evlenip boşanmış, şıpsevdi karakteriyle Feridun’un şarküteride çalışan Firaye’yi etkilemeye çalışmasının arka planında “o kadın meşhur delikanlının kendisiyle evlenecek olmasını büyük bir mutluluk sayacak; onu, yani Feridun İdiyatov’u, canını ve malını esirgemedi şımartmaya, el üstünde tutmaya ve her dilediğini gerçekleştirmeye çabalayacak” (Feridun bilen Firaye, 443) olması yatar. Bir hayat arkadaşı bulmaya çabalamaktan ziyade kendisine bir köle, cinsel ihtiyaçlarını giderecek bir obje arayan

Feridun, “*beyaz yüzlü, karakaşlı, taptaze bir kadın*” (Feridun bilen Firaye, 444) olan Firaye’nin aklını çelmek için genç kızların gözünü kör eden şöhret kozunu kullanır.

“Erkek, gerçekliği düşünceye dayanan tutarlı bir evrende yaşamaktadır. Kadınsa, düşünceyle yakalanmayan büyü bir gerçeklikle boğuşup durmaktadır. Bu büyü evrenden, gerçek içeriği olmayan düşüncelerle kaçmaktadır. (...) Sözün kısası, düşünecek yerde, düş kurmaktadır.” (De Beauvoir, 1993: 15-16). Firaye, kendi iradesiyle başlatmadığı ilişkinin azmettiricisi olan Feridun’un tatlı diliyle mest olur. Sahiplenilme ve sevilme içgüdüleri uykularından uyanarak harekete geçer. Şarküterinin bir nesnesiymiş gibi hissetmekten kısa süre içerisinde arınır. Pop şarkıcısı bir adamla beraber olmayı hiçbir getirisi olmayacaksa bile “*tanıdıkları kıskansa yeter!*” (Feridun Bilen Firaye, 444) düşüncesiyle kabul eder.

Firaye’nin mutluluğu Feridun’un gel git yaşantısında tanık olduklarıyla yavaş yavaş kaybolur. Feridun’un insanların yanında Firaye’ye yabancı gibi davranması, sahne aldığı vakitlerde etrafında pervane olan kadınlara boncuk dağıtması ve güzel şeylerin olacağına dair defalarca söz vermesine rağmen sözünü tutmaması Firaye’nin umudunu kırar. Feridun’un “*kimsin sen? Tezgâhtar parçası! Sen de sıradan birisin!*” (Feridun Bilen Firaye, 445) sözleri bardağı taşıran son damla olur. Firaye’nin kafasında gitarı parçalamasına dahi tepkisiz kalarak yalnızca ekmeğini kazandığı suratına zarar gelmesin diye elleriyle kapatan Feridun, onu üzdüğünün veya sinirlendirdiğinin farkında olamayacak, hatta bu durumu kendine dert etmeyecek bir karaktere sahiptir. Feridun, şöhretin getirilerini insanları sömürmek maksadıyla kullanan duygusuz bir kişidir.

Maybeder Karçıkın Tugan Küni

Maybeder Karçıkın Tugan Küni hikâyesinin kart karakteri, adına büyük bir doğum günü partisi düzenlenen Maybeder Nine’dır. Maybeder Nine’nin varlığından bihaber anlatı kişileri oğlu Harun Heyrulloviç’in patronları olması nedeniyle bu etkinliğe katılmanın elzem olduğunu düşünürler. Maybeder Nine hikâyede geçen diyalogların yalnızca birinde varlığını hissettirir. Konuşmasının tamamlanmasından sonra gerçekleştirilen hediye takdiminden sonra “*(...) uzun süre kalamadı. Bir yolunu bulup masanın arkasından kaçtı ve odasına geçti. Hiç kimse onun yokluğunu fark etmedi*” (Maybeder Karçıkın Tugan Küni, 140). Maybeder Nine’yi anlatıda var eden tek şey Harun Heyrulloviç’in annesi konumunda bulunmasıdır.

2. 4. 4. Fon Karakterler

Bala: Vaka içinde yüklendikleri herhangi bir fonksiyonu olmayan, dekoratif unsur durumundaki (Aktaş, 2003: 142) fon karakterler *Bala* hikâyesinde ormanda ilerleyen askerler ve istasyonda çocuğuna kavuşan annedir. Başkişinin çocukla istasyona ulaştıkları sırada siyah elbiseli, Rus bir kadının bir kez “*yavrum!*” (Bala, 15) diye konuşturulduğu hikâyede kadınla çocuğun buluşmasının yarattığı dramatik atmosfer sunulur.

Ana hem Kız: *Ana hem Kız* hikâyesinde fon karakterler olarak çok erken yaşta yitirilen baba ve başkişiler Hemide Anne-Rehile, kart karakterlerden Helime Abla-başkişilerden Rehile arasında geçen diyaloglarda isimleri anılan komşular Merfuga ve Sabira Yenge’dir.

Bir gine Segetke

Norm karakter Ömer’in cepheden döndüğünü haber alan çocuklar ve komşular, bir saatlik sürenin dolmasının ardından Ömer ve ailesini at arabasıyla trene yetiştirmeye çalışan kolhoz başkanının oğlu Ethem, trenin kalkış saatinin geldiğini söyleyerek istasyonda bulunan askerleri vagonlara yönlendiren istasyon şefi *Bir gine Segetke* hikâyesinin fon karakterleridir.

Yalgız Kaz

Boyunlarından bir an olsun indirmediği silahlarıyla korku salan Almanlar, Almanlar’dan kurtarılan köye gelen askerler, Maşa’nın çalışmaya gittiği saatlerde kazının ve tavuklarının bakımını üstlenen komşuları, yine Maşa’nın ala kazının mutluluğu için satın aldığı yumurtaları istasyona getiren kolhozcular *Yalgız Kaz* hikâyesinin fon karakterleridir.

Kunakçıl Duşman

Kunakçıl Duşman hikâyesinde fon karakterler arasında Alman uçaklarının gece köye bombalar yağdırdığı sırada göçük altında kalan nineler ve çocuklar, kaçmaya çalıştıkları sırada makineli tüfeklerle sırtlarından vurulan kadınlar, anlatı kişileri Vasiliy, Hekim ve Talip’in köprü’nün altından çıktıkları vakit karşılarına çıkan Alman askerleri yer alır.

İkinci Künni

Norm karakter kadının hastanede yatan eşi ve on üç yaşındaki erkek çocuğu, başkişinin bindiği tramvayı dolduran yolcular ve yine başkişinin memleketine döndüğünde karşılaştığı insanlar *İkinçi Künni* hikâyesinin fon karakterleridir;

“İnsanları ayrılırken nasıl gördüysek hafızamızda yine öyle kalıyorlar. Yılların onları nasıl değiştirdiğini ise biz ancak geri döndüğümüzde anlayabiliyoruz. Dört yıl sonra dönüp bu bir gün içerisinde karşılaştığım tanıdıklarımın hepsi benim zihnimde muhafaza edilen ilk suretlerini değiştirmişti. Onların yüzleri de, tutumları da, hatta üst başları da benim düşündüğümünden çok daha başkaca göründü. Yüzlerinde kırışıklıklar belirginleşmiş, saçları ağarmış, gözleri içlerine çökmüş ve birçok şeyin sırrını biliyormuşçasına ciddiyetle, sükûnetle bakıyorlardı. Konuşurken gözünün içine doğru bakmayı âdet edinmişler ve kendileri konuşmaktan ziyade soru sormayı ve dinlemeyi seviyorlar. Onlar sanki sadece yaşlanmamışlar, olgunlaşmışlar da; daha dayanıklı olmuşlar gibi” (İkinçi Künni, 76).

Tavlarga Karap

Lokman Dede'nin ilk göz ağrısı, savaşta yitirdiği oğlu Timircan, oğlunun ölüm haberini cepheden kendilerine ulaştıran iki asker, Timircan'ın ölümüyle elden ayaktan kesilen ve hastalığa yakalandıktan sonra ölen Zeytune, yine Lokman Dede'nin savaşta yitirdiği torunu Batırcan, Batırcan'ın ölümünden sonra cepheden kucağında bebeğiyle gelen ve Batırcan'ın eşi olduğunu söyleyen Saniye, neslin devam edeceğinin ispatı olan Azizcan, torunlarının yokluğunda Lokman Dede ve eşinin ihtiyaçlarını karşılayan kolhoz yöneticileri fon karakterler olarak karşımıza çıkar. Fon karakter kadrosu açısından zengin olan anlatıda özellikle Timircan ve Batırcan üzerine yapılan tasvirler okuyucuya doyurucu nitelikte malzeme sunar:

“Şemsinur, Lokman'a arka arkaya dört kız çocuğu doğurdu. Ama her sene köye gelen karabasan-çiçek hastalığı- çocukları çok erken mezara götürdü (ihtiyarın aklında o çocukların sadece isimleri kaldı). Nihayet Şemsinur çocuk hasreti çeken sağlıklı, güçlü eşine bir erkek çocuk hediye etti. Bu çocuk hiçbir hastalığa yakalanmamalıydı. O yüzden ona Timircan adını verdiler. (...) Hareketli, atik çocuk neredeyse sabahtan akşama kadar nehir kenarında, dağda dolaşıyordu. Babasına çekmiş olmalı, çok küçük yaştan itibaren balık tutmayı, avlanmayı öğrenmişti” (Tavlarga Karap, 93-94).

“Batırcan!.. İşte, kim kaldı Timircan ile Zeytune’den? İhtiyarların yanında o kadar değerli, mutluluk verici, teselli edici, umut verici bir şey vardı ki; onların daha yaşayacakları süre zarfında kederlerini unutturacak, kendilerini avutacak olan torunları! (...) Batırcan yüz olarak da, karakter olarak da rahmetli annesi Zeytune’ye benziyordu. Saçları yumuşak ve kahverengiydi. Saçı ile kalem kaşlarına bakarken saçlarının arasından tıpkı annesinininki gibi büyük, kahverengi, düşünceli gözleri görünüyordu. Burnu ile dudakları ise babasınıninki gibiydi. Burnu düz, dudakları oldukça kalın ve çok güzeldi. Çenesinin ortasında sevimli bir çukurcuğu da vardı. Annesi gibi uysal, az konuşan, utangaç bir çocuktü. Çok yaramaz değildi. Ninesiyle dedesinin yanında büyüdü. Kafası çalışıyordu. Akıllı bir çocuktü. Çok erken yazmayı öğrendi. Kitap okumayı da çok seviyordu” (Tavlarga Karap, 101-102).

Kim Cırladı?

Sihhiye vagonunda yaralı olarak yatan teğmenin bakımını üstlenen hemşire, teğmenin kendinden geçtiği anlarda sayıkladığı annesi, özlemiyle yanıp tutuştuğu köyünde saman toplayan köylüler, vefatının ardından vagon dan cansız bedenini alarak tepede bulunan çam ağacının altına defneden kişiler *Kim Cırladı?* hikâyesinin fon karakterleridir.

Yalnızlık

Başkışı Tamara Sergeiyvna’nın Leningrad kuşatması sırasında kaybettiği eşi, annesi ve babası, savaştan kaçarak Börelı sovhozunun yolunu tuttuğu sırada vagon da yaşamını yitiren üç yaşındaki kızı, Börelı sovhozunda tanıştığı Petya Kotov’un atölyeden işçi arkadaşları, kendisiyle tanışmadan önce Petya Kotov’un yakınlık kurmaya çalıştığı kadınlar, sovhoza geldiği andan itibaren kendisine pek çok konuda kolaylık sağlayan yöneticiler, âşık olduğu kişinin beraber olduğu kadın, sovhozu terk etmesine neden olan ihanetin belgelendiği mektubu sovhoz yöneticilerine ulaştıran komşusu *Yalnızlık* hikâyesinin fon karakterleridir.

Maybeder Karçıkının Tugan Küni

Norm karakter Gaynuş Hanım’ın patronu Harun Heyrulloviç ve Maybeder Nine’nin doğumgünü nü kutlamak için evinde toplanan misafirler *Maybeder Karçıkının Tugan Küni* hikâyesinin fon karakterleridir.

Tugan Tufrak

Fon karakterler açısından en zengin hikâyelerden biri olan *Tugan Tufrak*'ta, şehirden yola çıkan başkişi Klara'yı ilk uğrak yeri olan Ziriklibaş köyünde karşılayan çocuklar ve kadınlar, ot biçen köylülerin ekip başı Hesen, yüksekokulu bitirip şehirde çalışmaya başlayan Hediye, Kurusazlık'ta bulunan göl üzerinde oluşan efsanenin kahramanlarından Henefi, Klara'nın ikinci uğrak yeri olan Karakuş köyünde kendisini ve akrabalarını karşılayan Seyfettin Amca'nın oğlu ve gelini, Karakuş köyündeki okulun öğretmeni Zinnur, Klara'nın dedesinin şehre gitmeden önce evini sattığı Peltek Hisami ve düğünlerde silah attığı söylenen merhum Veliulla Ağabey fon karakterler olarak karşımıza çıkar.

Şayaru

İdil vapurunda yolculuk eden yolcular, restorandaki garson kadınlar, norm karakter Haris'in öğrenci arkadaşları ve başkişi Dilara'nın uyuyakaldığı sırada vapurdan inen Haris ve arkadaşlarının nerede olduklarını söyleyen orta yaşlarda bir kadın *Şayaru* hikâyesinin fon karakterleridir. Öğrenciler, başkişi Dilara için Haris'le bir araya gelmelerini sağlayacak vasıta olarak görülürler:

“O, gençlerin yukarı çıkmalarını beklemeye başladı. Onlar elbette gelecekti, fakat Haris gelir miydi ki? (...) Biraz zaman geçtikten sonra gençler güverteye çıktılar. Haris de onlarla birlikteydi” (Şayaru, 176).

Sıbzı

Sıbzı hikâyesinde fon karakterlerin sunuluşu *“Ben şimdi Boris Abduloviç'in yanındaydım. Boris Abduloviç de dün Makar Zaharoviçteymiş. Makar Zaharoviç'in bacanağı, Galevetdinov, siz Galevetdinov'u biliyorsunuzdur, Galevetdinov işte! Davet üzerine patronun yanına gitmiş.*

-Ee, ne işitmiş Galevetdinov ondan?

-İyi dinleyin, dedi Frants Ferrehoviç çite çıkmış horoz misali göğsünü gerip: Polis artık kalmayacak!” (Sıbzı, 197-198) şeklinde yapılır. Başkişi Frants Ferrehoviç'in ticari kaygı güttüğü ortamda fon karakter Galevetdinov, siyasi atmosferin aktarılmasında kullanılır.

Gadet Kulu

Kolhoz başkanları, sovhoz yöneticileri, parti temsilcileri, başkişi Şeymender Ağabey'e öğüt veren Kreşin ihtiyarı ve Şeymender Ağabey'in evinde misafirlerini ağırladığı sırada kendisine yardımcı olan oğlu Seyit, *Gadet Kulu* hikâyesinin fon karakterleridir.

Ecel Digenin

Ecel Digenin hikâyesinde fon karakterler, Pleten'de ikinci el malzemeler satan çadırın yanında ecel hakkında konuşan erkekler, ihtiyar Fehri'nin komşuları Çüket İbraylar, yine ihtiyar Fehri'nin şoför oğlu Sehep ve başkişi Kudüs'ten hikâyenin geriye kalan kısmını anlatmasını isteyen Süngat Ağabey'dir.

Maturlık

Bedretdin'in yazdığı ayet-el kürsi kopyalarını satarak kazanç elde ettiği hastalar, çalışkanlığıyla dikkatleri üzerine çeken Bedretdin'e eğitimi için yardım eden zenginler, medreselerdeki müderrisler, Bedretdin'in dedesi ve babası *Maturlık* hikâyesinde fon karakterler olarak öne çıkar. Anlatı kişilerinin modern edebiyatla tanışmalarını sağlayan Tatar edebiyatının iki önemli ismi Segiyt Remiyev ve Abdullah Tukay⁹ da fon karakterler olarak değerlendirilebilir;

“O dönemlerde, yani ihtilal öncesi yıllarda, öğrencilerin yeni edebiyatla ilgisi şaşılacak derecede güçlüydü. Ekmek gibi zaruri ihtiyaca dönüşen bir şeydi edebiyat bizim için. Her öğrenci ciltli kalın defterine türkü geçirir, şiir geçirir, hatta romanlardan bölümler kopya ederdi. İki öğrenciden biri şiir yazar, pek çoğu Segiyt Remi ile kendinden geçer, onun peşinden giderek ona benzemeye çalışır, onu ezbere bilirdi... Açıkçası bizim, hepimiz için, hepsinden üstünü, bize hepsinden yakını Tukay'dı. En çok alıntı yapılan, en sevilerek okunan da yine Tukay'dı” (Maturlık, 217).

Tüngi Tamçılar

⁹ İdrisov, “Emirhan Yeniki'nin Edebî Dünyasında Tukay Geleneklerinin Etkisi” adlı makalesinde Emirhan Yeniki'nin Abdullah Tukay hakkındaki şu görüşlerine yer verir: “Tukay, Tatar halkının yüzyıllarca biriktirdiği derdi ve hüznü, acı ve nefreti, umut ve hayâlleri bir yanardağın püskürmesi misali eserlerinde dile getirdi. Tukay gibi kendi devriyle bu kadar iç içe, yaşadığı hayatın bütün yönlerini açıkça görebilen, her türlü toplumsal eşitsizliğe karşı keskin bir nefret duyarak yazan ikinci bir şairi yalnızca bizde değil, pek çok millette de bulmak zordur.” Bkz.: İdrisov, R. R. (2011), “Emirhan Yenikev'in Edebî Dünyasında Tukay Geleneklerinin Etkisi”, Çev. M. Yasin Kaya, *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, Sayı: 32, s. 153-158.

Başkişi Helil İşmayev'in gençlik aşkı Leyle'nin Leningrad'dan döndüğünü haber veren Zeynep, Leyle Hanım'ın ticaret işiyle uğraşan kocası, Leyle'nin merhum abisi Misbah, Leyle'nin eniştesi Doktor Üzbekov, Helil İşmayev'in çalıştığı üniversitedeki öğrenciler, doktora tez savunması için şehir dışından gelen öğrenci ve jüri üyeleri *Tüngi Tamçılar* hikâyesinin fon karakterleridir.

Kurenhafiz

Ceditçi öğretmen olarak anılan Müderris Arif, medresedeki öğrenciler, zengin aile çocuklarının medreseden kaçıp bal¹⁰ içmeye gittikleri Şeymurat'ın eşi, başkişi Kurenhafiz'in ayağa kaldırıp sorular sorduğu öğrenci Hekimcan, takkesinin altından kakülleri görüldüğü için "*papaz çocuğu musun sen?*" (Kurenhafiz, 243) diye Kurenhafiz tarafından saç çekilen öğrenci, zamanında çay getirmediği için üç dallı sopayla dövülen ve bir daha medreseye adım atmayan Minnehmet, yine yediği dayak sonrası kulağından kan gelen Safiulla Ağabey'in oğlu Gabdilbari, Marja Pazarı'na sinemaya giden öğrencileri Kurenhafiz'e ispiyonlayan Şerifcan, Kurenhafiz'in Mısır kıraatıyla Kur'an okuduğu sıralarda perdenin arkasında ağlaşan kadınlar, Kurenhafiz'e âşık olan kızlar, yeni imamın kim olacağı konusunda tartışan mahalle sakinleri Başkurtlar ve Tatarlar, kart karakter İskender Hazret'in Buhara'da eğitim alan topal oğlu Ahmedî, Dim boyundaki Körmenkey, Şerip ve Kazangıl gibi saf Başkurt köylerinin pazardan pazara kıymız ve bal içip şarkı söyleyerek eğlenen imamı, İskender Hazret'in hizmetçisi Gıymadi, Aklar ve Kızıllar, Devleken'deki Çekler ve Çekler'i kovmak için Devleken'e gelen iki yüz Kızıl asker *Kurenhafiz* hikâyesinin fon karakterleridir.

Ciz Kingırav

Başkişi Ehtem'in babası Ehmetcan, halası Server Hanım, eniştesi, Karakuş'tan Abzan'a yolculuğa çıktıkları sırada kendilerini seyreden sokaktaki çocuklar, avludaki amcalar ve penceredeki kızlar, İvanovka'dan geçtikleri sırada norm karakter Nimetulla'nın selamlaştığı arkadaşları Mitrofan Ağabey ve Yagur İvanıç, Ehtem'in gözünden sunulan baldırı çıplak ablalar, sarı saçlı çocuklar ve iskemlede gerine gerine oturan Rus ağabeyler, yengesinin iki kız kardeşi, yine yengesinin ağabeyi Hübeybulla, Abzan'daki düğüne gelmesi beklenen Ahmetsefa Ağabey, Sabircan Enişte, Galikeyle ve Selehi Ağabey, Selehi Ağabey'in kızı Meftuha, gelin Selime, Şakircan Enişte, Ehtem'in mektup yazdığı ilk

¹⁰ Evde hazırlanan el yapımı içki.

aşkı Emine, Emine'nin annesi Hakime Abla, düğünde nikah kıyıp sadaka alan hazretler, gelinin arkadaşları “yastıkçı kızlar” ve damadın arkadaşları “kiyev delikanlıları” *Ciz Kınırav* hikâyesinin fon karakterleridir.

Kartlar

Kartlar hikâyesinin fon karakterleri, başkişi Ramazan Dede'nin vefat eden eşi Esmabike Nine, taziye için Ramazan Dede'nin evine gelen kadınlar, çocuklar, erkekler ve yaşlılar, köy meclis başkanı ve kolhoz başkanı, köy meclis üyesi Ezhel Ağabey, cenazenin taşınma ve defin işlemlerinde yardımcı olan kişiler, dua edip namaz kıldıran aksak ihtiyar Yahya, Ramazan Dede'nin görücü usulü evliliğinin arka planını Yesevîlerin evinin yanında toplanan gençlere anlatan ihtiyar Lütfi, ihtiyar Lütfi'ye çeşitli sorular yönelterek okuyucunun Ramazan Dede hakkında daha çok bilgi edinmesini sağlayan Kazbek, Esmabike Nine'nin Taktalaçık'taki zengin babası Gubeydulla ve Ramazan Dede'nin babası ihtiyar Rizvan'dır.

Bir Süz

Norm karakter Profesör Viktor İvanoviç'in eski eşi ve eşinin beraber olmaya başladığı yüksek rütbeli asker, başkişi Nina'nın çalıştığı restorana gelen müşteriler, boş vakitlerinde müşteriler hakkında dedikodu yapan kadın garsonlar, kart karakterlerden biri olan Semen Semenoviç'le Profesör Viktor İvanoviç arasında geçen sohbette ismi zikredilen İsayev, *Bir Süz* hikâyesinin fon karakterleridir.

Kuray

Hikâyenin başında montaj yöntemiyle sunulan efsane metnindeki boynuzlu hükümdar, ormanlık alanlarda topladığı kamışlara delikler açarak kuray adı verilen müzik aletini ortaya çıkaran çocuk, çocuğun ekmeğini göğüs sütüyle kararak hükümdarın çocuğu affetmesini sağlayan anneyle birlikte başkişi yazar anlatıcının çocukluğunda ilk kez kurayı dinlediği Timirbay Dede, komşuları Minnigerey Ağabey'e kuray dinlemeye gelen Şerip köyünden Kutlıyar, Kazangul'dan İshak ve Yapar'dan Safuan mollalar, Başkurt zenginleri ve diğer mollalar, başkişinin Kuvandık'a vardığında ziyaret ettiği kız kardeşleri, kız kardeşlerinin savaşta ölen eşleri ve norm karakterlerden biri olan Minzifa Nine'nin çocukları ve gelini Kuray hikâyesinin fon karakterleridir.

Unıtılmas Minutlar

Unutulmas Minutlar hikâyesinin fon karakterleri, başkişi Kerim Ağabey'in oğlu Bulat, norm karakter Remziye Hanım'ın eşi Gıymran Ağabey ve üniversite öğrencisi olan kızı Emma'dır.

Çikirtke

Öksüz ve yetim başkişi şakirdin haftasonları medresedeki ihtiyaçlarını karşılayan arkadaşları, medresenin tatile girmesiyle bir başına kalan şakirdin açlığını gidermek adına pazara götürüp sattığı külleri alan müşteriler, pazar meydanındaki satıcılar, külün fareleri nasıl öldürdüğünü öğrenmeye çalışan yaşlı adam ve delikanlı, norm karakter müderrisin borç para aldığı zengin, tepeye kurulan çadırı ziyarete gelen kervan sahipleri, ırgatlar ve kervana eşlik eden diğer kişiler, uzak ülkeden şakirdi götürmeye gelen elçiler, atlas ipek kuşanan genç hizmetçiler, vezirler, padişahın tahtını bekleyen gürzlü iki asker, padişahın yüzüğünü ve hazinesini çalan hırsızlar, hazinenin bulunması için saraya çağrılan falcılar, müderrisin hırsızları ortaya çıkarmak için yazdığı fermanı okuyan tellallar, padişahın kızı, meydanda başkişi şakirtle padişahın kızının düğünü için toplanan halk, uzak diyarlardan gelen misafirler ve şakirdin beş çocuğu Çikirtge hikâyesinin fon karakterleridir.

Mandarin Satuçı

Mandarin Satuçı hikâyesinin fon karakterleri, “S” şehrinin havaalanında muhtelif yerlere uçmayı bekleyen petrol işçileri, tacirler, ağaç işçileri, altın arayıcıları, çocuklu kadınlar ve emekliler, kart karakter Kafkasyalı ihtiyarın iş bitirici yeğeni Arsen, Kafkasyalı ihtiyarın başkişiyle diyalogları sırasında Arsen'in zikredilen profesör ve mühendis ağabeyleri, doktor ablaları ve konservatuarda okuyan kız kardeşi, başkişinin Moskova'ya vardığında boş oda arayışına ısrarla yok diyen lobideki şık giyimli kadınlar ve yine Kafkasyalı ihtiyarın otele davet ettiği misafirler arasında Arsen'e gelip gelmediğini sorduğu Dora Vladimirovna'dır.

Bürük... Tügerék Bula

Yeni bir şapka almak isteyen başkişi Kamali Ağabey'e mağazanın arka tarafına geçmesini tavsiye eden kişi, kart karakter mağaza yöneticisinin yanına şapka almaya gelen şık giyimli delikanlı, şapkaları delikanlıya gösteren mağaza satış danışmanı Nesime ve delikanlının çıkar ilişkisinin bir sonucu olarak şapkaları göndermek istediği bacanağı, *Bürük... Tügerék Bula* hikâyesinin fon karakterleridir.

Tınıçlanuv

Tınıçlanuv hikâyesinin fon karakterleri, başkişi Gasim Selehoviç'in oğlu Radik'in Kırım seyahatinde kendisine eşlik eden arkadaşları, babasıyla yaşadığı tartışma sırasında ideal aile olarak gösterdiği biyoloji öğrencisi arkadaşı Rita Kozlova ve temizlikçi annesi, üniversitedeki diğer öğrenciler, akademisyenler, başkişi Gasim Selehoviç'in Donbass hakkında yazdığı kitapta geçen Ural'daki demirciler, Hazar'daki balıkçılar, Apşiron'daki petrolcüler ve Donbass'taki madenciler, Gasim Selehoviç'in işlerinde kendisine yardımcı olan laborant kız, tramvayda yolculuk ettiği sırada kendisine yer veren küçük kız, eşi Remziye Hanım'ın yattığı hastanede konuştuğu doktorlar ve Remziye Hanım'ın kızkardeşi'dir.

Kız hem Seget

Başkişi Selim Galimoviç'in kamarasının anahtarını teslim ettiği nöbetçi kadın, vapurun restoranında görevli beyaz önlüklü garson kızlar, başkişinin saatini çaldığını düşündüğü oda arkadaşının gemide tanıştığı Mansur ve İgor adlı öğrenciler, başkişinin hırsızlık olayını paylaştığı kaptan yardımcısı ve tahkikat yapmak üzere Novorossiyskiy'den vapura binen polisler *Kız hem Seget* hikâyesinin fon karakterleridir.

Meçit Cılıy

Meçit Cılıy hikâyesinin fon karakterleri, mescit ağlıyor söylentilerini yayan Yeni Mahalle Tatarları, ulusal gazeteye mescit hakkında çıkan haberlerin ulaşmasıyla “*neymiş efendim, mescidin gözyaşları yağmur bulutları misali sel olup akıyormuş. Mescit ağlamaya başlayınca kapı ve pencereleri pat küt diye açılıp kapanıyormuş. (...) Mescit ağlamıyor, mescidin kapatıldığı zamanlarda oraya hapsolan ihtiyar müezzin ağlıyor*” (Meçit Cılıy, 423) diye alaycı bir tavır sergileyen gazete çalışanları, redaktör, başkişiyi merkezden Yeni Mahalle'ye ulaştıran atlı tramvaycı, mescidin etrafında toplanan kalabalık, mescit ağlıyor diye bağırın kişi, Saray misafirhanesinin yemekhanesinde toplanan kişiler ve başkişinin haberin doğruluğunu ortaya çıkarmasıyla gazeteden teyit için aranan üniversitenin zooloji bölümünden bir akademisyendir.

Şihap Abzıynın Tanış Kızı

Alman topçuların bombardımanı sırasında yere kapaklanan piyadeler, topçu taburunun kumandanı, muhaberat bölüğünün yüz akı kadın askerler, başkişi Şihap

Ağabey'in ve norm karakter Vera Karabaşeva'nın harap olmuş bir binada karşılaştıkları ölü bir annenin göğsünü emen beş altı aylık bir bebek, sıhhiye yerleşkesinde bulunan doktorlar ve hemşireler ile bebeği başkışı ve norm karakterden almaya gelen genç hemşire, *Şihap Abziynın Tanış Kızı* hikâyesinin fon karakterleridir.

2. 5. MEKÂN

Emirhan Yeniki hikâyelerinde, karakterlerin kendilerini gerçekleştirebilecekleri ve evrende bir konum elde edebilecekleri somut yerler kullanır. Hikâyelerde mekân muğlak bırakılmadığı gibi, “varoluş kaygısıyla ilgili bir duraksamadır; zamanın sonsuz akışında yitip gitmek istemeyen insanın tutunduğu ‘dışardaki içerdelik’ niteliğinde bir yerdir. Ancak bu yer, çevre niteliğindeki herhangi bir alan değil, Lukacs'ın ‘kavranabilen ben’ dediği ‘sorunsal ben’in kendini dinlemek, tanımak ve dünyada konumlamak üzere seçtiği, duraksadığı bir yerdir. Kurucu işleviyle bu sorunsal alan, bir bakıma karakterin dünyadan koparıp kendileştirdiği bir uzamdır” (Kokmaz, 2017: 11). Emirhan Yeniki, hikâyelerinin çoğunda deneyimlediği mekânlara yer verir. Çocukluğunun geçtiği Kargalı köyü ve Devleken ilçesi, öğrenciliğinin ve iş hayatının geçtiği Kazan, İkinci Dünya Savaşı'nda asker olarak görev yaptığı cephe, yakın çevresi ve dostlarıyla zaman zaman bir araya geldikleri sovhoz ve kovhozlar “kişi-yer ilişkisini sorunsal açıdan yansıtan, dönüştürülmüş, anlaşılmış yerler” (Korkmaz, 2007: 403) olarak karşımıza çıkar.

Emirhan Yeniki'nin hikâyelerinde tabiata duyulan sevgi ön plandadır. İnsanın tabii olana duyduğu yakınlık ve medeni dünyanın kötümserlik hâlinde uzaklaşma dürtüsü hikâyelerindeki anlatı kişilerinde kırsala yönelik soyut kaçış hâlini canlı tutar. “Öz”e dönüş şeklinde tanımlanabilecek bu yaklaşımda, kişi yapay olan her şeyden arınır; huzur mekânı olarak kabul edilen tabiatla kucaklaşır. Şehir hayatının kaotik atmosferinde yaşam mücadelesi veren bireyin hep daha fazlasını elde etme arzusu, ikili ilişkilerinde yabancılaşmasının önünü açar. “Başka insanların beklentilerini yansıtan bir aynalar topluluğu” (May, 1997: 17) olmaktan öteye geçemeyen, belli kalıplar içerisinde sıkışan birey, süreç içerisinde kullanımdan düşen bir nesneye dönüşür. Kenara atılır. Değersizleştirilir. Unutulur. Tabiatın bakirliğinin cazibesi bu bağlamda kıymet kazanır. Birey, tabiat aracılığıyla karşılaştığı saf ve güzel olanı alımlama arayışı içerisine girer. Emirhan Yeniki, tabiatın çekim gücünü bireyin yeniden doğuşuyla, hayatı sil baştan anlamlandırmasıyla özdeşleştirir.

Anlatı kişilerinin üzerinde yer almalarına rağmen herhangi bir etkileşim ve deneyim içerisinde bulunmadıkları çevresel mekânlar da Emirhan Yeniki'nin hikâyelerinde yer alır. Yalnızca coğrafi bir yer/alan hüviyetinde olan bu tip mekânlar, kişinin bireyleşme serüveninde bir karşılık bulmaz. “Anlatma esasına bağlı edebî eserlerde mekânın panorama, peyzaj, dekor oluşu” (Aktaş, 2003: 132) anlatı kişilerinin zihinlerinde bu tip mekânların işlenmemiş olmasından ileri gelir. Bu bağlamda Emirhan Yeniki'nin hikâyelerinde mekân, kimi zaman bir dekoratif unsur olarak sunulduğu, çoğu zamansa bireyi sınavan-kucaklayan niteliğiyle iki başlık altında ele alınabilir:

1. Çevresel Mekânlar
2. Algısal Mekânlar

2. 5. 1. Çevresel Mekânlar

Emirhan Yeniki, çocukluk döneminden itibaren bir seyyah edasıyla gezip gördüğü mekânlardan okuyucuyu haberdar etmek ister. Muhtelif sebeplerle (öğrenim, iş, gezi vb.) yaşamının belli dönemlerinde bulunduğu yerlerin tabiatı, gelenek-görenekleri, ticareti, demografik yapısı gibi özelliklerini okuyucunun dikkatine sunarak hikâyelerine entrik bir hava kazandırır. “Anlatı kişilerinin ontolojik anlamda bağının, algısal manada ilişkilerinin bulunmadığı” (Karabulut, 2017: 110) bu mekânlar, Emirhan Yeniki'nin hikâyelerinde konuyla ilintisiz mekân tasvirleriyle sunulur. Çevresel mekânlar aynı zamanda, Emirhan Yeniki'nin hikâyelerinde anlatıma canlılık kazandırma ve metni gerçek yaşamla bağdaştırma vazifesi görür.

Emirhan Yeniki'nin hikâyelerinde entrik kurguyu harekete geçiren çevresel mekânlar:

Dağlar, Kırlar, Nehirler ve Denizler: Çabıl Dağı, Ural Dağı, Kuban Kırları, Dim Nehri, Akidil Nehri, İdil Nehri, Kama Nehri, Azar Denizi, Hazar Denizi. *Şayaru* hikâyesinde anlatı kişilerinin her biri kendi macerasını İdil Nehri üzerinde yaşar. Anlatı başkışisi Dilara Hanım'ın pişmanlık duyduğu bir evlilikten kaçışının, diğer anlatı kişileri olan öğrencilerinse başta ailelerine tarım işlerinde yardım etmek ve arkasından vakit kaybetmeden çalışmaya gidecekleri şehre ulaşacakları fiziksel alan İdil Nehri olur.

Ülkeler ve Bölgeler: Polonya, Sakmar, Altay, Sarman, Uzak Doğu, Sibirya, Orta Asya, Ural, İrkutsk, Kırgız Bozkırları, Türiş, Kafkasya. *Tugan Tufrak* hikâyesinde anlatı

başkişisi Klara, Karakuş Köyü'ndeki akrabalarından köyün sakinlerinin iş, eğitim ve muhtelif sebeplerle Uzak Doğu, Sibiryaya, Orta Asya ve Ural gibi bölgelere göç ettiklerini öğrenir. Bu bölgelerdeki insanlarla köylüler arasındaki iletişim genellikle ailelere gönderilen para yardımları esnasında gerçekleşir. Hikâyede adları geçen bölgeler iktisadi hayata katkı sunan mekânlardır.

Şehirler: Almatı, Anapa, Astrahan, Bakaltay, Bakü, Belebey, Berlin, Borıslav, Bögilme, Buhara, Cilayir, Devleken, Kazan, Kerç, Kırım, Kiev, Krasnodar, Kuvandık, Leningrad, Magadan, Moskova, Norilski, Novorossiyski, Orenburg, Orsk, Petergof, Soçi, Tuapse, Ufa. *Mandarin Satuçı* hikâyesinde Rusya'nın en büyük sanayi şehri olarak anılan Norilski'ye mandalina satmaya giden anlatı kişisi Kafkasyalı İhtiyar, şehrin iktisadi hayatı hakkında okuyucuyu bilgilendirir. Norilski, anlatı kişisi Kafkasyalı İhtiyar'ın paraya para kattığı, çıkarlarını değerlendirebilecek uygun zemini bulduğu bir mekân olarak karşımıza çıkar.

Köyler: Abzan, Aşağı Aban, Böğişli, Çuvarkül, İşli, İvanovka, Karakuş, Kazangul, Öçili, Şerip, Taktalaçık, Taşlıyar, Teperiş, Yapar, Yeni Körmenkey, Ziriklibaş. *Ciz Kingıray* hikâyesinde anlatı başkişisi Ehdem'in akrabalarıyla birlikte bir düşün vesilesiyle gittikleri köy Abzan'dır. Vakanın hemen hemen tamamının geçtiği bu yer, anlatı kişilerinin düşün geleneklerini icra ettikleri bir şölen alanı hüviyetindedir.

Caddeler ve Sokaklar: Çernişevski, Çohar, Kirov, Peleten, Sverdlov, Tukay, Yamaşev. *Meçit Cılıy* hikâyesinde geçen cadde ve sokaklar, Rus ve Tatar filozofların, siyasetçilerin ve yazarların adlarının verildiği mekânlardır. Atlı tramvayların, meşhur restoranların ve muhtelif gazetelerin yer aldığı bu mekânlar, anlatı başkişisinin algısal mekân etrafında uğradığı durak mekânlarıdır.

Medreseler, Okullar ve Üniversiteler: İskender Hoca Medresesi, Alabuga Öğretmen Okulu, Gersten Üniversitesi, Kazan Üniversitesi, Moskova Üniversitesi. *Tavlarga Karap* hikâyesinde anlatı kişilerinden Batırcan'ın çocukluk hayâli olan öğretmenlik mesleğine adım atmak için gittiği yer Alabuga Öğretmen Okulu'dur. Eğitimini tamamladıktan sonra aynı okulda öğretmen olarak göreve başlayacağı sırada savaşın başlamasıyla cepheye gider. Tasvire ve detaylı bilgiye yer verilmeyen bu mekân fiziksel mekân olmaktan öteye geçmez.

Dinî, Ticarî ve Kültürel Mekânlar: İrmitaj Müzesi, Smolnyı Katedrali, Zimniy Tiyatrosu, Marja Pazarı, Saray Misafirhanesi, Tatar Aşları Restoranı. *Yalnızlık* hikâyesinde anlatı kişilerinden Petya Kotov, Tamara Sergeyivna'nın yardımıyla St. Petersburg'a gider. Daha önce büyük bir şehir görmemiş olan anlatı kişisi, yolculuğa çıkmadan önce Tamara Sergeyivna tarafından St. Petersburg'un önemli kültür mekânları hakkında bilgilendirilir. Bu mekânlar, Petya Kotov'u yeni şehre ayak bastığı andan itibaren oryantasyon sürecini kolayca atlatabilmesi amacıyla verilen, sadece isim olarak zikredilen yerlerdir.

İsim Belirtilmeden Sunulan Diğer Mekânlar: Orman, Kır, Tarla, Hamam, Avlu, Üniversite, Sokak, Aş Evi, Restoran, Nehir, Kanal, Köprü, Hastane, Kulüp, Tiyatro, Klinik, Ambar, Dağ, Ahır, Çeşme, Askerî Hastane, Okul, Dükkân, Otel, Kabristan, Sığınak, Mağaza, Depo, Oda, Pazar Meydanı, Göl, Şarküteri, Kiler, Cami, Mescit, Radyo Merkezi, Enstitü, Tekstil Fabrikası, Taş Bina, Atölye, Tepe, İdare Merkezi, Medrese, Sinema, Çöl, Çadır, Mutfak, İskele, Kaptan Köşkü, Restoran, Bekçi Kulübesi, Zagotskot¹¹, Meltrest¹² şeklinde sunulur. *Ezir Hikeye* anlatısında başkışı Sehebi, Çolpan Kolhozu'nu içinde bulunduğu sıkıntılı durumdan kurtarmak için zagotskot ve meltrest gibi mekânlara gider. Bu mekânlardaki idarecilerle görüşerek sıkı pazarlıklarla kendi kolhozunun ihtiyaçlarını karşılar. Zagotskot ve meltrest mekânlarının Ezir Hikeye'de iktisadi ve kurumsal yapıları dışında bir başka yönüne rastlanmaz.

2. 5. 2. Algısal Mekânlar

Bala hikâyesinde asker olan Zarif ve savaş alanında annesini kaybeden çocuk için savaş ortamı karakterlerinin sınıandığı bir alana dönüşür. Bu yönüyle mekân, hikâye kişilerinin psikolojik durumlarına göre işlevsellik kazanır. Dar/labirent mekân özelliği gösteren yerler çarpışmaların yaşandığı savaş meydanı, bombaların ardı ardına patladığı yol olarak karşımıza çıkar. “*Yol at, kağrı ve araba izleriyle dolu. Yayalar da çok geçmiş olmalı ki nemli kumda asker postallarından, kadınların çizmelerinden kalma izler mevcut. Bu yol bugünkü mahşer ortamının birebir dilsiz şahidi*” (Bala, 11). Dar/labirent mekânlardan açık/geniş mekânlara geçiş savaşta çatışmaların kesildiği, Zarif'in memleket özlemiyle kendisine sığınacak bir liman aradığı anlarda gerçekleşir. Zarif için bu liman, askerliğe çağrılmadan önce doğumundan itibaren tecrübelerini kazandığı köyü olur. “*İşte geniş kırları, gök rengi ormanlarıyla her an hayalinde yaşayan memleket! Tek bir çeperine*

¹¹ Hayvanların kesim, deri yüzümü ve etlerinin dağıtımının yapıldığı yer.

¹² Domuz, tavuk ve tavşan gibi hayvanların yetiştirildiği, içerisinde değirmenlerin yer aldığı kompleks.

kadar bildiğin köy... Seki üzerindeki çentiklerine kadar gözünün önünden gitmeyen ev... Aklından çıkmayan, konuştuğu her bir şeyi kulağında çınlayan karısı... Şirin halleriyle yüreğine kazınan yavrusu... Köprü... Tarla yolu... Ekinlik... Dolgun, sık başaklarını kaldıramayarak yere değıveren buğdaylar... Bu yıl nasıl da verimliydi. Şimdi gece gündüz ekin biçiyorlardır” (Bala, 12). Yazarın mekân tasvirinde yer alan köy, kurgu içerisinde yer alan mekânın insanla olan güçlü münasebetini ortaya koyar. Yazar, Zariף’in eşi ve çocuğundan bizi haberdar eder. Köydeki iş hayatı, geçen yıllara nazaran bu yıl üründen elde edilecek gelire yönelik tespitler ekonomik hayat hakkında bilgiler sunar.

Yolun bir mekân olarak tasavvur edildiğı hikâyelerden biri de *Kunakçıl Duşman*’dır. Yol, Vasiliy, Hekim ve Talip adlı üç askerin kendilerini çıkmazın içerisinde buldukları, hayatta kalmaya çalıştıkları, güvensizlik içerisinde oldukları labirentleşen bir mekândır. “*Siyah toz bulutunun kapladığı şehrin içine girmeden yanından geçtiler. O dakikalarda bir şey onları çok şaşırttı. Şehirden uzaklaştıkları yol boyunca bazı noktalarda yerde uzanan cesetlerle karşılaştılar. Kadını kızı, çoluk çocuğu yerde yatıyordu. Çoğu yüzüstü yere düşmüştü. Neden böyle olmuştu ki? Bazı cesetlere dikkatlice bakınca delikanlılar işin aslını çözdü. Alman uçakları şehirden kaçmaya çalışan biçareleri makineli tüfekle arkalarından taramış. İnsanlığa sığmayacak bir şeydi bu! Delikanlılar ne düşüneceklerini, ne söyleyeceklerini bilemez oldular” (Kunakçıl Duşman, 60) ifadesiyle karakterler üzerinde artan psikolojik baskı hissettirilir. Yolda Alman askerleri tarafından yakalanan Vasiliy, Hekim ve Talip’in üzerinde ötekinin kurmaya çalıştığı baskı karakterlerin direncinin düşmesine, mekânın kuşatıcılığının artmasına neden olur. “*Ne konuşuyorlar anlamak güç! Muhtemelen Rus askerinin elinde sopa, üstü başı perişan, aptal mahlûkatlar... Biz bunlarla mı savaşıyoruz, diye alay ediyorlardır. (...) Atmaca gibi gözünü onlardan ayırmayan Alman’a ve şaşkınlıkla kendilerini izleyen askerlere dikkat etmeden yemek yemek kolay değildi. Çünkü Almanlar’a zerre kadar inanmıyorlardı. Bu hortlakların gerekirse şu anda ekmek verdiği elleriyle karınlarına bir avuç mermi doldurabileceklerini iyi biliyorlardı” (Kunakçıl Duşman, 65-70).**

Ana hem Kız hikâyesinde mekân olarak karşımıza askerde olan Hesen’in evi çıkar. Ablası Rehile ve hasta olan annesi Hemide’nin hayatlarını idame ettirdikleri bu ev Hesen’in askerden dönüşünü bekleyen aile fertleri için başlangıçta açık mekân görünümündedir. “*Ev, düşü barındırır, düş kuranı korur; dinginlik içinde düş kurmamızı sağlar” (Bachelard, 1996: 34). Hemide Anne ve Rehile, Hesen’in cepheden sağ salim*

dönüşünün, işe başlayışının ve evlenip yuva kuruşunun hayâliyle yanıp tutuşur. “*Biricik oğlunun cepheden dönüşünü, şu küçük kapıdan eğilerek içeri girişini, gülerek yanına gelişini ve anne diye seslenişini duymak istiyordu. Bu sıradan bir özlem değildi. Kendisinden sonra yaşanacak olan hayatı bilme isteği, her bir kan damlasına işlenen ve yüreğinden geçen anne sevgisini son kez, sonsuza kadar oğluna verme dileğiydi. (...) Rehile, kardeşinin başında binbir türlü hâl olduğunu bilse de gönlü huzurla doluydu. (...) Sanki onun cepheden, ateşlerin arasından değil de, her yıl olduğu gibi komşu şehirdeki üniversiteden tatile geleceğini düşünüyordu*” (Ana hem Kız, 18-19).

Anlatı kişilerinin kendilerini güvende hissettikleri ev, postacı Mahire’nin getirdiği mektupla labirentleşen bir mekâna dönüşür. “*...ncı Tank Alay Karargâhı bu mektupla size haber veriyor ki: Tank sürücüsü Çavuş Hesen Gıylmetdinoğlu İşayev 1942 yılının Haziran ayının beşinci günü vatanımız uğrunda Alman faşistlerle girişilen şiddetli çatışmada kahramanca öldü. Defnedildiği yer Kursk şehrinin Reslki beldesinde yer alan Kostrovka köyü yakınlarındaki kardeşler mezarlığında*” (Ana hem Kız, 22). Rehile’nin bahçede mektubu okuduktan sonra geriye dönüp baktığı ev artık içtenliğini yitirir. Yutucu ve yıkıcı bir mekân olur.

Olay örgüsü Ehmetveli’nin askerden köyüne dönmesiyle başlayan *Tavlarga Karap* hikâyesinde de üzerine ölü toprağı serpilmiş bir ev manzarasıyla karşılaşılır. Savaşta hayatını kaybeden Ehmetveli’nin çocukluk arkadaşı olan Batırcan’ın ailesine ev sahipliği yapan bu ev Şemsinur Nine ve Lokman Dede için mezardan farksızdır. Önce oğulları Timircan’ı savaşta yitiren aile, ardından Timircan’ın eşi Zeytune’nin tifodan ölümüyle sarsılır. Torunları Batırcan’ın ölümünü ise sarı bir zarf içerisinde kendilerine okunan bir mektuptan öğrenirler. Mekânın insanı ezen, soluksuz bırakan yanı bu haberlerle daha da belirginleşir ve mekân daralır. *Tavlarga Karap* hikâyesinde labirentleşen mekânlardan bir diğeri ise imkânsızlıkların, yokluğun, yoksulluğun hüküm sürdüğü köydür. Zeytune tifoya yakalandığında tedavi için gerekli olan şartların sağlanamaması özellikle karın yağmasıyla yolları kapanan köyü ıstıraplar barındıran ve bunlara çare üretemeyen bir mekâna dönüştürür. “*1919 yılının kışı... Zor zamanlar... Köyden hiçbir yere çıkılmıyor. Hastane uzak. Doktor da yok. Ölümcül hastalık karşısında aciz, güçsüz kalan ihtiyarlar Zeytune’nin başucundan bir an olsun ayrılmasalar da yapacak bir şeyleri yoktu. Ey, aziz ruh! Lokman Dede tereddüt etmeksizin canını vermeye hazırdı. Yeter ki yirmi yaşını dahi doldurmamış*

Zeytune bu dünyadan ayrılmasıdır. Şafakla pencereye vuran güneşin ilk saatlerinde Zeytune ebedi uykuya yattı” (Tavlarga Karap, 100).

Tavlarga Karap hikâyesinde labirentleşen mekânlardan ferah mekânlara geçişler evinin önündeki beyaz taşa oturarak sık sık geriye dönüşler yapan Lokman Dede'nin oğlu ve torununu yetiştirdiği, güzel anılar biriktirdiği dağları gözünün önüne getirmesiyle gerçekleşir. Dede Korkut Hikâyelerinde dağların hisler ve duygularla yoğrulan bir varlık olarak karşımıza çıktığını söyleyen Bahaeddin Ögel şunları söyler: “Oğuzlar dağlarla konuşur, dağlara dua eder, beddua eder; yaşlanmalarından, yıkılmalarından korkar, esenlik diler; geçit vermelerini ister, şifa dilenir, yemin eder, selam ederler... Dağları çeşit çeşit tanıtmalar ile tanıtır. Onlarla konuşurlar, ses vermelerini dilerler” (Ögel, 2014: 561). Kişilik kazanan dağların insanla olan münasebeti hikâyede karakterlerin kendileriyle ve çevreleriyle uyum içerisinde olduklarını gösterir. “Karşısında aynı dağlar... Dağları aşmak isteyen aynı nehircik akıyor. Dağlar büyük bir hayvan sürüsüne, nehircik ise arkalarından gelen çobanın salladığı uzun kırbaça benziyor. Başka bir açıdan bakıldığında ise dağlar uzaklardan gelen kahramanları andırıyor. (...) İhtiyarın da nesli bu kahraman dağdan ve sevimli nehircikten bitmiş. Kendisi de bu topraklarda serpilmiş. Timircan'ı da bu dağlarda kartal yavrusu gibi büyümüş. (...) Lokman Dede nehir kenarındaki bir taşa oturarak çocuğu bacaklarının arasına alıyor, iri ellerini onun sıcak karnına koyarak karşısındaki dağa, bundan çok seneler önce Timircan'ının taşlar yuvarlayarak oynadığı dağa, aralıksız bakıyor” (Tavlarga Karap, 101-108).

“Halbwachs'a göre bellek, her ne kadar kimi zaman 'bireysel bir hatırlama'ya referans verse de her zaman sosyal kodlara göre oluşur. Bellek, toplum tarafından üretilen kolektif bir oluşumdur ve dolayısıyla bu oluşum 'kolektif bellek' olarak adlandırılmalıdır. Halbwachs'a göre, Freud ve Bergson'un tartıştığı biçimdeki bireysel bellek, bireyin içinde bulunduğu sosyal ve fiziksel çevre olmaksızın tariflenememektedir. Bellek, her şekilde toplumsal, kolektif bir üretilmiştir” (Çalpak, 2012: 1). Kolektif belleğin yansıması olan istasyonlar *Bir gine Segetke* hikâyesinde sosyalleşmenin, bireysellikten soyutlanmanın, yekvücut olduğunun hissedildiği açık mekânlar olarak karşımıza çıkar. “Savaş başlayınca üç oğlu bu küçük istasyondan kızıl vagonlara binerek batıya doğru, cepheye gitti. Meryem Teyze'nin kabataslak hesabına göre onlar yine bu yoldan, aynı vagonlara binerek küçük istasyona döneceklerdi. (...) Ülkenin çeşitli yerlerinden toplanan ve her şehirde, köyde bunun gibi ihtiyar kadın ve erkekleri olan askerler beyazlamaya başlayan

kaba sakalları, diri vücuduyla Galimcan Amca'ya ve melek yüzü, kısa boyuyla Meryem Teyze'ye büyük bir hayranlıkla bakıyorlardı. Onlar da anne ve babalarıyla mutluluk içerisinde geçirdikleri anlara dönmek istiyor, bu dakikalarda onlarla buluşma anlarını gözlerinin önlerine getirmenin verdiği özlemi derinden hissediyorlardı” (Bir Gine Segetke, 41).

Meryem Teyze'nin demiryolunu gözlediği evin küçük penceresi ve Ömer'in masada unuttuğu sigara tabakası, *Bir Gine Segetke* hikâyesinde kapalı mekân hüviyeti gösteren evi açık mekâna dönüştürür. Üç oğlunu askere gönderen Meryem Teyze için ev, karamsarlığa kapıldığı ve kendini yabancı hissettiği bir yerdir. Mekânın darlığı küçük pencerenin dünyaya açılmasıyla genişler. “*Gönlü hüzünlendiğinde veya sebepsiz yere canı sıkıldığında pencereden demir yoluna bakmaya alışmıştı*” (Bir Gine Segetke, 28). “*Karşısında ihtiyar ihlamurların gölgesine saklanan kızıl çatılı istasyon, sarıya boyanmış ve bir araya toplanmış binalar ve istasyondan iki yöne yamaç boyunca uzaklara, çok uzaklara uzanan demiryolu... (...) Hava açık. Uzak kırların altında mavimsi, cıvık duman... Bu dumanın içinde sayısız inci tanesi yüzüyormuşçasına parıl parıl parılıyor ve gözleri kamaştırıyor. Gönülse işte o dumanın arkasında kaybolan yeşil kırların bitiminden trenin güçlü sesler çıkararak geldiğini hissediyor*” (Bir Gine Segetke, 46). İnsanın özlem duyduğu kişiyi beklerken geçen süre zarfında dingin kalabilmesini sağlayan bazı ‘sakinleştirici’ nesnelere yakınlık kurduğu görülür. “Sevilen arzu nesnesinin yokluğunda, eşyalar karaktere yakınlık ve teselli sunar” (Uçar, 2012: 176). Ömer'in masanın üzerinde unuttuğu sigara tabakası ayrılık acısı çeken Meryem Teyze'nin avunma sebebi olur. “*Sigara tabakası hakkında çok şey söylendi. Bütün komşuları ve kendileri onun unutulmasını Ömer'in sağ salim döneceğine yordular. Meryem Teyze tabakayı bir defaya mahsus olmak üzere etraftakilere gösterdikten sonra bu kıymetli eşyayı kimsenin bulamayacağı bir yere gizledi*” (Bir gine Segetke, 45).

Hüzün atmosferi oluşturan mekânların yer aldığı *Kim Cırladı?* hikâyesi harap olmuş bir istasyonda karşılıklı duran iki trenin vagonlarında bulunan anlatı kişilerinin psikolojilerini, buhranlarını mekâna yansıtır. İç mekân olarak hadiselerin kaynağını teşkil eden vagonların birinde savaşta ağır yaralanan Tatar bir teğmen yatmaktadır. Bilinci yarı açık hâlde uzanan teğmenin karşısındaki vagona ise hemşire Tahire vardır. Savaş başladıktan sonra yolları ayrılan bu iki sevgilinin yolu istasyonda kesişir. Fakat sevgililer birbirlerinin varlığından haberdar değildirler. Tahire'nin işe ara verdiği sıralarda vagonun

kapısına dayanarak söylediği şarkılar fiziksel ve algısal düzeyde çıkmazı simgeleyen vagonları anlatı kişileri için sınırları sonsuzluğa açılan mekânlara dönüştürür. “*Tam o anlarda delikanlının kulağına nereden geldiği bilinmeyen bir şarkı çalındı. Tatarca şarkı! Delikanlı şaşkınlıktan konuşamaz oldu. Ne işitmişti o? Kimi duymuştu? Allah’ım, şarkıyı söyleyen kişi onun Tahire’si değil miydi? Evet, Tahire’nin sesi! (...)Hoş sedayı, bilindik bir sesi işitip ilk büyük şaşkınlığı atlatan delikanlının halet-i ruhiyesinde hayret verici bir değişiklik oldu. O, şarkıyı kimin söylediğini merak etmez oldu. Sanki onun kapanmayan bilinci bir mucize olabileceğine, Tahire’nin bir el uzanacak mesafede şarkı söyleyebileceğine inanmıyordu. Gerçi kim söylerse söylesin hepsi bir değil mi? Yeter ki şarkı olsun, durmadan söylensin. Tatar şarkısı, Tahire şarkısı, memleket şarkısı... Ah, bunlardan daha kıymetli ve lezzetli başka bir şey var mıdır ki?” (Kim Cırladı?, 117).*

Şarkı sözlerine yer verilen anlatıda Tahire’nin dilinden dökülen her söz teğmenin geriye dönüşler yapmasına; ailesine, sevgilisine ve memleketine olan özleminin sıkışıp kaldığı labirent mekândan dışarıya taşmasına imkân sağlar. “İç mekân bireyin yalnızca evreni değil, aynı zamanda mahfazasıdır. Bir mekânda yaşamak, izler bırakmak demektir” (Benjamin, 2002: 98). Vagon kapısı, ihtiyar annesinin onun okul yolundan dönmesini beklediği küçük sıcak evlerine, kuş cıvıltılarının eksik olmadığı uçsuz bucaksız topraklara sahip köylerine ve göğsüne yaslayıp saçını okşamaktan keyif aldığı biricik Tahire’siyle vakit geçirdiği kırlara doğru açılır. Anlatı kişisi için bu yerler anıların biriktirildiği bellek mekânlarıdır. “*Delikanlının gözünün önüne net bir şekilde uçsuz bucaksız alacalı çiçekli çayırklar geliyordu. Otların başlarını, çiçeklerin gövdelerini sallayan yumuşak bir rüzgâr esiyordu. (...) Beyaz başörtüsünü bağlayan küçük ihtiyar kadın, ateşi yakıp bismillah diyerek perdeleri aralıyor, pencere dibindeki güllerin kuruyan yapraklarını topluyordu. Masada yeni demlenen semaver... Annesi onun okuldan dönüşünü çay hazırlayarak bekliyordu. (...) Delikanlı iki eliyle Tahire’sinin başını göğsüne yaslıyor, yüzünü onun kabaran saçlarına getiriyor, dudağını ise onun sıcak, narin boynuna dokunduruyordu. (...) El ele tutuşup hızlıca İdil Dağı’na gidiyorlardı. (...) Konuşmadan birbirlerinin gözlerine bakıyor, mutluluktan gülümsüyor, yine yollarına devam ediyorlardı” (Kim Cırladı?, 118-119).*

Mek Çeçegi hikâyesinde mekân olarak karşımıza bombaların patlatması sonucu oluşan büyük bir çukur çıkar. Haşhaş çiçeğine ev sahipliği yapan bu yer kapalı/dar bir mekândır. Haşhaş çiçeğinin gözünden savaşın açtığı derin yaraların resmedildiği anlatıda

çukurun kısıtlayıcı, yok edici, engelleyici yönü ortaya çıkar. Yakınına gelen askere kötülüklerin müsebbibi olarak Batı'yı işaret eden Haşhaş çiçeği farklı etnik kökenlere, inançlara ve dillere mensup insanların çoluk çocuk demeden katledildiklerini, zamanla yalnızlaştırıldıklarını yersizliğin imgesel bir yansıması olan çukurla özdeşleştirir. “Çukurun yukarısında ne var? Hangi çiçekler yetişiyor, hangi kuşlar uçuyor, hangi böcekler dolaşiyor... Yoldan kimler geçiyor? Birini bile göremiyorum. (...) Bulduğumuz yer küçük bir köydü. Bizler, haşhaş çiçekleri, güller, kokulu leylaklar, kuş üzümleri, elmalar, ahududular, kirazlar, onun güzel süsleri, lezzetli yemişleriydik. (...) Ortamıza Batı'dan gelen yırtıcı, vahşi, ağır bir bomba düştü. Biz yanardağın ağzından püsküren lav ve kül misali havaya saçıldık. (...) Etrafınıza iyice bakın! Ne görüyorsunuz? Korkunç harabeler... Bütün çevrede kudurup çıkan kara pazılar, ısırğanlar, dul kadın otları, devedikenleri... Bunların arasında kırık tuğla yığınları, kara odunlar, yalnızlıktan hüzünlenen bacalar, çanak çömlek parçaları, yırtık pırtık elbiseler, kitap sayfaları ve daha neler, neler... Dikkatlice bakacak olursanız yerlerde emziklere de rastlarsınız. İşte bunların hepsi bu yerlerin üzerinden geçen dehşetin izleri! Sizler biliyorsunuz ki bu vahşet, bu merhametsiz kötülük bizim yerlere Batı'dan geldi” (Mek Çeçegi 56-57).

Temelde bir arayış hikâyesi olan *İkinçi Künni*'de olaylar karakterlerin içsel gelişme ve değişme süreçlerine göre şekillenir. Dört yıl boyunca savaş sebebiyle memleketinden ayrı kalan hikâye başkişisinin şehrine girer girmez karşılaştığı manzara, anlatı kişinin geçmiş ve şimdi arasında yaşadığı gelgitlerle boyut kazanır. Kendisini doğup büyüdüğü coğrafyaya yabancı hisseden anlatı kişisi için şehrin harap olması, binaların yıkılması, insanların yüz ifadelerinin değişmesi yürümekte olduğu sokağı bunaltının merkezi haline getirir. “İki gündür doğduğum şehrin sokaklarında dolaşıyorum. (...) Bu şehre sağ salim dönebilmek istenebilecek dileklerin en safı, en tatlısıydı. Dönüp şehri görebilme lütfuna erişebilmek ise kaderimin bana bahsettiği en değerli, en kıymetli hazinelerden olmalı. (...) Aklımda cephede hayalini kurduğum, şehre tek parça dönersem bu sokaklarda al kanatlar takarak uçar, herkesler beni tanır, karşılaştığım insanların içtenlikle ellerini sıkar diye düşünürdüm. (...) Onların yüzleri de, tavırları da, hatta giyim kuşamları da çok başkaca göründü. Yüzlerinde kırışıklıklar belirginleşmiş, saçları ağarmış, gözleri yuvalarına çökmüş ve birçok şeye vakıfmuşlarcasına karşısındakine ciddiyetle, sükûnetle bakar olmuşlardı. (...) Ağır savaş yılları yalnızca insanlarda değil, işte şu taş evlerde de derin izler bırakmış. Duvarların rengi solmuş, sıvalar dökülmüş, her bir pencere kontroplakla

örtülmüş... İşte, şehrin merkezinde zamanının en meşhur oteli sayılan yerin pençelerinden demir soba boruları sokağa uzanıyor” (İkinci Künni, 75-76).

Anlatı kişisi hikâyede “ben bu duruma hiç şaşırmiyorum; tam aksine toz içinde kalmış, harap olmuş şehrimin sırtına çok büyük yükler bindiği için elimi göğsüme koyup saygıyla önünde eğilmek istiyorum” veya “onlar yalnızca yaşlanmamışlar; olgunlaşmışlar da. Daha dirayetli olmuşlar” (İkinci Künni, 76) söylemleriyle kapalı mekânı açmak ister. Tramvay durağında karşılaştığı gençlik aşkı hem cephede kurduğu davullu zurnalı karşılanma hayalini hem de mensubu olduğu toplumun fertlerini yüceltme arzusunu ortaya çıkarır. Kendisiyle ve karşısındakiyle uyumlu bir ilişki kurar. “Sizin gördüklerinizle bizlerin gördükleri mukayese edilebilir mi?, dedi ve göğsünün üzerine salınan siyah, ipek atkısını boynuna dolayıp bir ucunu sırtından aşağıya saldı. O anda ben elbisesinin sol tarafına takılan iki nişaneyi gördüm. Bu nişanelere rağmen benimle samimi, kibirlenmeden konuşmasına şaşıtm kaldım. O anın büyüüne kapıldığımdan olacak: Takdir üstüne takdir!, dedim ve parmağımla işaret ederek: İşte bu kıymetli nişaneleri sizlere boşuna vermemişler. Cepheden dönüp sizinle karşılaşan yakınlarınız: Evet, bizim zaferle dönme sebeplerimizden birisi de bu kadındır, diye içlerinden geçiriyorlardır dedim. (...) Benim sessiz kalmamı istememiş olacak ki konuşmaya başladı: -Cepheden dönen tanıdıklarımınla karşılaşınca kendimi suçlu hissediyorum. -Neden? -Siz o kadar zorluklar, eziyetler çekmişsiniz ki!” (İkinci Künni, 82).

Dört yıl boyunca kendisini derin bir boşlukta hissedenden anlatı kişisi, gençlik aşkıyla tramvay durağında konuşurken sık sık geriye dönüşler yapar. Bu yolculuk tramvayla özdeşleşir ve anılara yolculuk başlar. Gençliğe uzanan yolda geçmiş bir film şeridi gibi gözlerinin önünden geçer. Benliğini arayış geçmişi değerlendirme ve şimdinin tecrübesiyle sonlanır. Aşkın, memleket sevgisinin farkındalığına varmak, anlatı kişisinin içini açar, mekânın sınırlarını sonsuzluğa ulaştırır. “Çiçeklerin kokusuna ilk kez vardığım anları, kuş cıvıltularıyla sevindiğim dakikaları, her yazın sabahını ömrümün başlangıcı olarak gördüğüm gençlik yıllarımı hatırladım. Bunların hepsi, o vakitler, o duygular, işte bu şehirde, bu şehri sarıp sarmalayan havada, bu şehrin toprağı, suyu, ormanlarında ve nihayet bu şehrin sevgili kadınında, sizin gibi gençler arasında doğmuştu. (...) Dört yıl süresince cephede kalmam gerekiyormuş. Savaştan dönmem... Savaşı bitirip sağ salim dönmem gerekiyormuş. Evet, eğer ben hendek pisliklerinde sürünmemiş, buzlu sulardan geçmemiş, ölümün ete kemiğe bürünmüş ellerini boğazımdan söküp atmamış olsaydım aşk

denen yüce duygunun kutsiyetini idrak edip doygunluğa ulaşabilir miydim?” (İkinci Künni, 84-85).

Börelî sovhozunda uzman kadrosunda çalışan Tamara Sergeyivna'nın yaşadığı acıların ve hayâl kırıklıklarının anlatıldığı *Yalnızlık* hikâyesinde fiziksel mekân sovhoz başkanının odasıdır. Dekor görevi gören bu mekânda iyi bir gözlemci olan sovhoz başkanı Nikolay Mihayloviç, Tamara Sergeyivna'yı merak eden anlatı kişisine onun sovhozda geçirdiği süre zarfında kurduğu ilişkileri, köyün iktisadi hayatına yaptığı katkıları ve âşık olduğu Petya Kotov'la münasebetlerini anlatır. Savaş sebebiyle bulunduğu sovhozu yanındakilerle birlikte terk etmek zorunda kalan Tamara Sergeyivna eşine Leningrad'a geçişler yasaklandığı için ulaşamaz. Üç yaşındaki kızını ise Börelî sovhozuna gidiş yolunda vagonlardaki olumsuz koşullar neticesinde kaybeder. Börelî sovhozunda yalnız kalan, karamsarlığa kapılan Tamara Sergeyivna savaşın bitişiyle Leningrad'dan eşi, anne ve babasının öldüğü haberini alır. Bütün bu yaşananlar sovhozu Tamara Sergeyivna için başlangıçta kapalı bir mekâna dönüştürür. “Biz onun Leningrad'a döneceğini düşündük. (...) Dağıtılan yuvasını görmek istemediğinden mi, yoksa düştüğü boşluk yüzünden her şeyden feragat etmesinden mi bilemiyorum genç kadın aramızda bir gölge gibi dolaşıyordu” (*Yalnızlık*, 122).

Devlet mülkiyetindeki tarım işletmeleri olan sovhozlar kolektif bilincin tezahür ettiği yapılardandır. Her kesimden insanın bir arada çalıştığı bu mekânlar bireyin sosyalleşmesine, sıcak ilişkiler kurmasına, yeni arkadaşlar edinmesine imkân sağlar. Büyük acılar çeken Tamara Sergeyivna için başlangıçta dar mekân özelliği gösteren Börelî sovhozu Petya Kotov adlı tamirciyle tanışması ve ona beslediği samimi duygular neticesinde mekânı anlatı kişisi için huzurun durağı haline getirir. “Petya Kotov onun bulunduğu birime bir şeyler tamir etmeye geliyordu. Başlarda masum, uysal, pek konuşmayan yakışıklı delikanlı muhtemelen zaman içerisinde gönlünü fethetmişti. Bir de tamirhanede çalışanların kaldığı yurtlar Tamara Sergeyivna'nın oturduğu yerin hemen yanındaydı. (...) Petya Kotov'la insanların arasına karışmaktan hiç çekinmiyordu. Onunla el ele tutuşup sinemaya gidiyor, evinin bahçesinde oturuyordu. Zaman zaman birlikte şehre de iniyorlardı” (*Yalnızlık*, 128).

Mutluluk anları çok uzun sürmez. Çünkü Petya Kotov umursamaz, sorumsuz, eğitimsiz bir kişidir. Çok geçmeden Tamara Sergeyivna ile olan münasebetinin foyası ortaya çıkar. Tamara Sergeyivna'nın bulunduğu konumdan istifade ederek Leningrad'da

mekanikçiler için tertip edilen kursa katılmaya hak kazanır. Sovhoz yönetiminin belirlediği süre zarfında dönmediği gibi bir mektup aracılığıyla Tamara Sergeyivna'ya evlendiğini, geri geldiğinde kendisine sıkıntı çıkarmamasını tembihler. Âşık olduğu insandan aldığı bu mektup mekânın üstüne üstüne gelmesine, bir kaçış yolu aramasına neden olur. Bu kaçış gece gerçekleşir. Karanlık, çaresiz halde bulanık Tamara Sergeyivna ile tinsel anlamda birleştiğini zannettiği Petya Kotov ve Börelili Sovhoz'unun arasını bir perde gibi örter. Yalıtılmışlık hissi onu her şeyden uzaklaştırır. Petya Kotov gibi kendisi de kaçışını bir mektupla sembolleştirir. *“Kıymetli İvan Petroviç! Ben sovhozdan ayrılmaya mecburum. Sebebini bu zarf ve içerisindeki mektuptan anlayacaksınız. Elbette benim bu şekilde kaçıp gitmem doğru değil. Bunun farkındayım. Ama ne olur anlayın başka çarem kalmadı. Bir gün daha kalsaydım hepiniz beni avutmaya, bana öğütler vermeye, ısrarla kalmama ikna etmeye çalışır; beni sıkıntıyla hayatımı devam ettirmeye mecbur bıraktınız. Ben bunun olmasına müsaade edemezdim. Kısa bir zaman içerisinde dönecekmiş o! Bu yüzden bir gün dahi kalamazdım. Anlayın beni. Bağışlayın!”* (Yalnızlık, 132).

“Çevreye hâkim olan şartlar, kişiyi -adeta- bir kader gibi kuşatır. Kişi, bu çevrenin mutlak hâkimiyeti ve etkisi altındadır. Onun talihi, doğduğu çevrenin etkisiyle biçimlenir” (Tekin, 2006: 153). *Tugan Tufrak* hikâyesinde şehirde büyüüp yetişen Klara için başlangıçta şehir köye nazaran daha baskın bir mekândır. Şehir hayatının getirileri ile köy hayatının götürüleri arasında mukayese yapan Klara'nın bu düşüncesi dedesinin kendisine yönelttiği köye dön telkinleri ile yumuşamaya başlar. Ağır bir hastalık neticesinde dedesinin hayatını kaybetmesi telkinlerini öteleyen Klara'nın vicdan azabı çekmesine yol açar. Cahilliğin, karanlığın, gelişmemişliğin mekânı olarak nitelendirdiği köy akrabalara yapılan ziyaretle kapalı mekân hüviyetini yitirir. Mensubu olduğu çevre samimiyetin, ilginin, koşulsuz sevginin yer aldığı açık bir mekâna dönüşür. *“Doğrusunu söylemek gerekirse onu tüm içtenlikleriyle, büyük bir hürmetle karşıladılar. Elini yıkarken ibrikten sıcak su döktüler. Uyuyacağı vakit altına yumuşak döşek serdiler. Evin başköşesine oturtular. Dillere destan erişmelerinden ikram ettiler. Bütün bunlar onda tuhaf, heyecan verici bir düşteymiş izlenimi uyandırdı”* (Tugan Tufrak, 142).

Fiziki mekânın belirgin bir şekilde kendisini hissettirdiği hikâyede dağlar, ormanlar ve çiçeklerle bezenmiş geniş kırlar aracılığıyla sık sık dedesini hatırlayan Klara'da mekâna aidiyet hissi kuvvetlenir. Kolhozların yalnızca ekonomiye dayalı bir yapılanma olmadığını, aynı zamanda içlerinde eğitim veren kurumların, pek çok kitabı

içinde barındıran kütüphanelerin yer aldığı karmaşık yapılar olduğunu görmesi zihnindeki eğitimsiz köy/köylü imajını yıkar. Şehir kadar olmasa da köyde de bir hareketliliğin, canlılığın var olduğuna tanık olur. Atılan her adım, karşılaşılan her yeni yüzle içinde var olan, fakat ortaya çıkmayı bekleyen memleket sevgisi gün yüzüne çıkar. Köy, anlatı karakterini besleyen, dışa açılmayan mekân konumuna gelir. “Klara’ya kolhozun geçen yıl yapımı tamamlanan yeni idare binasını ve garajını gösterdiler. Parmaklıklarla örülü geniş çitlerin içerisinde yer alan büyük, güzel bir bina. Bir köşesi de kütüphaneymiş. Klara: Peki kulübünüz var mı?, diye sorunca Saniye tek bir kelimeyle: Olacak, dedi. (...) Varmış gerçekten de memleket denen o kıymetli yer! Klara hayatında ilk kez bu kelimenin boş bir lakırdı olmadığını anladı, çok sevindi” (Tugan Tufрак, 159-165).

Şayaru hikâyesinde mekân İdil nehrinde seyahat eden eski bir vapurdur. Başlangıçta bu mekân kendisinden yirmi dört yaş büyük bir kişiyle evli olan Dilara için kaçışın, cinselliği ve aşkı farklı bir bedende tatma arzusunun gerçekleştirilebileceği açık bir mekân olarak karşımıza çıkar. “Ayaklarına kadar uzanan ipek geceliğini giyip aynanın karşısına geçti. Düşüncelere dalarken sıkı göğüslerini okşamaya başladı. Evet, genç, sağlıklı ve güzel hâlâ” (Şayaru, 171). Vapurun iskeleden ayrılmasıyla anlatı kişinin arama/arayış süreci de başlamış olur. Maddî olarak iyi bir durumda olan Dilara’nın bulunduğu kat çoğunlukla belli bir yaş üzeri insanın yer aldığı, sıkıcı ve sıradanlaşan etkinliklerin gerçekleştirildiği boğucu bir mekândır. Zıtlıkların çekiciliği, monotonlaşan hayattan sıyrılma güdüsü Dilara’yı vapurun alt katlarında eğlenen gençlere, özelde Haris’e yöneltir. “Geminin kış kısmına gelince birden aşağı baktı, duraksadı. Kutuların arasında duran, elindeki tavus kuşu kuyruğuna benzeyen başörtüsüne bakakalan geniş omuzlu, endamlı delikanlıyı gördü. (...) Delikanlı kendisinden geçmiş gibi başörtüsünü bir açıyor, bir kapıyor; yüzüne sürüyor, kokluyordu. (...) Ne yapıp edip bu delikanlıyla tanışmalı, başörtüsünün sırrını çözmeliydi” (Şayaru, 169).

Hikâyedeki anlatı başkahramanı ve diğer anlatı kişileri hayatları hakkında konuşmaya başlarlar. Bu konuşma Dilara’nın geriye dönüşler yapmasına, mutsuz evliliğini hatırlamasına neden olur. Anlatı kişisi bunaltı halinden kurtuluşu huzursuzluğunun ana kaynağı olan evliliğini anlatmakta değil, eğitilmiş bir kadın olduğunu vurgulamakta görür. “Üniversiteyi bitirir bitirmez zengin biriyle evlendim ve ev hanımı oldum demek olmaz şimdi. Bir şey sezdirmemeye çalışan bir yüz ifadesiyle alelacele soruyu yanıtlamaya çalıştı. Ben ekonometri bölümünü bitirdim. Ekonomistim. Öyle işte!” (Şayaru, 174). Dilara’nın

kendini kabullendirme süreci üniversite öğrencisi olan diğer anlatı kişilerinden aldığı olumlu dönütlerle hız kazanır. Bir birey olarak var olduğunu, kendini ifade edebildiğini hisseden Dilara vapurun alt kısmındaki öğrencileri üst kattaki kamarasına davet eder. Davete icabet edenler arasında Haris'in de olduğunu gören Dilara için kamara dar, boğucu mekân hüviyetini yitirir. *“Gülüştüler. Ağzları da bir an olsun boş kalmadı. Sumsa ve belişlerden geriye sadece kırıntılar kaldı. Tavuğu da silip süpürdüler. Fakat hiçbiri kadının ilgisini çekmiyordu. Tek dileği kalbinden geçenleri gerçekleştirmektir. (...) Beyaz yüzlü, koyu karakaşlı Haris'in dilini çözesi, o burnundan kıl aldırmayan delikanlıya yaşam enerjisi veresi, onun bakışlarını kendisine yöneltesi geliyordu”* (Şayaru, 178-179).

Haris'in elindeki başörtüsünü alarak dikkatini kendi üzerine çekmek isteyen Dilara lades adlı bir oyunu oynamak istediğini söyler. Haris'i kurban olarak seçen Dilara bir boşluktan faydalanarak Haris'i tuzağa düşürür ve elindeki başörtüyü alır. Öğrencilerin başörtüsünün Haris için çok kıymetli olduğu telkinleri karşısında geri adım atmayan, iğneleyici konuşmalar yapan Dilara'nın etrafında kimse kalmaz. Bunun üzerine Dilara kamarasına çekilir. Uyandığında ise vapurun bir iskeleden hareket ettiğini görür. Çevredekilerden Haris ve arkadaşlarının vapurdan ayrıldığını öğrenir. Güverteye canhıraş koşarak iskeleye bakar. Büyük bir heyecanla adım attığı vapur bir anda çaresizliğin ve hayal kırıklığının yer aldığı mekâna dönüşür. *“Gözlerini kapatıp put kesildi. Ardından elindeki başörtüsünü havaya, İdil'in üzerine bırakıverdi. İpek başörtüsü onun elinden çıkınca yukarı yükseldi. Bir kanat çırpar bir dalgalanır gibi oldu ve kendini kaybetmişçesine karanlığın içerisinde yok oluverdi”* (Şayaru, 185).

Kolhozlaşma ve sovhozlaşma faaliyetleri sırasında sistemin içerisinde tutunmaya çalışan, makamını korumak adına türlü entrikalar yapmak zorunda kalan Şeymender Ağabey'in anlatı başkahramanı olduğu *Gadet Kulu* hikâyesinde mekân Şeymender Ağabey'in yöneticisi olduğu Tirek kolhozu ve misafirlerini ağırladığı evidir. Bölge yöneticisinin yaptığı ziyaret sırasında Tirek kolhozu, Şeymender Ağabey için bunaltının merkezi hâline gelir. Bir açlığın yakalanabileceği korkusu, işler yolunda gitse dahi bir kusurun ortaya atılabileceği endişesi anlatı başkahramanına sıkıştırılmış hissi verir. *“En sonunda yanına çağırıp sert sözler söyleyerek kan ter içinde bırakacaktı galiba. Biliriz biz onları! Şeymender Ağabey bildiğini okuduğu için ağzının yandığı dönemler az olmamıştı. Bir senesi tarlaya mısır yerine darı ektikleri için ona neredeyse kınama vereceklerdi. Yeter, ağzımızın payını aldık biz kardeşim!”* (Gadet Kulu, 203).

Şeymender Ağabey bölge yöneticisiyle ilişkileri iyi tutmak adına hem onu hem de diğer üst düzey yöneticileri evinde ağırlar. Kendilerine içerisinde içkinin de olduğu güzel bir masa hazırlar. Ancak parti yöneticisinin de gelen kafilenin arasında olduğunu görmesi planlarını alt üst eder. İçkileri saklar. El yıkama bahanesiyle sobanın arkasında bulunan gizli bölme yöneticileri tek tek davet ederek içki ikramında bulunur. Parti yöneticisini ise doğuştan elinin temiz olduğunu ima ederek şaka yollu takılarak arka tarafa gelmesini engellemek ister. Bölge yöneticisi ise önüne gelen bu fırsatı değerlendirmekte gecikmez. “Şeymender Ağabey, bizim yöneticiyi niye ayrı tutuyorsun? Biz sadece elimizi yıkamadık; beyaz bardağınla ağzımızı da çalkaladık. Olmuyor böyle!” (Gadet Kulu, 205) diye söylenir. Kazdığı kuyuya kendisi düşen Şeymender Ağabey için tecrübe/tecrübesizlik sarmalı bir kez daha başına iş açar. Eli ayağı birbirine dolanan anlatı başkahramanı için ev açık mekândan kapalı mekâna dönüşerek huzur verme mekânı olmaktan çıkıverir “Misafirler hiçbir şey olmamış gibi keyifli keyifli yiyip içtiler. Uzun süre muhabbet edip gülüştüler. En çok da yöneticinin dili açıldı. Tirek kolhozunu biraz övdü, biraz yerdı. Şeymender Ağabey’e dönüp: Bekliyoruz biz ondan, bekliyoruz. İstese ne hikmetler ortaya çıkarırmış şahit olduk, diye takıldı. Şeymender Ağabey kimini işitti, kimini duymadı. Sadece içinden: Kocamış deli, kocamış deli! Hak ettin bunu, diye kendisine sövüp saydı” (Gadet Kulu, 205).

Psikolojik bir hüviyet taşıyan *Yeşlik Hatası* hikâyesinde mekân bir halk mahkemesidir. Üniversitede doçent olarak görev yapan Zebirov İlyas Kerimoviç eşinden ayrılma gerekçesiyle mahkemeye başvurur. Kerimoviç duruşma salonunda rahat tavırlar sergilerken eşi, sessiz, başı eğik ve olan biteni kabullenmiş bir şekilde konuşmaları dinler. İlyas Kerimoviç’in ayrılma gerekçesini temellendirmemesi üzerine hâkimin kendisine sık sık sorular yöneltmesi mekânı Kerimoviç için fiziksel niteliklerinden arındırarak algısal düzleme taşır. Hâkimin ardından söz alan jüri üyesi Hatire Abla’nın kadının tarafgirliğine bürünmesi, feminist söylemleri aşarak suçlayıcı bir tavır takınması ise Kerimoviç’te köşeye sıkıştırılmışlık hissi uyandırır. “Bak şuna; hiçbir şey söylemeden, ömrünü uğruna feda eden, çocuğunu yetiştiren eşini bırakmak istiyor! Ar nerede, namus nerede! Belki de siz birilerini bulmuşsunuzdur da onun yanına kaçmaya çalışıyorsunuzdur. Biz de bunları bilerek bu duruma razı olacağız öyle mi? Çok akıllısın” (Yeşlik Hatası, 191).

Hatire Abla’nın hedefindeki ikinci isim Kerimoviç’in eşi olur. Zebirova’nın olası boşanma kararını kabullenir bir ruh halinde olması ve erkek hegemonyasına boyun eğiyormuş gibi görünmesine sinirlenir. Ekonomik özgürlüğü elde edememiş Zebirova’nın

ayrılmak gibi bir talebinin de olamayacağını altını çizen Hatire Abla'nın söylemleri karşısında Zebirova'da çaresizlik hissi uyanır. “*Bak, o erkek! Hali vakti yerinde. Kendisine birini bulur. Ya sen? Sen bir başına ne yaparsın? Kime sığınırsın?*” (Yeşlik Hatası, 193).

2. 6. ZAMAN

Emirhan Yeniki'nin hikâyeleri zaman kurgusu bakımından incelendiğinde, hikâyelerinin çoğunlukla kronolojik zaman sıralamasına uymadığı görülür. Bu durum, anlatı kişilerinin içinde buldukları zaman dilimine kendilerini ait hissetmemesinden ve iç çatışmaların yarattığı huzursuzluk hâlinde kaçma isteklerinden kaynaklanır. Emirhan Yeniki'nin ilk dönem hikâyelerinin (İkinci Dünya Savaşı yıllarında cephede yazdığı *Bala, Ana hem Kız, Bir gine Segetke, Yalnız Kaz, Mek Çeçegi ve Kunakçıl Duşman*) kahramanları, cephedeki askerler ve cephe gerisinde onların yollarını gözleyen aileleridir. Askerler, sıcak çatışmanın durulduğu anlarda geriye dönüşler ve hatırlamalar yoluyla aileleriyle geçirdikleri güzel zamanları düşünürken aileler, cephede bulunan yakınlarının savaş sonrası hayatlarına dair hayâller kurarlar. Şimdiden geçmişe ve şimdiden geleceğe uzanma çabası, anlatı kişilerinin zamanda atlama yapmasına zemin hazırlar. Zaman, iç konuşma ve diyalog tekniklerinin kullanılmasıyla genişletilir. Bireyin iç dünyasını açıklamaya yönelik bu adımlar, anlatı kişilerinin zamanda yolculuk yapmasına olanak sağlar.

2. 6. 1. Nesnel Zaman

Emirhan Yeniki'nin hikâyelerini tek bir anlatı olarak görürsek, “*sizlerin bilmediği, bizlerinse yetişemediği geçmiş zamanların birinde, eski köy medresesinde öksüz ve yetim bir çocuk okumuş*” (Çikirtke, 330) cümlesiyle başlayan *Çikirtke* ve “*çok eski zamanlarda bizim topraklarda yaşayan bir hükümdar, yetişkin erkek çocukları birer birer huzuruna çağırıp onlara saçını kestirmiş*” (Kuray, 314) cümlesiyle başlayan *Kuray* hikâyelerini masalsi ve efsanevî anlatımlarıyla zaman kurgusu bakımından dışarıda tutmak kaydıyla, nesnel zaman çerçevesini 1917-1977 yılları arasında çizmek mümkündür. Yaşadığını yazan, tanık olduğu olayları hikâyeleştiren bir yazar olarak bilinen Yeniki'nin hikâyelerinin üçte birinin nesnel zamanı, 1941-1946 yıllarını kapsayan İkinci Dünya Savaşı yıllarıdır. Savaşın ilk gününden son gününe kadar cephede bulunan yazar, otobiyografik öğelerle hikâye oluşturma tercihini, savaş sonrası hikâyelerinde de sürdürür. Kimi zaman “ağabey”, kimi zaman “dostum” diye hitap ettiği kişilerden dinlediği olayları

ben anlatıcı olarak kendisi aktararak veya gözlemci konumuna geçip anlatı kişilerine aktartarak nesnel zamanı bizzat yaşadığını okuyucuya sezdiririr.

1917 Bolşevik İhtilâli'nin gerçekleşmesinden hemen sonra “Rusya’ya bir nazar atfedecek olursak muazzam değişikliklerin vuku bulduğunu görürüz. Devletin bünyesi değişmiş, ordu dağıtılmış, fabrikalar ve sair iktisadi müesseseler devletleştirilmiş, çalışma askeri hizmet gibi mecburleştirilmiş, aile bağları gevşetilmiş, muntazam bir program dahilinde takip edilen enflasyon siyaseti neticesinde rublenin kıymeti düşürülerek para mefhumu ortadan kaldırılmış, kısacası Rusya, yeni rejimin, komünist rejiminin tatbik ve tahakkuku için emre amade hale getirilmiştir” (Gürkan, 1964: 7-8). *Sıbzgı* hikâyesinde ihtilâlle birlikte ordunun dağıtılacağı ve komünist rejimin tesis edileceği, başkışı Frants Ferrehoviç’in ağzından okuyucuya nakledilir. “*Ne dediniz? Ordu mu dediniz? Bitiyor mu? Evet, bitiyor, dedi Frants Ferrehoviç yerinde duramayarak. Komünizme kavuşuyoruz arkadaşlar!*” (Sıbzgı, 198). Ferrehoviç ve arkadaşlarının komünist rejim algısının, krizi fırsata çevirmek için uygun zeminin oluşmasından başka bir şey olmadığı kısa süre içerisinde anlaşılır. Başta Frants Ferrehoviç’in “*ne kadar aptalsınız siz! Ordu kaldırılırsa hırlısı hırsızı yine kalacak. Onlara karşı mücadele edilmesi gerekiyor mu? Gerekıyor. Bu işi artık gönüllülerden oluşan gruplar yapacak. Bir polis yerine 10’ar, 20’şer, 30’ar kişilik gruplar gelecek. (...) Anlıyor musunuz? Düdüğe çok fazla talep olacak. Bu durumdan istifade etmek zorundayız*” (Sıbzgı, 199) sözleri, akabinde Frants Ferrehoviç’in yerine birlik başkan vekili olarak atanan İslam Selehoviç’in gözlemci anlatıcı tarafından aktarılan “*siz de biliyorsunuz ki düdüğü hiç sevmiyor. İşte Frants Ferrohiç’in mirasını elden çıkartmak için düdüğün içindeki nohutu alıp yerine uzun, delikli çubuk koyarak onu kuraya dönüştürmek istiyormuş. İstihkamcı ya, talebin hangi alanda olduğunu biliyor çakal!*” (Sıbzgı, 201) beklentileri, bu durumu tasdik eder. Olaylar, Frants Ferrehoviç’in getirdiği bir haberle başladığına göre, *Sıbzgı* hikâyesinde nesnel zamanın başlangıcı 1917 yılının güzüdür.

Meçit Cılıy hikâyesinin henüz başlarında olayların geçmiş zamanda yaşanacağı hissettirilir. “*O zamanlar çok gençtim. Muhabirliği çok şatafatlı buluyor, gururlana gururlana geziyordum*” (Meçit Cılıy, 422) diyen ben anlatıcı, nesnel zaman hakkında da net bir tarih verir. “*1929’un sonu 1930’un başlarındaki kış aylarında ben ulusal gazetede kadrolu olmayan bir muhabir olarak çalıştım*” (Meçit Cılıy, 422). Nesnel zamanın sosyal zamanla iç içe geçtiği ise “*çok hareketli ve gergin bir dönemdi. Büyük dönüşümün yılıydı!*

Memleketi sanayileştirmek, köyü kolhozlaştırmak, burjuvayı yok etmek... İşte, ne büyük gelişmeler yaşandı o yıl! Sınıf mücadelesi ayan beyan ortaya çıktı; bu mücadele toplumun bütün kılcal damarlarına kadar girdi, yapılan her şey bu mücadele içindi. Mescitler meselesinde de durum aynıydı. Mescit, mücadelenin karşısındaki set; üstelik milleti kışkırtan bir engel. Bu yapı çökertilmeli! Eğer mescit ağaçtan yapılmışsa onun minaresini anında kesiyorlardı. Neden? Çünkü küçük ayıdan bakıldığında uzaktan görülmesin isteniyormuş” (Meçit Cılıy, 422-423) cümlelerinden anlaşılır.

Bala hikâyesinde nesnel/çerçeve zaman yalnızca anlatı kişileri için değil, hikâye dışında da İkinci Dünya Savaşı’ndan etkilenen bütün insanlar için paydaş bir zaman dilimidir. Tatar Türkleri’nin “Vatan Sığıışı” (Vatan Savaşı) olarak nitelendirdiği İkinci Dünya Savaşı, 1939-1945 yılları arasını kapsar. “Zarif ilk defa savaşın içerisine girmesine rağmen kendisinde anlaşılması güç bir sakinlik hissediyor” (Bala, 17) cümlesinden çerçeve zamanın savaşın henüz başları olan 1939-1941 yılları arasındaki bir süreyi kapsadığı düşünülebilir.

İkinçi Künni hikâyesi, “iki gündür ben doğduğum şehrin sokaklarında dolaşıyorum. Dört yıl boyunca bu şehir benim hayâlimde bir kutup yıldızı misali takılı kaldı. Parıldadıkça parıldadı” (İkinçi Künni, 75) cümleleriyle başlar. Nesnel zaman, anlatı kişinin İkinci Dünya Savaşından döndüğü andan dört yıl öncesine kadar olan süreyi, savaşın bitimiyle döndüğü düşünülecek olursa, kesin olmamakla birlikte 1941-1946 yılları arasını kapsar. “Bir edebî eserde, öykü zamanına ait çeşitli ipuçları vardır. Yazarın yaptığı tasvirler, kullandığı kelimeler, sıfatlar, olayın zamanını ve bu zamana bağlı değişiklikleri üstü kapalı olarak yansıtabilir” (Dumantepe, 2018: 226). Dört yılın sonunda kendi şehrinde, kendi insanlarıyla karşılaşan ben anlatıcı, savaşın başından sonuna kadar geçen süre zarfında savaşın yıkıcı etkisinin cephe gerisine de yansıdığını tasvirlerle okuyucuya sezdirir. “Onların yüzleri de, tutumları da, hatta üst başları da benim düşündüğümde çok daha başkaca göründü. Yüzlerinde kırıksıklıklar belirginleşmiş, saçları ağarmış, gözleri içlerine çökmüş ve sanki birçok şeyin sırrını biliyormuşçasına ciddiyetle, sükûnetle bakıyorlar” (İkinçi Künni, 76). Anlatı kişisi henüz iki gündür bulunduğu şehrinde sevdiği kadınla karşılaşır. O andan itibaren, yapılan geriye dönüşler ve özetlemeler yoluyla çerçeve zaman, ikinci günde gerçekleşen karşılaşmayla sona erer.

Mandarin Satuçı hikâyesinde üç günlük bir nesnel zaman karşımıza çıkar. “Kırk sekiz saattir ben “S” şehrinin havaalanında mahsurum” (Mandarin Satuçı, 358) diyen ben

anlatıcı konumundaki akademisyen, uzun bekleyişin ardından Moskova'ya dört saat sonra ancak ulaşabilir. Moskova'da konaklamak için gittiği otelde “S” şehrinin havaalanında tanıştığı mandalina satıcısı Kafkasyalı ihtiyarla karşılaşır. Kendisinin otelde yer bulamamasına rağmen Kafkasyalı ihtiyara gösterilen hürmete bir anlam veremez. Kafkasyalı ihtiyarın “*e, dedi ihtiyar, manalı bir şekilde gülümseyerek. Bu işe hiç şaşırmayın! Biliyorsunuz ya, şimdi bizim gibi (o bunu özellikle vurguladı) sıradan insanlara her yerde kapı açık, kıymetlim!*” (Mandarin Satuçı, 363) sözlerinden hareketle hikâyenin fırsat eşitsizliğinin ve rüşvetin Sovyet Rusyası'nda bir kangiren gibi yayıldığı 1970-1980'li yılları kapsadığı söylenebilir.

“1970'li yıllardan itibaren SSCB, çeşitli siyasi, ekonomik ve sosyo-kültürel olaylar nedeniyle (gerekli modernizasyonun yapılamaması, teknoloji ve kalitenin geri planda kalması, arz-talep dengelerinin kurulamaması, tarım sektöründeki yanlış politikalar) çözülmeye başlamış, merkezi otoritenin zayıflamasıyla birlikte sosyalist anlayış iflas etmiştir” (Gürbüz, Karabulut, 2009: 3). *Bürük... Tügerék Bula* hikâyesinde anlatı başkışisi Kamali Ağabey'in eskiyen borkünü değiştirmek üzere gittiği mağazada kendisine mağazanın arka kısmına geçmesi tembih edilir. Mağaza yöneticisinin Kamali Ağabey'in profilinden hareketle istediği şapkanın kendilerinde bulunmadığını söylemesi, 1970-1980'li yıllarda el altından fahiş fiyatlarla parası olup baş ağrıtmayacak insana satış yapan kişilerle örtüşür. Yazar anlatıcının metnin başında hikâyenin ‘gerçeğe yakın’ olarak kurgulandığını belirtmesi ve anlatıcı ile karakter arasındaki yakınlığı göstermek adına başkışiyi “ağabey” olarak sunması, yine Kamali Ağabey'in ardından mağazaya giren kişiyle yönetici arasında geçen diyaloglar çerçeve zamanı daha da belirginleştirir:

“Kamali Ağabey'in arkasından odaya çok güzel giyinmiş, ensesi kalın bir delikanlı girdi. O başını eğerek selam verdi ve kısaca kendini tanıttı. Yönetici önce masanın çekmecesini açtı, orada duran isimliğe bir göz attı ve çabuk davranıp kapıdan mavi önlüklü bir kıızı çağırırdı.

-Nesime, yavrucum, dedi o önlüğünü iliklemeğe çalışan güzel kıza. Bu arkadaşına aşağıdaki şapkaları göster, beğendiğini alsın” (Bürük... Tügerék Bula, 365).

2. 6. 2. Vaka Zamanı

“Vaka zamanındaki olaylar, ya nesnel zamanda geçtiği hâliyle aynen, ya da bazı kopmalarla yani özetleme veya genişletilerek sunulur. (...) Genişletme, bize iç zamanı

verir. Bu, psikolojik zamandır ya da derunî zaman. (...) Kişi, nesnel zamanı kendi öznel duyarlılığıyla soyutlayarak aktarır” (Çetin, 2013: 129-130). Varlığımızın zamandan daha çok mekânda geçtiğini, kendimizden çok dış âlemde yaşadığımızı belirten Henri Bergson, “düşünmekten çok konuşan, hareket etmekten ziyade hareket ettirilen insanın ‘hür’ olarak hareket etmesinin kendisine yeniden sahip olması ve saf süreye yeniden yerleşmesiyle” (Bergson, 1997: 211) gerçekleşeceği üzerinde durur. Yüzeysel yapıdan derin yapıya geçiş süreci olarak değerlendirilebilecek bu görüş, insanın dış gerçeklikten soyutlanmasıyla örtüşür. Mekânın yarattığı sıkışılmışlık hissinden sıyrılma çabası, insanın kendi varlığının ve benliğinin farkındalık düzeyini artırır. Kişi kendini hiç olmadığı kadar huzurlu, hiç olmadığı kadar özgür hisseder.

İçinde bulunduğu zaman dilimine kendisini ait hissetmeyen, dış gerçeklikten kaçma çabası içerisinde olan anlatı kişisi Kerim Ağabey’in başkışı olarak yer aldığı *Unutulmas Minutlar* hikâyesinde bir rüya zamanı karşımıza çıkar. Rüyayı bir kurgu malzemesi olarak kullanan Emirhan Yeniki’de “düş görme, yaşamın başka kesimlerinde sıklıkla olduğu gibi eylemin yerini alır” (Freud, 1996: 176). Arzu edilen nesneye ulaşma veya bir isteği giderme çabası olarak nitelendirebileceğimiz bu uğraş, bireyi imgelerden örülü bir dünyanın içerisine çeker. Anlatı kişilerinden Kerim Ağabey ve Remziye Hanım’ın genel profil geçmişlerinin sunulmasının ardından yazar anlatıcı “*bundan sonra...*” (*Unutulmas Minutlar*, 327) ifadesiyle anlatıda kurgusal gerçeklikten “aniden” düşsel gerçekliğe geçiş yapar.

Düş zamanı, Kerim Ağabey ve Remziye Hanım’ın birbirlerine duydukları aşktan haberdar olan her iki tarafın aile fertlerinin kendi aralarında yaptıkları konuşmalarla sık sık geriye dönüşlere sahne olur. Kerim Ağabey’in eşi Banu Abla, oğlu Bulat; Remziye Hanım’ın eşi Gıymran Ağabey ve kızı Emma iki âşık hakkında sırasıyla söz alırlar. ‘Şimdi’yi bütün boyutlarıyla yaşama isteğinde olan anlatı başkışısının ilişkileri konusunda diğer anlatı kişilerinden gönüllü/gönülsüz olarak bir şekilde rıza almasıyla düş zamanı genişler. “*Öyleyse noktayı koyduk. Mesele halloldu. Anne haydi, kadehleri getir! Şampanya çıkar. Âşıkları çağırıp tebrik edelim*” (*Unutulmas Minutlar*, 330). Anlatı başkışısının kurgusal gerçekliğe dönüşü tıpkı düşsel gerçekliğe geçilirken yaşandığı gibi ‘birden’ olur. Rüyanın bitişi “*Kerim Ağabey kan ter içinde uyandı. Başta ne olduğunu anlamayan vücudu birden kat kesildi. Hay Allah, rüyaymış bu!*” (*Unutulmas Minutlar*, 330) şeklinde verilir. “*Ya, böyle bir gerçekle karşılaşsan ne yapardın acaba? Çok tuhaf! Üf,*

korkunç!” (Unutulmas Minutlar, 330) cümleleri kâbus anlatısının düş atmosferinde ve düşsel zamanda ortaya çıktığını gösterir. Hikâyenin şimdiki zamanı ile düşsel zamanı aynı düzlemde ilerler. Metnin kurgusal gerçekliği içinde anlatılanlar, hikâyenin bir düşten ibaret olduğu bilgisini vermenin ötesine geçmez.

Bir gine Segetke hikâyesinde kurguyu şekillendiren dar bir zaman dilimi karşımıza çıkar. Hikâyedeki anlatma zamanı bir saatlik süre zarfına sıkıştırılır. İkinci Dünya Savaşı’nın devam ettiği yıllarda yazılan hikâyenin nesnel zamanı 1944 yılıdır. Anlatı kişisi Ömer’i taşıyan trenin köylerinde bulunan istasyonda bir saatliğine duracak olması, Emirhan Yeniki’nin zamanın simgesel değerini işlevsel kılmaya yönelik attığı bir adım olarak düşünülebilir. Sovyet Rusya’nın askerî gücü olan Kızılordu, savunma stratejisini bırakıp Nazi güçlerine karşı taarruza geçer. Her saat, dakika ve saniye kıymet kazanır. Ordunun mensubu olan her bir askerin bu anlarda hazır olması, Vatan Sığıışı (Vatan Savaşı) olarak literatüre geçen İkinci Dünya Savaşı’nın son merhalesinde bütün gücüyle cepheye koşması beklenir. Bu bağlamda anlatı kişinin ailesiyle hasret giderdiği anlar bir saatle sınırlandırılır. Zaferle taçlandırılacak savaşın ardından yaşanacak olan hayatın bir zaman kalıbı içerisine hapsedilmeyecek kadar geniş ve doyurucu nitelikte olacağını zihinlerde yeşertilmesi, anlatı kişisi Ömer’in süreyi dikkatli kullanmasını ve vakit kaybetmeden mücadeleye dönmesini zorunlu kılar.

Emirhan Yeniki, geriye dönüşler ve daraltmalar yoluyla *Bir gine Segetke* hikâyesine derinlik kazandırır. Anlatı kişisi kimdir, nasıl bir çocukluk geçirmiştir, eğitim durumu hangi seviyededir, ilk aşkının adı nedir gibi okuyucunun aklında belirecek sorulara cevap niteliği taşıyacak kısa özetlerle bilgileri paylaşır. Okuyucunun zihninde geçmişle şimdi arasında bir nevi köprü kurulmasına yardımcı olur. “Ömer’e anne ve babasının bu şekilde atışmaları çok tanıdık gelmişti. Galimcan Amca gazete okuduğu için uluslararası meseleler ve dış siyaset konularında fikir yürütür, vakti geldiğinde de konuşmaktan keyif alırdı. Meryem Teyze ise gerçek bir anne olarak ailenin iç siyaseti hakkında düşünür ve çocuklarının kaygısıyla kaygılanmaktan öte başka bir şey aklına gelmezdi. Okuldan döndüğü vakitlerde babası uluslararası meseleler hakkında, annesi ise onun şehirde neler yaptığını, ne yiyip içtiğini birbirlerinin sözlerini bölerek sormaya çalışırlar ve birbirleriyle didişmeden duramazlardı. Böyle zamanlarda Ömer’e her ikisinin de tatmin olacağı ve orta yolun bulunacağı bir söz söylemek düşerdi (...) İşte o dağ eteklerindeki fundalıklar arasında ekin biçtikleri vakitlerde O ve Zahide nasıl da birbirleriyle karşılaşmayı

umuyorlardı. Tuhaf olansa onlar gizlice buluştuklarında birbirlerine sırlarını açamıyor, konuşacak gibi oluyor; ancak gönüllerinden geçenleri dile getiremeyince gereksiz konulara geçiyorlardı. O anlarda Ömer kendisine engel olamayıp Zahide'yi öpmeye kalkışınca birbirlerine öfkelenip ayrılıyorlardı. İçlerinden geçeni çok iyi biliyor olsalar da birbirlerine sevgilim diyemiyorlardı. Ancak Ömer cepheye gidip mektup yazmaya başlayınca kendiliğinden ortaya çıkan cesaretle birbirlerine açıldılar” (Bir gine Segetke,36- 40).

Emirhan Yeniki'nin kozmik ve psikolojik zaman algısını karakterlerin yaşamı üzerine kurguladığı görülür. *Bir gine Segetke* hikâyesinde zamanın bir saatle sınırlandırılması anlatı kişilerinin psikolojik düzeyde dalgalanmalar yaşamalarına neden olur. Ömer'in gelişi, başlangıçta özlemin sonlandırılışına işaret etse de yalnızca bir saatlik süresi olduğunu söylemesi zamanı, Ömer'de olduğu kadar diğer anlatı kişileri üzerinde de baskı mekanizmasına dönüştürür. Anlatı kişileri zamanın yarattığı çaresizliğin kısıkaç altında sıkışıp kalır. *“Yok, baba. Ben çok kısa süreliğine, topu topu bir saatliğine... (...) Bu net ifadeden sonra tümü bir süre ne söyleyeceklerini bilemeden öylece kalakaldılar. Onlar böyle beklenmedik bir mutluluğu ayrılığın fark edilmesinin getirdiği ağırlıkla kaybedeceklerini anlayacak durumda değillerdi. Bu birbiriyle uyuşmayan iki karmakarışık histen hangisini dikkate almalı, hangisine inanmalı veya hangisini o an yaşamaları gerektiğini bilmiyorlardı. Kamile'nin de ağlaması durdu. Meryem Teyze ise halden düştü ve büyük boşluk yine onu kendi içine çekmeye başladı. Yalnızca Zeynep nasıl gideceğini bilmek de dinlemek de istemiyormuşçasına iç acıtıcı bir sesle: Hayır, hayır... Gitmiyorsun ağabey, gitmiyorsun!, diye bağırp Ömer'e iyice sokuldu ve narin kollarıyla boynuna sımsıkı sarılıverdi” (Bir gine Segetke, 32).*

Toplum nezdinde güçlü bir karşılığı olan, ritüel hâline gelerek belirli gün, hafta, ay ve yıl diliminde icra edilen kutlamalar, insanı, yelkovan ve akrep çubukları arasına hapseder. “Yeni yıl kutlamaları, evlilik yıldönümleri, anneler günü, babalar günü, sevgililer günü, doğum günü gibi belirli tarihlerde yükümlülüklerini (kutlama ve hediye alma) yerine getirmeyen insanlar, toplumla uzlaşmayan bir tavır sergiledikleri için aykırı tipler olarak tanınırlar” (Koşar, 2009: 74). Emirhan Yeniki'nin *Maybeder Karçıkının Tugan Küni* hikâyesinde yazma zamanı 1958 yılıdır. Sovyet Rusya'nın 1953-1958 yılları arasında sanayileşme sürecinde yaptığı büyük atılımlar yazarın dikkatinden kaçmaz. “1953 yılında Stalin'in ölümü, Rus planlaması ve Rusya'nın iktisadi örgütlenme biçimi üzerinde çok

önemli değişimler yaratan bir dönemin başlangıcını da beraberinde getirir. Özellikle 1956-1960 yıllarını kapsayan Altıncı Beş Yıllık Plan'da bu değişimler belirgin bir biçimde kendini gösterir” (Çelebican, 1973: 19-20). Sanayileşme yolunda atılan adımlar iktisadi hayata paralel olarak toplumsal hayatta da dönüşümleri tetikler.

Maybeder Karçıkının Tugan Küni hikâyesi “son zamanlarda doğum gününü bayram gibi kutlama âdeti sıklaştı. Zeyni bu durumdan rahatsız olmaya başladı. Kimi zaman bir patron benim doğum günüm, kimi zaman da bir arkadaşın eşimin doğum günü diye durumunu bilmeden sana sorumluluk yüklüyorlar” (Maybeder Karçıkının Tugam Küni,134) şeklinde bir serzenişle başlar. Anlatı başkişisi Zeyni, Sovyet Rusya'nın son dönemlerde geçirdiği gelişim evrelerinin sağlıklı bir zeminde yürümediğini göstermeye çalışan bir anlatı kişisi olarak karşımıza çıkar. Eleştirel bakış açısına sahip bir kişi görüntüsü çizen Zeyni, hem zaman, hem de ekonomik anlamda yapılan israftan yakındır. Anlam atfedilen günlerin çoğalmasıyla ‘tayin edilmiş zaman’da sıkışıp kalan anlatı başkişisi, kendisini huzurlu hissetmediği bir zamanın parçası olmak istemez. Ismarlama zaman olarak nitelendirebileceğimiz bu zaman dilimleri, insanı olduğu gibi görünmekten uzaklaştırır. Samimiyetsizleştirir. İçinde bulunduğu toplumdaki kaçma ve yalnızlaşma sürecini hızlandırır.

Anlatı başkişisi Zeyni'nin eşi Gaynuş Hanım'ın “bu kadar da kot kafalı olunmaz ki! Birileri böyle makamlarda oldukları hâlde seni adam yerine koyup çağırıyor. Sen ise gerizekâli, burnunu kıvrıyor, yüz çeviriyorsun! Nasıl bir hediyeye alacağız biraz bunu düşün! Kafan azıcık da olsa çalışıyorsa...” (Maybeder Karçıkının Tugam Küni, 134) sözleri fırsat eşitsizliğinin yarattığı sorunsalı da ortaya çıkarır. Maddi açıdan durumu iyi olan, konumu itibarıyla çevresindekilerin ilgi ve dikkatini çeken insanlardan nemalanma gayretleri, kişilerin özel günlere hazırlık süreçlerini uzatır. Bu bağlamda, düşünme-hazırlık-uygulama aşamaları göz önüne alındığında kişiler üzerinde stres yaratan güçlü bir psikolojik zaman algısından söz etmek mümkündür.

Emirhan Yeniki'nin hikâyelerinde psikolojik zaman algısı yaratan unsurlardan biri de mevsimlerdir. Mevsimler, insanı zaman konusunda nesnel ölçütlere takılıp kalmaktan kurtararak kimi zaman hüznün, kimi zaman mutluluk atmosferine çeken karakteristik bir güç olarak karşımıza çıkar. “Tabiatın/tabiiğin bir parçası olarak mevsimler, hayatta ve edebî eserlerde, takvimden ‘süre’ye geçişin yumuşaklığını gösteren mihenk taşlarındandır. Takvime sığdırılacak kadar somut ve hesaplanabilir; ölümü, hüznü, yaşamayı, yeniden

doğuşu hissettirecek kadar ie dönük bir zamanın kapılarını aralar” (ner, 2017: 6). *Maturlık* hikâyesinde, anlatı kişilerinden olan gözlemci anlatıcının kış ve ilkbahar üzerinden yaptığı çıkarımlar, mevsimlerin bireyler üzerinde yarattığı muhtelif çağrışımları görmemize yardımcı olur. Medreselerin tatile girmesiyle köylerine doğru yola koyulan anlatı kişilerinde, kış süresince hapsedikleri dört duvar, unutulmuşluk hissi, uzun ve sıkıcı geceler ortadan kalkar. “*Kış boyunca medresede pinekleyip yatan biz öğrenciler için bu ucsuz bucaksız gökyüzü, aydınlık ve ılıman dünya harikulâde ilginç, bir o kadar da şifalıydı*” (Maturlık, 218). Kış mevsiminin medresede öğrenim gören anlatı kişilerinde uyandırdığı sıkışılmışlık duygusu, beyaz örtünün kişilerin hareket alanlarını kısıtlamasıyla paralellik gösterir.

Tabiatın uyanışı, insanın bedensel ve ruhsal anlamda uyanışını tetikler. Durgunluğa, hareketsizliğe alışmış olan insan bedeni baharın gelişyle canlanır, tazelenir. Anlatı kişileri, yolculukları sırasında kış uykusundan uyandıklarına şahitlik eden baharın müjdeleyicisi konumundaki nesnelere temas etme yolunu tercih ederler. Bu çaba, kişilerin üzerlerindeki ölü toprağını kaldırarak hayatta olduklarını fark etmelerini kolaylaştırır. “*Çabucak at arabasından indik. Ayaklarımız yerin yumuşaklığının rahatlığını hissetsin dercesine çimenlerin üstünde koşturduk. Eğilip çiçek kopardık. Bedrettin dağ soğanı buldu. Onu yolup çiğnedik. Ben, bizim köyde sümbülteber diye bilinen gövdesi dört uçlu uzunca bir bitkiden topladım. Onun da kabuğunu soyup tadına baktık*” (Maturlık, 218). Emirhan Yeniki, kuşların şakımaya başlamasıyla baharın gelişi arasında da bir ilişki kurar. “*Bir serçe öttüğünde nedense dünya şaşırtıcı bir şekilde rahatlayıp üzüntüden ve kederden arınmış gibi olur. İşte, şu yukarıdaki küçücük kuşun kanat çırdığı gökyüzü gibi yeryüzü de ucsuz bucaksız olur. Şaşırtıcı bir şekilde huzur ve mutluluk hissedilmeye başlar*” (Maturlık, 219). Serçelerin melodisel tınıları kasvetli kışın sona erdiğine işaret eder. Yol boyunca anlatı kişilerine yarenlik eden serçeler, tabiatın dirilişini tasdik eder.

İnsanoğlu, bir gün konuşamayacağı, duyamayacağı, hissedemeyeceği, dokunamayacağı gerçeğiyle karşı karşıya kalacağı düşüncesinden kendisini soyutlayamaz. Ölümün unutulmaya yüz tuttuğu anlarda dahi insan, yakınlarının veya başkalarının ölüm haberlerini almasıyla kendi macerasının da bir gün sonlanacağını tekrar tekrar hatırlar. Bu hatırlamalar aslında insanın, onca hengâmenin, hırsın, düşmanlığın ve bitmek tükenmek bilmeyen arzularının ne kadar boş ve anlamsız olduğunu fark etmesine yardımcı olur. Emirhan Yeniki, *Ecel Digenin* hikâyesinde bu farkındalığa ulaşmamak için direnen bir

anlatı kişisiyle okuyucuyu buluşturur. *Ecel Digenin* hikâyesi yazar anlatıcının anlatı kişileri arasında geçen “*evet, nereden geliyor bu ecel dediğin? İnsanoğlu onu kendisi mi çağırıyor, yoksa çağırmadan da geliyor mu? Ondan kurtulamıyor musun? Bir kez yakalasa koşup kaçamıyor musun? Yok, gerçekten de sır dolu ve tehlikeli bir söz ecel dediğin*” (*Ecel Digenin*, 210) konuşmalarını sunmasıyla başlar. Anlatı başkışisi Kudüs’ün takvim zamanını şimdiden bir yıl öncesine işaretlediği hikâyede psikolojik zaman algısı diğer anlatı kişisi Fehri Ağabey’in ölüm haberini aldığı anda hissettikleriyle belirginleşir.

Anlatı kişilerinden Fehri Ağabey bir sırrını paylaşmak üzere esnaflık yapan Kudüs’ün yanına varır. Bakaltay taraflarında bir hazine bulduğunu, ancak bu sırrı kimseyle paylaşmaması gerektiğini Kudüs’e tembihler. Hazineye yer alan altınları elden çıkarmak için Kudüs’e ihtiyacı olan Fehri Ağabey, dört beş gün sonra tekrar geleceğini söyledikten sonra Kudüs’ün yanından ayrılır. Üçüncü günün sabahında Fehri Ağabey’in oğlu Sehep babasının ölüm haberini Kudüs’e iletir. Anlatı başkışisi Kudüs için Fehri Ağabey’in ölümü bir yakınının hayatını kaybetmesinin verdiği acıyı değil, arzu edilen nesneyi elde edememenin yarattığı yıkımı ifade eder. Başkışı, o anda ‘şimdi’nin gerçekliğinden kaçıp kurtulmak ister. “*Hazine değil, kendine eceli bulmuşsun, eceli... Nereye sakladın sen o demir sandığı kahrolası ihtiyar!*” (*Ecel Digenin*, 215). Kudüs’ün yakarışı, zamana yön verememek, şimdiden geçmişe uzanamamaktan kaynaklanır. Şimdiki zamanın içinde sıkışan anlatı başkışisi ölüm gerçeğiyle yüzleşmek istemez. Gözünü boyuyan nesnenin nerede olduğunu öğrenebileceği tek kişinin hayatta olduğu zaman dilimine göçme tutkusu, insanın doyumsuzluğunu göstermesinin yanında, ölümden kaçma çabası olarak da düşünülebilir.

Nesne-birey ilişkisinin somut bir örneği olan *Ciz Kınğırav* hikâyesinde öyküleme zamanı öykü zamanından kırk yıl öncesidir. Kitap raflarını karıştırırken piriñten yapılma bir çingirak gören yazar anlatıcı nesnenin üzerinde bıraktığı etkiyle 1924 yılının yazına, çocukluğuna doğru yolculuğa çıkar. “*Bizi geçmişe gönderen eski nesne kesinlikle masalsı bir özelliğe sahiptir. Bir işe yaramayan bu nesnenin tek varoluş nedeni bir anlam ifade edebilmesidir*” (Baudrillard, 2010: 91). Bu yönüyle nesne belleği, bellek de yazarın geçmişi şimdinin içerisinde yeniden üretmesine imkân tanır. Hikâyenin başında yazar anlatıcının “*kitap raflarımda sessiz sedasız bir piriñ çingirak duruyor. Bir zamanlar, bundan çok uzun yıllar önce, düğünlere veya misafirliğe gidildiğinde o, kara koşum takımının koşulduğu atların başında sallanıyordu. Şimdi ise kara koşum takımları yok;*

kara koşumlara çekilmiş olan at da yok; hatta dizginleri elinde tutan bir kişi bile yok! İşte pirinç çingirak; nasıl durulmuş, nasıl da gizlenmiş...” (Ciz Kınırav, 259) şeklindeki konuşmaları, geçmişi yeniden üretme sürecinde kendini bulma, ait olduğu toplumun genetik kodlarının şifrelerini çözme çabası olarak görülebilir. Geçmişin hafızasından silinmesini önleme, onu şimdide yaşatma arzusu aynı zamanda, yazar anlatıcıya otobiyografik öğeleri ortaya çıkaracak ben anlatıcıya konumunu devrettirir. “*Evet, çok iyi hatırlıyorum, 1924 yılının yazıydı. Nimetulla Ağabeylerin çimenlerle bezenmiş, çitlerle etrafi örülmüş arazilerine girdiğimde kapının önüne çekilmiş bir at arabasının beklediğini gördüm*” (Ciz Kınırav, 259).

Anlatma zamanının kırılarak iç öyküyle maziye geçişin yapıldığı hikâyede çocukluk yıllarına duyulan özlem nostalji duygusuyla dışavurulur. “Nostalji-nostos (eve dönüş) ve algia (özlem), nostalgia- artık var olmayan veya hiç var olmamış bir eve duyulan özlemdir. Bir yitirme ve yer değiştirme duygusudur, ama aynı zamanda insanın kendi fantazisiyle arasındaki aşk ilişkisidir” (Boym, 2009: 14). Ses çıkaran bir çağrışım malzemesinden uzak geçmişe yapılan yolculuk, yitik maziye “şimdi”de yeniden inşa ettirir. Anlatı başkışisi Ehtem’in gözünden geleneksel bir Tatar düğünü baştan sona bütün pratikleriyle okuyucuya aktarılır. Hikâyenin son bölümünde yazar anlatıcının “*evet, dünyada her şey eskiyor, değişiyor. (...)Artık yeni şarkılar var. Yeni âdetler, yeni gelenekler ortaya çıktı. Düğünlere de çingiraklı at arabalarıyla değil, daha çok Volga ve Moskviçlerle gidiliyor*” (Ciz Kınırav, 297) sözleriyle başkışiden devraldığı anlatıcı konumundan hareketle, Boym’un üzerinde durduğu “nostalji, bireysel biyografi ile gruplar ya da ulusların biyografisi arasındaki, kişisel hafıza ile kolektif hafıza arasındaki ilişkiyi konu alır” (Boym, 2009: 18) düşüncesi örtüşür. Emirhan Yeniki, kültürel belleğin kişisel hafızadan, yani ‘ben’den, kolektif hafızaya, yani ‘biz’e taşınma sürecinde yaşanacak kopukluğun millet olma bilincini zedeleyeceği ve kimliksizleşme sorunsalını doğuracağı endişesini taşır. Yeniki’nin şimdiden kaçıp geçmişe sığınma isteği bu sebeple okurda da kendi çocukluğunu yeniden kurdurma hissini uyandırmaya yönelik bir hamle olarak değerlendirilebilir.

Vaka zamanında, kullanılan yöntemlerden birisi de özetlemedir. “Özet, yazının birleştirici yapısını oluşturur; geçiş anlarını, okuyucunun anlamasını kolaylaştıracak bilgileri, sentetik bir şekilde ele aldığı gibi, yazının dramatik ve patetik ağırlığını taşıyan bölümlerin hazırlığını yapar” (Dumantepe, 2018: 294-295). Hikâye türü, yazarı, nesnel

zaman içerisinde gerçekleşen olayları okuyucuya daraltıp sunmaya zorlar. Hikâyenin sunduğu malzemeyle romana kafa tutacak kudrette olduğunu (Yeniki, 2003: 457) söyleyen Emirhan Yeniki, elindeki malzemeyi verimli kullanmak, okuyucuyu tatmin edecek düzeyde bilgi sunmak adına sık sık anlatıda özetleme yöntemine başvurur. *İntervyü* hikâyesinde vaka zamanı muhabirin restoran müdürünün odasına girmesiyle başlar. Ben anlatıcının gözlemci konumuna geçerek olayları aktarma rolünü devrettiği anlatı başkışisi müdür, muhabirin söz almasına müsaade etmeden konuşmasını hikâye bitene kadar sürdürür. “*Alkolle ilgili kanunu ihlâl etmiyoruz! Bize verilen planı da aksatmıyoruz. Hepsi de olması gerektiği gibi. Ha, siz şey mi diyorsunuz, insanlara edepli içmeyi, güzelce oturmayı öğretmemiz gerektiğini mi söylüyorsunuz? Ya, biliyor musunuz, ayyaşlar için biz kurslar da açamıyoruz. Nasıl içmeli, ne kadar içilmeli; bu basın işi, siz öğretmeye çalışın! İşte böyle muhabir arkadaş! Sorularınız bitti mi? Güle güle öyleyse. Yolunuz düşerse yine bekleriz!*” (İntervyü, 367). Anlatı başkışisi müdürün hikâyede bahsedilen kanunu sayfalarca madde madde açıklamak yerine önemli gördüğü konuları olaylar üzerinden özetleyerek sunması gereksiz ayrıntıyla okuyucuyu sıkmak istememe çabasıdır.

Kunakçıl Duşman hikâyesinde hastanede yaralı olarak yatan yazar anlatıcı, anlatı kişilerinden Hekim’den işittiği bir olayı hikâyeleştirir. Hikâyede olaylar, yalnızca bir defaya mahsus olmak üzere şimdiden geçmişe uzanır. Öyküleme ve öykü zamanı arasında belirgin bir zaman ayırımının yer aldığı hikâyede, öyküleme zamanı “*bizim ordu Almanlar’a karşı Berlin’de son sert savaşılarını veriyordu*” (Kunakçıl Duşman, 75) şeklinde 1945 yılının ilkbaharına işaret ediyorken öykü zamanı, “*üçüncü gün savaş başladı. Hitler’in ordusu Sovyet halkını zamansız yakalamayı arzulamış gibi vatanımıza şafakla, uykunun en tatlı zamanında girdi*” (Kunakçıl Duşman, 59) şeklinde 1941 yılının Haziran ayını gösterir. Vakanın başlama süresinden itibaren anlatı kişilerinin savaş atmosferi içerisinde geçirdikleri zaman diliminin “*savaşın ilk saatleri onlara düşmanın ne kadar güçlü, tehlikeli olduğunu değil; kötü ve acımasız olduğunu da gösterdi, (...) ikinci gün çavdar tarlasından geçen dar bir yoldan ilerlerken bizim taraftan dönen iki Alman uçağından biri bunların üzerine yöneldi, (...) bugün dördüncü gün ve hala bir şey yemediler*” (Kunakçıl Duşman, 60-62) cümleleriyle kimi zaman gün gün, kimi zaman saat saat özetlenerek sunulması, yazar anlatıcının anlatının dramatik gücünü artırmaya yönelik bir hamlesi olarak değerlendirilebilir.

Büki hikâyesinde olay zamanı “*ilk karşılaşmamız bundan dört yıl kadar önceydi*” (Büki, 108) şeklinde ben anlatıcının Sabircanovla tanıştığı günü anımsamasıyla dört yıl öncesine taşınır. Ben anlatıcı, ilk karşılaşmanın ardından Sabircanovla bir araya geldiği üç karşılaşmada geçen olayları özetleme yoluyla okuyucuya sunar. “*Bir sonraki yaz ben yine bu ilçeye balık tutmaya gittim. (...) Yine güzel yazlar gelip çattı. (...) Biliyor musunuz, Sabircanov arkadaşla bir kez daha karşılaştık. Yine bu köprüünün altında... Geçen yıl oldu bu. Son karşılaşmamızdı*” (Büki, 110-113). Sabircanov’un her geçen yaz iş hayatında yaşadığı değişiklikler, dönemin siyasi şartlarında makam ve mevkilerde yapılan hızlı ve liyakatsiz atamalarla paralellik gösterir. Bu durum vaka zamanının sosyal zamanla iç içe geçtiğine işaret eder.

Yalgızlık hikâyesinde anlatı başkışisi Tamara Sergeyivna’nın Börelî sovhozunu terk ettiği haberi, komşusunun sovhoz yöneticisine bir gün sonra verdiği zarf aracılığıyla ulaşır. Petya Kotov’la olan ilişkileri herkesin malumu olan Tamara Sergeyivna’nın sovhozdan ayrılma gerekçesini zarfın içerisinde yer alan bir ihanet mektubuyla bildirmesi gözlemci anlatıcının şimdiden geçmişe dönük bir çıkarım yapmasına yardım eder. Öykü zamanının başlangıcında 1941 yılının güzü itibarıyla Börelî sovhozuna ayak basan Tamara Sergeyivna’nın sönük, eğitimsiz, çapkın bir karakter olan Petya Kotov’la tanışması “*...Vakit geçiyor. Aylar geçiyor, yıllar geçiyor... Acımasız zaman insana verilen ömür yumağını yavaşça söküyor. Tamara Sergeyivna bize geldiğinde yirmialtı yirmiyedi yaşlarında güzel bir kadındı. Artık otuzbeşindeydi. Siyah saçlarının arasında az da olsa beyazlar görülmeye başlamıştı. (...) 1952 yılının yaz başında Tamara Sergeyivna Petya Kotov adlı bir adamla yaşamaya başladı*” (Yalgızlık, 123-124). Ben anlatıcı, 1941-1952 yılları arasında geçen onbir yıllık süreyi özetleme yoluyla aktarır.

2. 6. 3. Anlatma Zamanı

Emirhan Yeniki’nin hikâyelerinde anlatma zamanı, onun genellikle yakın çevresinden işittiği veya öğrendiği olayları kaleme aldığı zaman dilimidir. Eco, anlatma (söylem) zamanını “okurun tepkisiyle etkileşim içinde olan ve okura bir okuma zamanını kabul ettiren metinsel stratejinin sonucu” (Eco, 1995: 68-69) olarak açıklar. Vaka zamanında hikâye kişilerine anlatıyı aktarma görevini devreden Yeniki, anlatma zamanında yazar anlatıcı olarak olayları yeniden kurgular, şekillendirir. Anlatma zamanının yönlendiricisi olur. “Yazar, romanını yazarkenki ruh hâline, bilgi birikimine, bakış açısına göre olayların nesne ve vaka zamanlarında bazı tasarruflara gider. Yani

geçmişe yeni ve farklı bir gözle bakar. Anlatma zamanı *anında aktarma* ve *sonradan aktarma* olarak iki biçimde karşımıza çıkar” (Çetin, 2013: 131).

Ezir Hikeye'de anlatıda geçen olaylar tamamlandıktan kısa bir süre sonra kayda geçirilir. Yazar anlatıcının anlatıcı konumunu devrettiği anlatı kişisi Sehebi hikâyeyi aktarır. Hikâyenin sonunda yazar anlatıcı gözlemci konumunu terk ederek ben anlatıcı konumuna geçer. “*Hayır, bunu yazmamaya dayanamam. Görüyorsunuz, dayanamadım da. Sehebi arkadaş affettsin. Kendisi suçlu; bir yazara güvenilir mi? Onlar bir fırsat bulduğunda hemen değerlendirirler*” (Ezir Hikeye, 210). Nesnel zaman, “*bundan birkaç yıl önce, eski paranın geçerli olduğu bir zamanda oldu bu olay. Benim de şehirden yeni gelip kolhozdaki karışık ortamı zar zor çözmeye çalıştığım dönemdi*” (Ezir Hikeye, 206) şeklinde SSCB’de 1961 yılının başında gerçekleşen para reformuna tekabül eder. “1961 yılında yeni bir para değişimi daha uygulandı. 1950-1960 arası enflasyon oranının epeyce yükselmesi hükümeti iktisadi önlemler almaya yöneltti. İlk önlem para reformuydu. 1 Ocak 1961’de yeni emisyon grubundan kupürler tedavüle çıktı. Yeni kupürler eskilerle 1’e 10 karşılığında değiştirildi” (Başaran, 2010: 9). Yeniki’nin hikâyelerinin pek çoğunun otobiyografik öğelerle kurulduğu, *Ezir Hikeye*'de nesnel zamanın tarihsel gerçeklerle örtüştüğü ve yazarın yakın çevresinden işittiği hikâyeleri hızlıca yazıya geçirdiği düşünülürse anlatma zamanının 1964 yılı veya ona yakın bir tarih olduğu kestirilebilir.

“*Şihap Abzıynın Tanış Kızı*” bundan 50 yıl kadar önce yazıldı. O dönemde ‘Sovyet Edebiyatı’nda basıldı. Fakat benim rızam olmadan hikâyeye çok fazla müdahale edildi (Hikâyeye Stalin’i koydular). Bu yüzden ben bu hikâyeyi bu zamana kadar neşredilen kitaplarımdan hiçbirinin içerisine almadım” (Şihap Abzıynın Tanış Kızı, 436) cümleleriyle hikâyenin yazım ve basım safhasında yaşanan hadiseler hakkında okuyucuya bilgiler sunarak başlayan *Şihap Abzıynın Tanış Kızı* hikâyesinde, anlatma zamanı 1996 yılıdır. Yazarın “50 yıl kadar önce yazdığım ve her türlü eklemelerden arındırıp tek bir olayda birleştirdiğim bu hikâyeyi aynı isimle hikâyeler kitabıma eklemek istedim” (Şihap Abzıynın Tanış Kızı, 436) şeklindeki müdahalelerinden hikâyenin 1996 yılında gözden geçirildiği, değiştirildiği ve yeniden kurgulandığı anlaşılır.

Kız hem Seget hikâyesinde yazar anlatıcı, hikâyeyi aktarma görevini arkadaşım diye bahsettiği Mühendis Selim Galimoviç’e bırakır. “*Evet, ben size olayı anlatayım öyleyse, dedi. Ne eksik ne fazla; tam kararında! Him, olay şöyle gerçekleşmişti: Geçen sonbahar Soçi’de dinlendikten sonra eve farklı bir rota üzerinden gitmeyi düşündüm*” (Kız hem

Seget, 398). Nesnel zamanın 1959 yılı olduğu düşünülürse, hikâyedeki anlatma zamanı 1960 yılı olmalıdır.

2. 7. SÖZ VARLIğI

Emirhan Yeniki'nin otuz yedi hikâyesinin dili ve anlatımı incelendiğinde, onun “benim için yazmanın en zor tarafı dil meselesidir. Şöyle ki, söylenecek veya gösterilecek bütün şeyler için en doğru, en yerinde kelimeyi bulmaya çalışmaktır. (...) Bir cümleyi en az on kez yazıp kontrol etmektir. Aslında bütün endişem, yazdıklarımın rahat okunup okunamayacağından kaynaklanmaktadır” (Hatipov, Sverigin, 2011: 65) sözleri bir dilci titizliğiyle hikâyelerini şekillendirme gayretinde olduğunu gösterir. “Medeniyet, alfabeye başlar. Halkın yüzde yüzü olmasa dahi, yüzde sekseni, yüzde doksanı ana dilde okuyup yazabilmeli! Bu sayede milli edebiyat ve milli sanat gelişir” (Yeniki, 2009: 129) diyen Emirhan Yeniki, eserlerinde kimi zaman Başkurt'u Başkurtça, Kazak'ı Kazakça konuşturarak ana dilin yaşatılması ve korunması gerektiği yönünde okuyucuda bir bilinç oluşturma çabası içerisine girer. Rus asıllı anlatı kişilerini de kimi hikâyelerinde Rusça-Tatarca karışık bir dille konuşturarak Tatar Türkleri'nin kadim dillerine kıymet atfetmelerini bekler.

Dil hegemonyasından rahatsızlık duyan Emirhan Yeniki'nin Rusça karşısında Tatar Türkçesi'nin tarafgirliğine soyunması, ana dilin muhtelif zenginliklerinden olan atasözü, deyim ve kalıp sözleri hikâyelerinde kullandırır. Geleneği geleceğe taşıyacak olan en önemli aracın ana dil olduğunun farkında olan yazar, Tatar Türkçesi'nin kelime hazinesini ve söz varlığını da hikâyeleri aracılığıyla ortaya koyar. Anatomi, argo, askerlik, bitki, hayvan, giyim-kuşam, aile ve akrabalık, yiyecek, içecek ve mutfak, meslekler ve unvanlar, taşıtlar başta olmak üzere maddi ve manevi kültürü kapsayan pek çok terimi hikâyelerinde kullanır.

2. 7. 1. Terimler

Emirhan Yeniki'nin hikâyelerine bakıldığında anatomi, aile ve akrabalık, bitki ve hayvan terimlerinin çoğunlukla öz Türkçe; argo ve din terimlerinin Arapça ve Farsça; askerlik, meslekler ve unvanlar, taşıtlar, yiyecek-içecek, mutfak ve giyim-kuşam terimlerinin ise Rusça kökenli olduğu görülür.

Anatomi: Үпкә “akciğer”, кан “kan”, колак “kulak”, кул “el”, йөз “yüz”, бит “yüz”, күз “göz”, аяк “ayak”, иңбаш “omuz”, тән “ten”, ирен “dudak”, муен “boyun”,

чэч “saç”, гәүдә “gövde”, күкрәк “göğüs”, маңгай “alın”, бармак “parmak”, баш “baş”, терсәк “dirsek”, авыз “ağız”, беләк “bilek”, тел “dil”, теш “diş”, тез “diz”, мыек “bıyık”, борын “burun”, яңак “yanak”, корсак “karın”, сөяк “kemik”, чырай “yüz”, керфек “kirpik”, тамак “boğaz”, тырнак “tırnak”, тамыр “damar”, ашказан “mide”, тире “deri”, мускул “kas”, ияк “çene”.

Argo: Ахмак “ahmak”, юләр “ahmak”, идиот “salak”, сволочь “pislik”, мәнсез “beyinsiz”, дуамал “düşüncesiz”, эшәке “pis, kötü”, дурак “aptal”, туң күчән “cahil”, мокыт “küt beyinli”, миңгерәү “sersem”, оятсыз “utanmaz”, зобани “zebani”, мут күз “azgın”, денсез “dinsiz”, надан “cahil”, хәйләкәр “hilekâr”, йолкыш “baldıgı çıplak”, мөртәт “mürtet”, елгыр “kırgan”, мәлгунь “melun”, хаин “hain”, нәжес “pislik”, кансыз “kansız”, икейөзлө “ikiyüzlü”, әдәпсез “edepsiz”, тупас “kaba”, шапшак “pasaklı”, дорфа “kaba”, сәрхуш “sarhoş”, хәшәп “haşere”, сасык “leş”, чебеш “zavallı”, хәерсез “haırsız”, чукынган “kâfir”, деспот “zorba”, аңгыра сарык “koşun beyinli”, сасы көзән “kokarca”, әрәмтамак “asalak”.

Askerlik: Лейтенант “teğmen”, рота “bölük”, позиция “mevzilenme”, кызылармеец “Kızıl Ordu askeri”, солдат “asker”, рәт “hiza, sıra”, сугыш “savaş”, командир “komutan”, команда “emir”, мылтык “tüfek”, фронт “серхе”, артиллерия “topçu birliğı”, бомба “bomba”, снаряд “top mermisi”, пуля “mermi”, танк “tank”, полк “alay”, штаб “komutanlık”, сержант “çavuş”, орден “nişane”, медаль “madalya”, союзник “müttefik”, армия “ordu”, приказ “emir”, старшина “astsubay”, хәрби “askeri”, майор “binbaşı”, товарищ “yoldaş”, әсир “esir”, илбасар “işgalci”, часть “bölük”, автомат “makinelі tüfek”, тәәминат ротасы “güven bölüğü”, гаскәр “asker”, каска “kask”, котелок “yemek kabı”, пилотка “asker şapkası”, гимнастерка “üniforma”, батальон “tabur”, корал “silah”, авиация “hava kuvvetleri”, пулемет “makinelі tüfek”, пистолет “tabanca”, офицер “subay”, плен “tutsaklık”, фуражка “kasket”, эмблема “amblem”, френч “asker ceketi”, краги “tozluk”, кобура “tabanca kılıfı”, комиссар “komiser”, окоп “hendek”, землянка “sığınak”, туп “top”, разъезд “devriye”, блокада “kuşatma”, отряд “askeri grup”, кылыч “kılıç”, наган “altıpatlar”, санбат “tıbbi tabur”, улан “süvari”, рядовой “asker”.

Bitki: Нарат “çam”, усак “titrek kavak”, үсемлек “bitki”, башак “başak”, бодай “buğday”, агач “ağaç”, куак “funda”, каен жиләге “yabani çilek”, миләш “üvez”, гөл “gül”, бәбкә үләнә “ot”, чирәм “çim”, юкә “ihlamur”, чәчәк “çiçek”, мәк “haşhaş”,

алабута “kara razı”, кычыткан “ısırğan”, әрекмән “dul karı otu”, шайтан таягы “devedikeni”, сирень “leylâk”, шомырт “kuş kirazı”, алма “elma”, кура жиләге “ahududu”, чия “kiraz”, карама “karaağaç”, имән “meşe”, көпшә “bitki”, сарут “çim”, чаган “акçaағaç”, печән “ot”, мәтрүшкә “yabanı mercanköşk”, элмә “karaağaç”, ылыслы “iğneli ağaç”, ислемай “lavanta”, чикләвек “ceviz”, йөзем “üzüm”, карабодай “kara buğday”, борчак “bezelye”, арыш “çavdar”, эт эчәге “çit sarmaşığı”, кияү камчысы “kızıl renkli bir çiçek”, бөртек “tohum”, ромашка “rapatya”, умырзая “kardelen”, сандал “sandal ağacı”, кура “çalı”.

Hayvan: Ат “at”, кәжә “keçi”, чебен “sinek”, чабыш айгыры “koşu atı”, тавык “tavuk”, каз “kaz”, тәвә кошы “deve kuşu”, этәч “hogoz”, бал корты “arı”, күбәләк “kelebek”, аккош “kuğu”, сыерчык “sığırcık”, сандугач “bülbül”, кәккүк “keklik”, тургай “tarla kuşu”, корт “kurt”, чеби “civciv”, бәрән “kuzu”, бәти “oğlak”, кош “kuş”, хайван “hayvan”, күркә “hindi”, эт “köpek”, коңгыз “kanatlı bir böcek”, бака “kurbağa”, карга “karga”, мәче “kedi”, тычкан “sıçan”, балык “balık”, саескан “saksağan”, болан “ren geyiği”, бөркет “kartal”, чабак “çapak balığı”, чуртан “turna balığı”, алабуга “tathı su levreği”, кызылканат “kızılkanat”, зеркальный карп “aynalı sazan”, ташбаш “akarsu balığı”, кролик “tavşan”, төлке “tilki”, кеш “samur”, чәшке “bataklık samuru”, таракан “hamam böceği”, сыер “inek”, торна “turna”, селедка “tinga balığı”, тавис “tavus kuşu”, карлыгач “kırlangıç”, акчарлак “martı”, куян “tavşan”, дуңгыз “domuz”, үрдәк “ördek”, чикерткә “çekirge”, бөжәк “böcek”, төклетура “yaban arısı”, бозау “buzağı”, чыпчык “serçe”, күгәрчен “güvercin”, кара балык “kilizbalığı”, бүре “kurt”, күсе “fare”, дөя “deve”, ишәк “eşek”, куй “koyun”, тана “dana”, ондатра “misk sıçanı”, керпе “kirpi”, филин “kartal baykuşu”, төнге ябалак “ak baykuş”.

Giyim-Kuşam: Ботинки “bot”, чабу “pardesü”, тасма “kurdele”, кәпәч “takke”, итек “çizme”, пальто “seket”, шапочка “başlık”, оек “çorap”, галош “konçsuz lastik ayakkabı”, оекбаш “kısa çorap”, эшләпә “şарка”, бүрек “börk”, бишмәт “kaftan”, шәл “şal”, яулык “başörtüsü”, шәлъяулык “şal”, калпак “kalpak”, калфак “kadınların işlemeli, millî baş giysisi”, перчатка “eldiven”, ридикюль “kadın çantası”, кашне “atki”, плащ “yağmurluk”, ыштан “iç donu”, күлмәк “gömlek”, билбау “kemer”, бияләй “parmaksız eldiven”, тун “kürk manto”, Француз бөркәнчек “Fransız duvağı”, рюкзак “sırt çantası”, пиджак “seket”, майка “gömlek”, чалбар “pantolon”, кепка “şарка”, халат “bornoz”, беләзек “bilezik”, галстук “kravat”, түбәтәй “takke”, кофточка “bluz”, юбка

“etek”, чикмән “серкен”, кәләпүш “kelleruş”, туфли “ayakkabı”, шаровар “pantolon”, чүәк “patik”, пижама “pijama”, муенса “kolye”, сумка “çanta”, портфель “çanta”, башмак “ayakkabı”, шарф “eşarp”, ката “kısa konçlu keçe çizme”, чапан “kaftan”, чалма “sarık”, пима “yün çizme”, шинель “askerî palto”, галифе “askerlerin giydiği pantolon”, папаха “astragan şarka”, камзул “yelek”, жилән “cübbe”, сапोजки “çizme”, бюстгальтер “sütyen”, жакет “seket”, трусик “külot”, лифчик “sütyen”.

Aile ve Akrabalık: Кыз “kız”, ата “baba”, әтә “baba”, бала “çocuk”, балдыз “baldız”, әни “anne”, әти “baba”, бабай “dede”, әби “nine”, ана “anne”, әне “erkek kardeş”, ир “koca”, туган “kardeş, akraba”, ятим “yetim, öksüz”, жиңги “yenge”, уғыл “oğul”, апа “abla, teyze, hala”, апай “abla”, күрше “komşu”, сеңел “kız kardeş”, сеңелкәш “sevimli küçük kız kardeş”, абый “ağabey”, абзый “ağabey”, абыстай “imamın eşi”, карт “ihtiyar”, карчык “yaşlı kadın”, килен “gelin”, каене “kayın birader”, каената “kayınpeder”, малай “erkek çocuk”, түти “teyze”, тутай “teyze”, тәтәй “güzel abla”, кунак “misafir”, гаилә “aile”, семья “aile”, ага “ağabey”, агай “ağabey”, бала-чага “çoluk çocuk”, дядька “dayı”, бабушка “büyükanne”, әнкә “anne”, иш “eş”, тол “dul”, кода “dünür”, кодача “dünür kızları”, кияү “damat”, бәби “bebek”, бертуган “ayni ana babadan kardeş”, курчак “bebek”, бажа “bacanak”, кардәш “kardeş”, жизни “enişte”, кияү егетләре “sağdıçlar”, ястыкчы кызлар “nedimeler”, пләмәнник “erkek yeğen”, родители “ebeveynler”.

Yiyecek-İçecek, Mutfak: Шикәр “şeker”, стакан “bardak”, өстәл “masa”, йомырка “yumurta”, күкәй “yumurta”, сөт “süt”, май “yağ”, тубал “kova”, шешә “şişe”, казан “kazan”, самовар “semaver”, табак “tabak”, бәрәңге “patates”, чәй “çay”, урындык “sandalye”, чолан “kiler”, савыт “kap kacak”, пычак “bıçak”, каймак “kaymak”, коймак “kerp”, тәбә “sahanda yumurta”, бал “bal”, прәннек “bisküvi”, тәлинкә “tabak çanak”, икмәк “ekmek”, ипи “ekmek”, чынаяк “porselen bardak”, катык “yoğurt”, аракы “içki”, тәмәке “sigara”, сигары “sigara”, кухня “mutfak”, ботка “lapa”, шоколад “çikolata”, булки “ekmek”, сыр “peynir”, колбаса “sucuk”, кружка “kupa”, завтрак “kahvaltı”, күмәч “küçük ekmek”, сода “soda”, чәкчәк “üzerine bal dökülür yarılan hamur tatlısı”, бәләш “dışı hamurdan yarılan ve içinde genelde et, patates, soğan olan bir börek türü”, закуска “meze”, рюмка “kadeh”, стопка “votka bardağı”, токмач “erişte”, сумса “samsa yemeği”, чүмеч “kerçe”, шулла “çorba”, коштабак “derin tabak”, ит “et”, суган “soğan”, каравай “somon ekmeği”, варенье “reçel”, булка “francala”,

хэлвэ “helva”, пирожный “kek”, печенье “kurabiye”, конфет “şekerleme”, вино “şarap”, кукуруз “mısır”, коньяк “konyak”, бавырсаk “pişi”, кымыз “kımız”, пэрэмэч “Tatar böreği”, поднос “tepsi”, графин “sürahi”, миск “kâse”, кыз балы “kız içkisi”, ширбэт “şerbet”, салат “salata”, фужер “şarap kadehi”, кофе “kahve”, шампанский “şampanya”, ярма “yarma, bulgur”, эремчек “loğ”, кэбаб “kebab”, шэраб “şarap”, пылау “pilav”, мандарин “mandalina”, икра “havuар”, пиво “bira”, апельсин согы “portakal suyu”, блюдо “yemek”, пити “kuzu eti ve nohutla yapılan bir Kafkas yemeği”, фляга “kap”.

Meslekler ve Unvanlar: Начальник “şef”, итекче “çizmeci”, тегүче “terzi”, оста “usta”, артист “artist”, сунарчы “avcı”, каравылчы “bekçi”, почтальон “postacı”, секретарь “sekreter”, председатель “başkan”, шорник “at koşum takımı uzmanı”, директор “yönetici”, балыкчы “balıkçı”, мөдир “müdür”, управляющий “müdür”, шофер “şoför”, кучер “at arabası kullanan kimse”, санитар “hasta bakıcı”, врач “doktor”, зоотехник “hayvanların bakımından, yetiştirilmesinden sorumlu uzman”, слесарь “tamirci”, житэкче “yönetici”, механик “tamirci”, специалист “uzman”, комсомолка “komsomol üyesi”, бригадир “ustabaşı”, официантка “garson”, финансист “yatırımcı”, судья “yargıç”, доцент “doçent”, профессор “profesör”, казый “kadı”, адвокат “avukat”, бухгалтер “muhasibeci”, главбух “başmuhasibeci”, философ “filozof”, прокурор “savcı”, приемщик “mal kabulünden sorumlu kimse”, шэкерт “medrese öğrencisi”, студент “öğrenci”, укучы “öğrenci”, хэлфэ “öğretmen”, мулла “imam”, мезин “müezzin”, сәүдэгэр “tacir”, ахун “imam”, приказчик “tezgâhtar”, имам “imam”, ялчы “ırgat”, остабикэ “imamın eşi”, князь “1. Çarlık Rusyası’nda bir bölgenin yönetiminden sorumlu kimse. 2. Çarın aile mensuplarına verilen ad”, член “üye”, яучы “kız isteyen kimse”, язучы “yazar”, хан “han”, курайчы “kuray çalan kimse”, жырчы “şarkıcı”, композитор “bestekâr”, саилче “dilenci”, мастер “usta”, сатучы “satıcı”, базарчы “pazarıcı”, илче “elçi”, хадим “hizmetçi”, вэзир “vezir”, сакчы “bekçi”, фалчы “falcı”, патша “padişah”, шах “şah”, шахзадэ “şehzade”, нефтьче “petrolcü”, кибэтче “bakkal”, акробат “akrobat”, хэбэрче “muhabir”, корреспондент “muhabir”, репортер “muhabir”, уборщица “temizlikçi kadın”, лаборант “laborant”, автор “yazar”, бакчачы “bahçıvan”, капитан ярдэмчесе “kaptan yardımcısı”, помкапитан “kaptan yardımcısı”, милиционер “polis”, геолог “jeolog”, матрос “denizci”, редактор “editör”, сестра “hemşire”.

Taşıtlar: Самолет “uçak”, машина “araba”, арба “kağni”, молотилка “patoz”, эшелон “tren”, паровоз “buharlı tren”, поезд “tren”, тарантас “at arabası”, такси “taksi”, комбайн “biçerdöver”, пароход “vapur”, фаэтон “fayton”, автобус “otobüs”.

Din: Алла “Allah”, мэхшәр “mahşer”, Ходай “Hüda”, мәрхүм “erkek ölü”, мәрхүмә “kadın ölü”, кабер “kabir”, дога “dua”, бәддога “beddua”, Раббе “Rab”, бәрәкалла “Barekallah”, сөбеханалла “Sübhānallah”, рух “ruh”, мәет “ceset”, намаз “namaz”, Мөселман “Müslüman”, иблис “iblis”, жәназа “cenaze”, үлем “ölüm”, иман “iman”, фәрештә “melek”, бисмилла “Bismillah”, бәйрәм “bayram”, гөнаһ “günah”, Илаһи “İlahi”, амин “amin”, сәдака “sadaka”, бәрәкәт “bereket”, мәчет “mescid”, манара “minare”, мәшалла “Maşallah”, жәһәннәм “cəhennem”, Хозыр Ильяс “Hızır İlyas”, Корьән “Kuran”, хәдис “hadis”, рамазан “ramazan”, ураза “oruç”, тәрәвих “teravih”, мөнбәр “minber”, вәгазь “vaaz”, дин “din”, шәригать “şeriat”, тәкъва “takva”, ислам “İslam”, жомга “Cuma”, Тәңре “Tanrı”, Хак Тәгалә “Hak Teala”, мөбарәк “mübarek”, пәйгамбәр “peygamber”, кыямәт “kıyamet”, яэжүз-мәэжүз “Yecüs Mecüs”, зират “mezarlık”, ишан “mürşit”, мөрид “mürid”, сүрә “sure”, ахирәт “ahiret”, тәямим “teyemmüm”, ожмах “cennet”.

2. 7. 2. İkilemeler

Emirhan Yeniki'nin hikâyelerinde ikilemeler sıklıkla kullanılır. Köyüne, ailesine, arkadaş çevresine düşkünlüğüyle bilinen yazarın bu gayretinin altında, halkın konuşma diline duyduğu ilginin ve çocukluk, gençlik yıllarındaki kendi deneyimlemeleri yatar. Fuat Ganiyev, *Bugünkü Tatar Türkçesi Söz Yapımı*¹³ adlı kitabında Tatar Türkçesi'nde ikilemeleri, “Unsurların Leksik-Semantik Yönden Aralarındaki İlgisi” başlığı altında tasnif eder. Bu çerçevede, Emirhan Yeniki'nin hikâyelerinde geçen ikilemeleri şu başlıklar altında sınıflandırmak mümkündür:

1. Tekrarların unsurları etimolojik yönden ya da günümüzde sinonim (eş anlamlı) olarak yaşarlar. Yani bunlar arasında eş anlamlılık ilişkisi görülür: тирә-ягы “yanı etrafı”, тирә-юнь “yan yöre”, хәлсез-ялкау “yorgun argın”, исән-сау “sağ salim”, йорт-жир “yer yurt”, эш-мәшакать “iş güç”, сау-сәламәт “sağ selamet”, очы-кырые “ucu bucağı”, холкы-табигате “huyu mizacı”, ялган-хәйлә “yalan dolan”, көче-куәте “gücü kuvveti”, хәл-әхвәл “hâl ahvâl”, иелә-бөгелә “eğile büküle”, буге-сыны “boyu posu”, сый-хөрмәт

¹³ Ganiyev, Fuat (2013), *Bugünkü Tatar Türkçesi Söz Yapımı*, Çev.: Murat Özşahin, Ankara: TDK Yayınları, s. 105-106.

“izzet ikram”, азык-төлөк “azık erzak”, янып-көйгөн “yanıp tutuşan”, тузан-туфрак “toz toprak”, армый-талмый “bıkmaz usanmaz”, таныш-белеш “tanıdık bildik”, өс-баш “üst baş”, вак-төяк “ufak tefek”, арлы-бирле “oralı buralı”, ара-тирә “yer yer”.

2. Tekrarların unsurları kendi aralarında antonim (zıt) olarak yaşarlar. Yani kendi aralarında zıtlık ilişkisi vardır: көн-төн “gündüz gece”, юк-бар “var yok”, иртә-кич “sabah akşam”, алыш-биреш “alış veriş”, татлы-газаплы “tatlı acı”, азмы-күпме “az çok”, кергәне-чыкканы “gireni çıkanı”, эреле-ваклы “irili ufaklı”, уңга-сулга “sağa sola”, тора-бара “gide dura”.

3. Tekrarların unsurları birbirleriyle parça-bütün ilişkisinde ele alınırlar: кул-аяк “el ayak”.

4. Tekrarların unsurları bir tür görünüş ve nesneye dair birbirine yakın düşünceleri bildirir: ир-егет “delikanlı”, әти-әни “ana baba”, хатын-кыз “kadın kız”, апаларын-сеңелләрен “ablalarını bacılarını”, кош-корт “kurt kuş”, ватып-жимереп “kıpır dökür”, кырып-бетереп “kıpır geçirip”, жаны-тәне “canı teni”, савыт-саба “çanak çömlek”, ашатып-эчертеп “yedirip içirip”, пулемет-миномет “top tüfek”, ямен-тәмен “güzelliğini tadını”, чалыш-чолыш “yamuk yumuk”, ачу-нәфрәт “öfke nefret”, тирләп-пешеп “yanıp tutuşup”, йөгәрә-атлый “koşa atlaya”, күрше-тирә “komşu çevre”, уйнаклап-талпынып “oynaуır kanat çırıp”, әйләнә-тирәсенә “yanı yöresi”, туып-үскен “doğup büyüyen”, салкын-тыныч “sessiz sakin”, акрын-тыныч “sessiz sakin”, кызыл-чуар “alaca bulaca”.

5. Tekrarların unsurları birbirleriyle teklik ve çokluk ilişkisinde kullanılırlar: немец-фашистлар “Alman faşistler”.

6. Tekrarların unsurlarının leksik anlamları tamamen denktir. Yani tekrar, sözün yinelenmesi ile oluşur. Tekrarların bu türüne; kökü yinelenerek türeyen yansıma sözler de dâhil olur: ашыга-ашыга “acele acele”, йөгәрә-йөгәрә “koşa koşa”, ургылып-ургылып “hızlı hızlı”, эре-эре “iri iri”, өзек-өзек “kesik kesik”, күтәрәп-күтәрәп “kaldırıp kaldırıp”, кыска-кыска “kısa kısa”, пар-пар “çift çift”, сөенә-сөенә “sevine sevine”, кызу-кызу “çabuk çabuk”, эзләп-эзләп “arayıp arayıp”, озын-озын “uzun uzun”, мактап-мактап “övünüp övünüp”, ишеләп-ишеләп “akıp akıp”, сөртә-сөртә “sile sile”, вакыт-вакыт “zaman zaman”, вак-вак “ufak ufak”, сайрый-сайрый “öte öte”, төркем-төркем “toplu toplu”, әйләндерә-әйләндерә “döndüre döndüre”, кырын-кырын “yan yan”, дия-дия “diye diye”, юл-юл “yol yol”, өзеп-өзеп “üzüp üzüp”, үкерә-үкерә “böğüre böğüre”,

кычкыра-кычкыра “bağıra çağıra”, селтәп-селтәп “sallaуыр sallaуыр”, чәйни-чәйни “çigneye çigneye”, зур-зур “büyük büyük”, тибрәнә-тибрәнә “titreye titreye”, кубып-кубып “korup korup”, куа-куа “kova kova”, берәм-берәм “biger birer”, кат-кат “kat kat”, шаулый-шаулый “gürültülü gürültülü”, калтырана-калтырана “titreye titreye”, еш-еш “sık sık”, чын-чын “ciddi ciddi”, баса-баса “basa basa”, әйтә-әйтә “söyleye söyleye”, борылып-борылып “kıvrılıp kıvrılıp”, ачыктан-ачык “açıktan açığa”, әледән-әле “tekrar tekrar”, жирәнә-жирәнә “iğrene iğrene”, елдан-ел “yıldan yıla”, киртләч-киртләч “kertik kertik”, учлам-учлам “avuç avuç”, чагылып-чагылып “yansууір yansууір”, болгый-болгый “sallaya sallaya”, тотып-тотып “tutup tutup”, йөри-йөри “gide gide”, йомгалый-йомгалый “sara sara”, төртә-төртә “dürte dürte”, ящик-ящик “kutu kutu”, аерым-аерым “ауғи ауғи”, бергә-бергә “beraber beraber”, сыпыра-сыпыра “süpüre süpüre”, сыеклана-сыеклана “sıvıklana sıvıklana”, сөйләшә-сөйләшә “konuşa konuşa”, ышкый-ышкый “sürte sürte”, өем-өем “yığın yığın”, кыстап-кыстап “zorlaya zorlaya”, чак-чак “ucu ucuna”, сынып-сынып “kırıp kırıp”, утыра-утыра “otura otura”, суза-суза “geçe geçe”, бутап-бутап “karıştırıp karıştırıp”, кысыла-кысыла “sıkıştırıla sıkıştırıla”, туктый-туктый “dura dura”, укый-укый “okuуа okuуа”, ера-ера “aça-aça”, тәгәри-тәгәри “yuvarlaya yuvarlaya”, юк-юк “yok yok”, азаплана-азаплана “azaplı azaplı”, суыра-суыра “eme eme”, үз-үзенә “kendi kendine”, бер-бер “bir bir”, ишә-ишә “eşe eşe”, озак-озак “çok uzunca zaman”, ерып-ермас “açar açmaz”, шап-шоп “şar şur”, зың-зың “zın zın”, диң-диң “din din”, чыр-чу “cıvıltı”, кор-кор “kur kur”, ялт-йолт “çakmak çakmak”, дер-дер калтырау “tir tir titremek”, тук-тук “tak tak”, шык-шык “tak tuk”, жем-жем “rığıl rığıl”, керт-керт “kirt kirt”, тыпыр-тыпыр “tıpır tıpır”, кетер-кетер “kıtır kıtır”, дөп-дөп “tıp tıp”, шыгыр-шыгыр “gıcır gıcır”, чылтыр-чылтыр “çaldır çaldır”, кыштыр-кыштыр “hışırdaya hışırdaya”, мышык-мышык “çеке çеке (burnunu)”, елый да елый “ağlar da ağlar”, көннән-көн “günden güne”, сызгыра-сызгыра “ıslık çala çala”.

7. Tekrarların ilk unsurları gerçek anlama sahip olup ikinci unsurları ise dilde müstakil olarak kullanılmayıp tekrara topluluk, çokluk ifadesini yüklerler: үткән-сүткән “gelmiş geçmiş”.

8. Tekrarların ikinci unsurları gerçek anlama sahip olup ilk unsurları ise dilde müstakil olarak kullanılmaz: капма-каршы “karşı karşıya”.

9. Tekrarların her iki unsuru da sayı sözlerinden oluşur ve belirsizlik anlamı verir: сигез-ун “sekiz on”, биш-алты “beş altı”, егерме-утыз “yirmi otuz”, йөзләп-меңләп “yüze bine yakın”.

2. 7. 3. Atasözü, Deyim ve Kargışlar

*Санаулы көннәр тиз үтә. (Kuray, 325)

Sanavlı künnər tiz üte.

“Sayılı günler çabuk geçer.”

*Карават аягына чылбыр белән беркетеп куюп булмый бит – китим дисә, караватыңны сөйрәп тә китеп барыр. (Unitılmas Minutlar, 329)

Karavat ayagına çılbrı bēlen bērkētēp kuyıp bulmıy bit – kitim dise, karavatıñnı süyrep te kitēp barır.

“Dediğim dedik, öttürdüğüm düdük.”

*Сыер дуласа, аттан уздыра. (Unitılmas Minutlar, 329)

Sıyr dulaca, attan uzdır.

“İnek azınca, attan hızlı koşar.”

*Карга карганың күзен чукымый. (Bir gine Segetke, 36)

Karga karganın küzēn çukımıy.

“Karga karganın gözünü oymaz. / İt itin ayağına basmaz.”

*Тычканга үлем, мәчегә көлке. (Kunakçıl Duşman, 70)

Tıçkanga ülēm, meçēge külkē.

“Koyun can, kasap et derdinde.”

*Үгез үлсә – ит, арба ватылса – утын. (Yalgızlık, 129)

Üğēz ülse – it, arba vatılsa – utın.

“Öküz ölse et, kağı kırılrsa odun”

*Кемнең чанасына утырсаң, шуның жырын жырлайсың. (Gadet Kuli, 202)

Kēmñēñ çanasına utırsañ, şunıñ cırın cırlıysıñ.

“Kimin kayığına binersen, onun küreğini çekersin.”

*Эт эткә, эт койрыкка. (Ezir Hikeye, 206)

Ėt ėtke, ėt kuyrukka.

“İt ite buyurur, it de kuyruğuna.”

*Кемдер синең койрыгыңнан тота, син кемнеңдер койрыгыңнан тотасың – шулай тотышып бер түгәрәк тирәсендә әйләнәсең дә әйләнәсең. (Ezir Hikeye, 206)

Kĕmdĕr sinĕñ kuyruđıñnan tūta, sin kĕmnĕñdĕr kuyruđıñnan tūtasıñ – şulay tūtışıp bĕr tūgerek tiresĕnde eylesĕñ de eylesĕñ.

“Kimin eli kimin cebinde belli değil.”

*Кеше тиресен алыштырса да, гадәтләнгән кәсебен алай жиңел генә ташламый. (Kurenhafiz, 254)

Kĕşĕ tirĕcĕn alıştırsa da gadetlengen kesĕbĕn alay ciñĕl gene taşlamıy.

“İnsan yedisinde ne ise, yetmişinde de odur.”

*Күкләрнең каһәре яусын башына! (Kurenhafiz, 256)

Küklernĕñ kaherĕ yavsın başına!

“Allah’ın gazabı üzerine olsun!”

*Йөгән түгел, тимер аркан да ярдәм итмәз. (Yeşlik Hatası, 195)

Yūgen tūgĕl, timĕr arkan da yardım itmez.

“İş işten geçmiş.”

*Эт баласын да ташлап китми. (Kartlar, 304)

Ėt balasın da taşlap kitmiy.

“Kedi köpek bile yavrusunu dışlamaz.”

*Күкәй эчендәге сары кебек яшәү. (Bir Süz, 308)

Kükey ėcĕndegĕ sarı kĕbĕk yeşev.

“El üstünde tutulmak / Tuzu kuru olmak”

*Казык шикелле утыру. (Çikirtke, 339)

Kazık şikĕllĕ utıruv.

“Kazık gibi dikilmek”

*Бүре шикелле ачыку. (Çikirtke, 345)

Bürë şikëllë açıkuv.

“Kurt gibi acıkmak”

*Чикерткә, бер сикердең – котылдың! Ике сикердең – котылдың! Өч сикердең – анысыннан да котылдың! Дүртенчесендә котыла алмадың – тотылдың! (Çikirtke, 355)

Çikërtke, bër sikërdëñ – kütıldıñ! İkë sikërdëñ – kütıldıñ! Üç sikërdëñ – anısınnan da kütıldıñ! Dürtëñçësënde kütıla almadıñ – tütıldıñ!

“Çekirge bir sıçrar, iki sıçrar, üçüncüde yakalanır.”

*Очы да юк, кырые да юк. (Kız hem Seget, 400)

Üçi da yuk, kırıyı da yuk.

“Ucu bucağı olmamak”

*Көн кебек ачык. (Kız hem Seget, 404)

Kñn këbëk açık.

“Gün gibi ortada”

*Атаңа нәләт! (Ecel Digenin, 213)

Ataña nelet!

“Babana lanet!”

*Күз буяу (Bir gine Segetke, 36)

Küz buyar üçën

“Göz boyamak”

2. 7. 4. Rusça Alıntı Unsurlar

Emirhan Yeniki hikâyelerinde, Arapça, Farsça ve Rusça gibi dillerden pek çok kelimeyi alıntılama yoluyla kullanır. Bu kelimeler bazen tek bir kelime, bazen bir söz öbeği, bazen de bir cümledir. Arapça ve Farsça kelimeler, Türkiye Türkleri için de yaygın ve benzer şekilde kullanıldığından bu iki dilden alıntılanan kelimeler çalışmanın dışında tutulmuştur. Yalnızca Rusça'dan alıntılanan ve değişikliğe uğrayan kelimeler çalışmaya

dâhil edilmiştir. Emirhan Yeniki'nin Rusça'dan alıntıladığı kelimelerin pek çoğu ses değişikliğine uğrayan melez kelimeler¹⁴dir. Anlatı kişilerinin pek çoğu Tatar Türkçesi'yle konuşurlsa da bilhassa Rus karakterlerin iki dilli olarak (hem Rusça hem Tatar Türkçesi) konuşurulması, ana dilin sürdürülebilirliği ve korunması yönünde atılmış bir adım olarak düşünülebilir.

Tablo 1: Rusça Alıntı Unsurlar

Rusça Unsur	Tatar Türkçesindeki Yazılışı	Kelimenin Türkiye Türkçesindeki Anlamı
Ботинки	Ботинка	Bot
Пара	Пар-Пар, Парлы	Çift
Ряд	Рэт	Sıra
Калоша	Галош	Ayakkabı
Русский	Рус	Rus
Чай	Чэй	Çay
Не мешай!	Мишәйт итмә!	Rahatsız etme!
Чашка	Чәшкә	Fincan
Слава богу!	Слау бух!	Şükürler olsun!
Ничего	Ничава, Нечево, Ничу	Hiçbir şey
Война	Вайна	Savaş
Конечно	Конешно	Tabii ki
Ранен	Ранин	Yaralı
Парень	Парин	Delikanlı
Кирпич	Кирпеч	Tuğla
Чтобы	Штобы	Çünkü
Печать	Пичәт	Baskı
Апельсин	Әпилсин	Portakal
Конфета	Кәнфит	Şeker
Алюминий	Алюмин	Alüminyum
Очищенный	Чистартылган	Arındırılmış
Сибирь	Себер	Sibir
Самовар	Самавыр	Semaver
Гармонь	Гармун	Garmon
Вот	Вәт	İşte
Каракуль	Каракул	Kürk

¹⁴ Melez Kelimeler: Bunlara dış alıntı denir. Alıntıların en yaygın biçimidir. Daha çok ses yapısı ve anlam örgüsü farklı olan diller arasında görülür. Bu tür alıntılarda, alınan kelimelerin ses ve anlam yapısında değişiklikler olur; genellikle alıcı dil onu kendi yapısına uydurur: narduban>merdiven, skala>iskele, tabar>tovar gibi. Alkaya, Ercan (2007), İki Dillilik ve Rusçadan Tatar Türkçesine Geçen Kavram Tercümelere, *Turkish Studies*, Cilt: 2, Bahar, s. 41-53.

Tablo 1: (devam ediyor)

Вот	Вөт	İşte
Каракуль	Каракул	Kürk
Так что	Так што	Neden
Не жаль	Жәл түгел	Problem değil
Только	Түлке	Sadece
Корм	Курм	Yem
Право	Права	Hak, Hukuk
Так	Тәк	Haydi
Пустяк	Пүчтәк, Пүстәк	Sorun değil
Сразу	Сразы	Hemen
Прямо вот	Прәме менә	İşte, burada
Дурак	Дүрәк	Aptal
Утиль	Үтил	Hurda
Петр	Питр	Peter
Смотри	Матри	Bak
Залпом	Залпым	Bir yudumda
Зря	Зрә	Boşuna
Пиджак	Пинжәк	Ceket
Скамья	Эскәмия	İskemle
Штаны	Ыштан	Pantolon
Ситцевый	Ситсы	Pamuk
Скрипка	Скрипкә	Keman
Якут	Яхүт	Yakut
Шляпа	Эшләпә	Şapka
Бархат	Бәрхет	Kadife
Чеченец	Чәчән	Çeçen
Газета	Гәзит	Gazete
Кровать	Карават	Yatak
Москва	Мәскәү	Moskova
Племянник	Пләмәнник, Пләмәше	Yeğen
Мужик	Мажик	Rus köylüsü
Тупой	Тупас	Aptal
Корзина	Кәрзин	Sepet
Кашемир	Кәшимир	Kaşmir
Шаль	Шәл	Şal
Знакомый	Знаком	Tanıdık
Здравствуй	Здрастуй	Merhaba
Свадьбу гуляем	Свадба гүләем	Düğünde eğlenmek
Решетка	Рәшәткә	Çeper
Стол	Өстәл	Masa
Жигули	Жигүли	Araba
Скатерть	Эскәтер	Masa örtüsü
Ярмарка	Ярминкә	Fuar
Ведь	Вет	Sonuç olarak

Tablo 1: (devam ediyor)

Молодчина	Муладчина	Aferin
Потребность	Потребност	İhtiyaç
Целлофан	Салафан	Çuval, Poşet
Трусы	Трусик	Külot
Внештатный	Штаттан тыш	Dışarıdan, geçici
Пожалуйста	Пажалысты	Lütfen, buyrun
Мак	Мэк	Haşhaş
Чистый	Чистай	Saf, temiz
Мишарин	Мишэр	Mişer

2. 8. ANLATIM TEKNİKLERİ

Emirhan Yeniki, hikâyelerinde yaşamı panoramik bir çerçeve içerisinde okuyucuya sunar. Yakın çevresini ve etkileşimde bulunduğu kişileri hikâyelerine alması, anlatı kişilerinin iç/dış dünyalarını bir bütün hâlinde sentezlemesini kolaylaştırır. Aynı zamanda anlatı kişilerinin gerçek yaşam deneyimlerini hikâyelerine taşıdığına okuyucunun dikkatini çekmek ister. Hikâyelerinde akıcılığı yakalamak adına diyalog, iç diyalog, iç monolog, iç çözümleme, bilinç akışı, tasvir, laytmotif, montaj ve özetleme gibi modern anlatı tekniklerini kullanan Emirhan Yeniki, okuyucuyu anlatı kişilerinin psikolojik durumlarından da haberdar eder.

2. 8. 1. Diyalog

Emirhan Yeniki'nin hikâyelerinde “diyaloglar ve replikler şaşılacak derecede tabii, büyük bir uyum içerisinde yer alırlar. Sanki hayatın içinden kesitler alınmış, el değmeden anlatıya koyulmuş gibi”dir (Hatipov, Sverigin, 2011: 78). Emirhan Yeniki sahne tekniği olarak bilinen diyalog tekniğini kullanarak okuyucuyu anlatı kişileriyle baş başa bırakmak ister. Yeniki'nin karakterleri konuşurması, hikâyenin anlatıcısı konumundaki kişinin etkisinden okuyucuyu uzaklaştırma çabası olarak görülmelidir. Bunun yanında diyalog yöntemi “Holman'ın tespitiyle: a) olayın gelişiminde rol oynar, b) kahramanların psiko/sosyal konumlarının açıklanmasına yarar, c) anlatıma doğallık izlenimi verir, d) düşünce ve felsefelerin yansıtılmasını, etkileşimini sağlar, e) farklı kişilerin bir araya gelmesine, dolayısıyla farklı kültür ve konuşmaların, üslupların ortaya çıkmasına vasıta olur, f) metnin muhtemel ağırlığını hafifletir.” (Tekin, 2014: 277-278).

Kunakçıl Duşman hikâyesinde farklı şehirlerden olan üç anlatı kişisi cephede buluşur. Bunlardan biri Gorkiy şehrinden Vasiliy, ikincisi Nurlat'tan Hekim ve üçüncüsü

Çistay'dan Talip'tir. Tanrısal konumlu gözlemci anlatıcıyla kurgulanan hikâyede anlatı başkişisi Vasiliy'e, Tatar Türkçesi ve Rusça'yla karışık bir dil kullanılır. "Tek söylem, cümle veya kurucu içinde iki dilin dönüşümlü kullanımı" (Poplack, 1980: 583) olarak tanımlanan kod değiştirme, Emirhan Yeniki'nin hikâyelerinde bilinçli bir kullanım özelliği olarak dikkat çeker. Hikâyede geçen diyaloglar anlatımı tek düzelikten kurtarmanın yanında, yazarın, İkinci Dünya Savaşı'nda Sovyet Rusya saflarında farklı etnik kimliklere sahip olan insanların savaştığını okuyucunun zihninde uyandırmasına, Rusça'nın Tatar Türkçesi üzerindeki etkisini göstermesine ve yine Tatar Türkçesi'nin en az Rusça kadar güçlü bir dil olduğunu vurgulamasına ortam hazırlar.

1. –Унике... Да... бәдбәхетләр! – диде. (Kunakçıl Duşman, 63)

–Unikě... Da... Bedbehětler! – dide.

–On iki... Evet... İmansızlar!, dedi.

2. –Вот голова, тигез кырдан үөгәреп кара, – диде. (Kunakçıl Duşman, 63)

–Vot golova, tigěz kırdan yığērēp kara, – didě.

–Hay kafana, düz araziden koş da gör!, dedi.

3. –Ашыысыгыз киләме? – дип сорады ул кинәт.

Егетләрең колаклары торды: бусы ни тагын? Мыскыл итүеме? Ләкин Василий шул минутта ук балаларча беркатлылык белән:

–А как же... килә! – диде. (Kunakçıl Duşman, 68)

–Aşıysıgız kilemē? – dip sūradı ul kinet.

Yęğtlerneñ kulakları türdı: busı ni tagın? Mıskıl itüvēmē? Lekin Vasiliy şul minutta uk balalarca bërkatlılık belen:

–A kak je... kile! – dide.

–Yemek yemek istiyor musunuz?, diye sordu aniden.

Delikanlılar hayrete düştü. Ne demek oluyor bu? Dalga mı geçiyor? Fakat o anlarda Vasiliy çocukça bir saflıkla:

–Tabi ki... İstiyoruz!, dedi.

4. Василий эченнән дустына “молодец!” диде дә Талипка борылды:

–Ну, Талип, китәбезме, калабызмы? (Kunakçıl Duşman, 73)

Vasiliy e enlen dustına ‘‘molodets!’’ did  de Talipka b rildi:

–Nu, Talip, kiteb zm , kalabız mı?

Vasiliy dostuna içinden ‘‘aferin!’’ dedi ve Talip’e döndü:

–Güzel... Talip, gidiyor muyuz, kalıyor muyuz?

5. *Василий гаж л нен башын селекте:*

–Ай-хай, авиацияне бер д  яратмыйсың ик н син, зр ! (Kunak il Duşman, 61)

Vasiliy gaceplen p başın s l kt :

–Ay-hay, aviatsiyen  b r de yaratmıysıñ iken sin, zre!

Vasiliy şaşkınlıkla başını salladı:

–Baksana, bir de uçağı sevmiyormışsun, keşke...

Ciz Kınırav hikâyesinde kullanılan diyaloglar bir d g n etkinliğinde buluşan anlatı kişilerinin konuşmalarından oluşur. Konuşmaların doğrudan aktarılması, yazar anlatıcının anlatımdaki tabiiliği kuvvetlendirme ve okuyucuyu pasif konumdan çıkarıp d g nde yerini almış bir izleyici pozisyonuna çekme çabası olarak değerlendirilebilir. Okuyucunun konuşlandırıldığı yer aynı zamanda anlatıyı ‘‘kurmaca mı, gercek mi?’’ ikileminden kurtararak sahiciliği ön plana çıkarır. ‘‘Roman kahramanları arasındaki sempati bağını ya da az çok gizli sayılan çatışmayı canlandırması, azaltması veya açığa çıkarılmasından başka etkili bir roman diyalogu, başka hiçbir teknikle bulma ve gösterme imkânı olmayan şeyleri, bu roman kahramanlarının açıklamasına olanak sağlar. Bir mektupta yazılanları söylemeye imkân vermeyen rahatsızlık ve çekingenliğe rağmen spontane ve beklenmedik özelliği nedeniyle, sözlü mübadeleye bağlı olarak duygular ortaya çıkar, fikirler fişkırır, i  dünyayı değiştirir’’ (Bourneur ve Quellet, 1989, 186). *Ciz Kınırav*’da anlatı kişilerinden Nimetulla Ağabey ve Hübeybulla D n r arasında geçen konuşmalar, d g n öncesinde yaşanan ekonomik problemlerden okuyucuyu haberdar etmesinin yanında, anlatı kişilerinin geriye d nuşler yaparak i  dünyalarında biriktirdikleri meseleleri dışa vurmalarına da yardımcı olur:

‘‘D n r dede gidince Nimetulla Ağabey ibrikteki sıcak suyla ellerini yıkadı. Yere  omeldikten sonra avucunda sakladığı sigarasını içmeye başladı. Hübeybulla D n r de onun yanına  omeldi.

–D g n  yapmak için kimler yardım ediyor, dedi Nimetulla Ağabey.

–Ahmetsefa Ağabey, Sabircan Enişe, Galikeyle... Yakınlarımız.

–Selehi Ağabeyler?

–Hayır, onlar katılmıyor.

–Nedenmiş o? Çok yakın akrabalarınız değil mi?

Hübeybulla Dünür iç çekti:

–Akraba da, herkes kendi derdinde damat... Babam da ben de söyledik kendisine. Bu sene zor geçiniyoruz, düğün gibi külfetli işte yardımcı olamayız diye. Hiç kimse için kolay değil tabi. Akrabalık hatırına yardım ediyorlar. Kendi durumumuzu söyleyemiyorum bile. Düğün yapmanın ne demek olduğunu biliyorsun damat. Ambarlarımızı kanatla süpürsen bir tane buğday bulamazsın. Ama sıkıntı değil, bitsin, sağlığımız yerinde olsun da... Selehi Ağabey, çok cimri bir insandır. Ekmeğini bile elemeyen pişiriyor. Kendisinin harman yerinde işlenmemiş buğdayları duruyor. Ama sorun burada değil, başka şeyde. Onların bizim Selime'den daha büyük olan Meftuha'ları var. Selime evleniyor, Meftuha'ları kalıyor. Bunu kaldıramıyorlar. Kıskançlıklarından ölüyorlar” (Ciz Kınırav, 270).

Şayaru hikâyesinde anlatı kişileri arasında geçen diyaloglar okuyucuyu, SSCB'nin İkinci Dünya Savaşı'nı takip eden yıllarda tarımsal anlamda yaşadığı büyük sıkıntıları atlatmak maksadıyla uygulamaya koyduğu tselina programından haberdar eder. “Bakir Toprakları Kullanıma Açma” anlamına gelen tselina hakkında Leonid İlyiç Brejnev *Tselina (Bakir Topraklar)* adlı eserinde şunları söyler: “Bakir topraklar, yalnızca ekilebilir alanlar demek değildir. Konutların, okulların, hastanelerin, kulüplerin, yeni yolların, köprülerin, havaalanlarının yer aldığı bir komplekstir. Kısaca ihtiyaç duyulan her şey orada vardır. Halkın rutin hayatına devam edebilmesi ve modern tarım yapabilmesi için gerekli olan her şey” (Brejnev, 1979: 12). Emirhan Yeniki'nin Şayaru hikâyesindeki tselina algısı, Brejnev'in yaratmaya çalıştığı ‘gidilmesi gereken yer’ algısıyla örtüşmez. Anlatı kişilerinden kimileri için tselina henüz adı bile duyulmayan bir yer, kimileri içinse çalışma şartlarının ağır olduğu bir coğrafyadır. Yazar bu durumu doğrudan anlatıcıya söyletmek yerine, hikâye kişilerinin arasında geçen diyaloglar aracılığıyla dile getirir ve böylece sahne tekniğine yaslanan bir “gösterme yoluyla aktarma” tavrını ortaya koyar:

–Ah, öğrenci olduğun zamanların yerini ne tutabilir ki? Her şey ortada: güzel hayaller, büyük planlar... Fırsat olsa yeniden sizin gibi olmak isterdim. Nasıl bir rahatlık! Birlikte okumak, birlikte tatile çıkmak, birlikte dönmek...

-Ama biz erkenden bitirmek arzusundayız, dedi kare gömleklili delikanlı. Okumak hiç de kolay değil; hele ki ekonomik yönden durumun kötü ise. Üstelik sizin belirttiğiniz gibi birlikte tatil yapmak da pek mümkün değil artık! İşte bir aylık izin verdiler; dönüp anne ve ninelerimize otunu, samanını hazır edeceğiz ardından da haydi, dosdoğru geri şehre!

-Neden şehre?

-Tselina'ya gitmek için. Biliyor musunuz nedir bu tselina? Ah, ablacığım, tselina çok ilginç bir yer! Canın çıkar çalışmaktan!

-Bu yıl Feniye'yi de yanımızda götürürüz, dedi delikanlılardan bir diğeri sofrayı kuran kıza doğru gülümseyerek. Korkmuyor musun Feniye?

-Aklım gitti!, dedi Feniye dalga geçercesine. Ne korkacağım? Sizden ne eksikim var ki benim?" (Şayaru, 174-175).

2. 8. 2. İç Monolog

Emirhan Yeniki'nin hikâyelerinde çokça kullandığı tekniklerden biri de iç monologdur. "Yazar sessiz kalma şekliyle, karakterlerini alinyazılarının peşinden gitme ya da kendi hikâyelerini anlatmaya sevk etme tarzıyla öyle etkiler yaratabilir ki, bunları kendisinin veya güvenilir bir sözcünün doğrudan ve otoriter tarzda okurla konuştuğunda yaratması çok güç, hatta imkânsızdır" (Booth, 2012: 286-287). Emirhan Yeniki'de anlatı kişilerini kendi kendine bırakma düşüncesi kimi zaman öylesine ağır basar ki, hikâyelerde paragraf paragraf, sayfa sayfa karakterin iç konuşmalarıyla okuyucu baş başa kalır.

Tüngi Tamçılar hikâyesinde anlatı başkışisi Helil Kerimoviç İşmayev'in Sovyet ideolojisi altındaki sıkışılmışlığı âşık olduğu kadının yeniden bulunduğu şehre geldiği haberini almasıyla gün yüzüne çıkar. Korku imparatorluğunun yarattığı atmosfer, kişileri insanî değerlerden uzaklaştırır. Makam ve mevki sahibi kişilerin yanında yakınında bulunmaya, onların ağızlarından çıkacak her sözü ölçüp biçmeden doğru kabul etmeye zorlar. İnsan güzelliğinin, değerlerin, sevginin ve samimiyetin ne olduğunu ancak o atmosferden uzaklaştığında hatırlar. Helil Kerimoviç İşmayev âşık olduğu Leyle'den (huzur durağından veya Sovyetlerin başlarda yarattığı hayâl dünyasından) ayrılıp eşi Merver Hanım'a (bunaltı durağına veya hayâl dünyasından evrilen korku imparatorluğuna) yanaşması bir nevi hayatını garanti altına alma çabasıdır. Süreç içerisinde kendisinin de dâhil olduğu bu havuz öylesine genişler, bireyleri öylesine derinlere çeker ki kişi kendi varlığından dahi bihaber olur. Anlatı başkışisi için uzun yılların ardından unutulmaya yüz tutmuş bir ismin çağrıştırdıkları kendisiyle ve içinde bulunduğu toplumla yüzleşmesinin

önünü açar. Kişinin iç dünyasında yer alan kara kutunun şifreleri çözülür. Helil Kerimoviç İşmayev'in kim olduğunu, hangi şartların kendisini kendi olmaktan çıkardığını yine kendi ağzından dile getirmesi Emirhan Yeniki'nin okuyucuyu gerçekliğe yaklaştırma gayretinin sonucudur:

“Evet, bu zamana kadar nasıl geldin sen, Profesör Helil Kerimoviç İşmayev? Profesör! Sen, yirmili yılların sonunda Bügişli köyünden yayan çıkan çarıklı, fakir çocuk; söyle, ne oldun? Aferin! Nazar değmesin sana. Fakat söyler misin, nasıl eriştin sen bütün bunlara? Aklın, yeteneğin yerinde olup diğer âlimlerle adil bir ortamda yarışıp ilim dünyasına kendi çabanla mı girdin? Gerçekten bir âlim mertebesine yükseldin mi sen? Hadi, söyle, korkma!

Evet, hakikati dile getirmeden olmuyor. Sen, dostum, sıkıntılı dönemlerde pek çok okumuş insan haksız yere sürüldükten sonra boş kalan yerlere gelip oturdun. Bir kimseyle iddialaşmak, bir şeyi ispat etmek, kendi prensiplerini, görüşlerini savunmak işine gelmedi. Aslını ifade etmek gerekirse bu tip meziyetler sende hiç olmadı da. Sen taa başlardan itibaren kendinden yukarıda olanların kuklası oldun. Onların ağızlarına bakıp papağan gibi ne söylerlerse tekrar ettin. Konjonktüre uyup kimi şeyleri övdün, kimi şeyleri yerdin. Zorda kalan kişilere bir tekme de sen atmakta gecikmedin. Doğruluğuna senin dahi inanmadığın teorileri savunup makaleler yazdın. Bakıldığında bu benim diyeceğin elle tutulur, kayda değer bir hizmetin de yok senin!

Neden böyle oldu ki? Niçin o, selin üstündeki bir tahta parçası gibi savrularak sürüklendi de sürüklendi? Kendisi başka türlü olsun istemez miydi? Evet, onun da yaşayası, çalışası, yükselesi vardı. Vatanına ve milletine canıgönülden hizmet etmek istiyordu. Fakat o yılların kötü şartları onu, onunla birlikte pek çoğunu daha kul köle etti. Kendi fikirlerini, namusunu yine kendi elleriyle boğmaya mecbur bıraktı. Aynı tezgâhtan çıkan insanlar, canlarını kurtarmayı, etliye sütliye karışmamayı büyük idealler uğruna diye bahane edip kendilerini aklamayı alışkanlık hâline getirdiler. İşte, facianın kökeni burada! Zaman değişti. İnsanın kaderiyle oynama devri bitti. İnsana namusuyla yaşama ve üretme fırsatı doğdu. Tabi ki iliklere kadar işleyen geçmiş yıllardan kalma kulluk etme eziyeti bitmedi. Birileri söylemiş, derinlere inse de tavşanın titremesi dinmez, diye. Uzun kulaklarından çekip çıkarmaya gücün de cesaretin de yetmiyor senin. Zavallısın sen! Böbürlene böbürlene gezen dalkavuksun!” (Tüngi Tamçılar, 236).

2. 8. 3. İç Diyalog

İç Diyalog, anlatı kişilerinin hayatlarına dolaylı/dolaysız yoldan etki eden bazı gelişmelerden sonra karşılarında bir muhatap varmışçasına kendi kendilerine yaptıkları konuşmalar olarak tanımlanabilir. “İç diyalog tekniği ile iç monolog tekniği arasında önemli bir farklılık bulunmaz; iç diyalog tekniği ile iç monologun gerçekleşmesi düzleminde iletişim ögelerinden ‘alıcı’nın, konuşan kişinin kendisi olup olmaması dışında başkaca bir fark yoktur. İç monologda alıcı, konuşanın kendisidir; iç diyalogda ise başka biri muhatap konumundadır” (Aslan, 2007: 108). *Ciz Kınırav* hikâyesinde muhatap bir insan değil, kişiselleştirilmiş bir varlık olan akarsudur. Anlatı başkişisi Ehdem, *Ciz Kınırav* hikâyesinin ben anlatıcısıdır. Anlatının diyaloglarla bölünen kısımları dışında Ehdem sık sık iç konuşmalarını sürdürür. Akarsunun karşısında yaptığı iç konuşmaları tabiatın yarattığı büyü atmosferine bağlı olarak sıradan bir iç diyalogun ötesine geçerek şiirsel bir hüviyet kazanır:

“Ey, akarsu, ne gibi düşüncelerin, ne gibi üzüntülerin var senin? Neler yaşadın, neler biliyorsun sen? Kızlar doğup serpiliyorlar senin etrafında. Serpildikçe evlenip gidiyorlar. Yıkadın sen onların yüzlerini, başlarını, bembeyaz vücutlarını... Dinledin şikâyetlerini, sırlarını... Ne gibi temennilerde bulundun sen onlar için? Hayat, tuhaf bir şey... Hayat çok gizemli... Neler bekliyor kızlarını? Bilmiyor onlar da kendilerini nelerin beklediğini. Mutluluk dile sen onlara, gerçek aşk dile sen onlara, ey, akarsu!” (Ciz Kınırav, 269).

Anlatı başkişisi akademisyen Gasim Selehoviç’in oğlu Radik’le yaşadığı kuşak çatışması *Tınıçlanuv* hikâyesinde diyalog tekniğinin yanında kullanılan iç diyalog yöntemiyle sunulur. İmtihanlarını bitirir bitirmez Kırım’a tatile gitmek için hazırlıklara başlayan Radik’in sorumsuz ve ukala tavrı karşısında babası Gasim Selehoviç hayrete düşer. Anlatı kişileri arasında geçen diyaloglarda Radik kendi ailesiyle arkadaşlarının ailelerini çocuklarına bakış açıları yönünden karşılaştırır. Zamanın değiştiğini, modern çağda gençlerin istediklerini yapmakta özgür olduklarını söyler. Oğlunun tatile gitmek için kendisinin vereceği paraya ihtiyacı olduğunu düşünen Gasim Selehoviç Radik’ten aldığı cevaplar karşısında neye uğradığını şaşırır. Annesi temizlikçi olan Rita Kozlova’yı örnek gösteren Radik, Gasim Selehoviç’in Rita Kozlova’nın annesinin temizlikçiden aldığı parayla değil, ancak bu işinin yanında metreslik yaparak onu tatile gönderebildiğini düşünmesine neden olur. Oğlunun paraya ihtiyacı olmadığını söyleyip kapıdan çıkıp

gitmesiyle anlatı başkişisi, Radik'in özelinde Tatar gençleri, aileleri; kendisinin ve diğer ailelerin ekonomik durumları üzerinden çıkarımlarda bulunur:

“İnsanlar artık daha rahat ve iyi yaşıyorlar; ama bununla birlikte gelirleri eşit değil, bu da var! Fark çok! Mesela bir profesörün aldığı 450-500 rublelik maaşı birçok insan alamıyor. Ama 70 ruble alan bekçi ve 80 ruble alan temizlikçi kadın yurt dışından getirilen çizmeleri giyiyorlar. Gider çok fazla; maaşlarından nasıl oluyor da bunlar için para arttırabiliyorlar? Aklım almıyor. İnsan artık nasıl yaşanacağını öğrendi, diyorlardı. Bu ne demektir acaba? Bu öğrenmek kelimesinden ne anlayacağız? Birkaç yerde çalışmak, haklı veya haksız yere ikramiyeler almak, komisyonculuk yapmak mı veya devletin malını gizliden gizliye yemek mi? Bazılarının düşüncesine göre öğrenmek ifadesine yukarıda bahsedilenlerin hepsi giriyormuş. (...) Hayırlısı olsun! Halkın durumu gün geçtikçe daha iyiye gidiyor. Böyle olmalı da zaten. Sadece bu kötü işler, çalıp çırpmalar yerleşmesin yeter! Bu oldukça zarar verici bir şey! Bu toplumu etkileyen olumsuz bir vaka. Ayrıca gençlere tesir ederse durum daha da kötü bir hâl alabilir. Paraya tapan, onun peşinden koşan gençler öğrenciler arasında da var ne yazık ki!” (Tıncılanuv, 374).

2. 8. 4. İç Çözümleme

Emirhan Yeniki üçüncü şahıs anlatıcısıyla kurguladığı hikâyelerinde, kişileri okuyucunun daha yakından tanınmasını sağlamak adına iç çözümleme yöntemine başvurur. “Kurgusal bir anlatıda kahramanlar sözlerini, düşüncelerini her zaman söyleşim, söylev ya da bağırma, çağırma, fısıltıyla benöyküsel anlatıcı olarak (diye bağurdım, söylendim) ya da onların düşüncelerini, duygularını okuyan her zaman her şeyi bilen dışöyküsel anlatıcının araya girmesiyle (diye düşündü, içinden geçirdi) dile getirmezler. Anlatı yazarı sözü doğrudan onlara verebilir” (Eziler Kıran, Kıran, 2011: 157). Psikolojik tahlil yöntemiyle karakterlerini açığa çıkaran Emirhan Yeniki, gerçekliğe yaklaşma arzusuyla anlatı kişilerinin duygu ve düşüncelerini hikâyeye dâhil eder. Pek çok hikâyesinde kendisini ve yakın çevresini anlatı kişisi olarak kullanan Emirhan Yeniki'nin kimi hikâyelerinde o-anlatıcının kimliğine büründüğü görülür. “Anlatıcının sesi”nin anlatıya sindirilme çabası yazarın zaman zaman nesnellikten uzaklaşmasına, anlatı kişisinin sözcülüğünü yapar hâle gelmesine neden olur. *Bir Süz* hikâyesinde anlatı kişilerinden Nina'nın garson olarak çalıştığı restorana sık sık gelen müşterilerden Profesör Viktor İvanoviç'e duyduğu yakınlığı, o-anlatıcının Nina'nın huzursuzluk mekânı olan evinde yaşadıklarını iç çözümlemeyle vermesiyle görürüz:

“Aslında Nina’nın zaman zaman böyle hayallere dalması eşsizlikten, yalnız bir kadın olmasından ötürü değildi. Onun da kocası var; o da sözde eşi olan bir kadın! Fakat nasıl bir koca?! Nasıl anlatsam; utanç verici, başını içki masasından kaldırmayan, karakersiz, kötü, kaba bir insan müsveddesi. Nina restoranda çalışmaya başladığından beri işten eve döndüğünde her sefer sen şöyle kadınsın, sen böyle kadınsın diye ağır sözler söyleyerek hakaretler yağdırıyor; durmaksızın gönlünü kırıyordu. Bunlardan başka sarhoş kocasının ağzından güzel bir söz, huzur verecek bir kelime çıkmıyordu. Doğrusu onun için Nina’nın parasını almak, ağlatarak ona azap çekirtmek yetiyordu; bunlardan daha çok tat alıyor ve bu yüzden olmalı ki ne kadar zulüm etse de ondan ayrılmıyordu. Nina gidiyorum, artık yapamıyorum diye söylenmeye başladığında hemen ona şiddet uyguluyor; hatta onu ölümlle tehdit ediyordu. İşte, böyle bir yırtıcının pençesine hapsolmuş bir kadın ne yapabilir ki? İnsanlardan gizli gizli ağlayıp içten içe yandığı zamanlarda başka insanları, başka hayatları düşünmek nasıl da her şeyi unutturuyor ve insanı avutuyor. Kocasıyla mutlu olamayan her bir kadının gizli özlemidir bu” (Bir Süz, 308-309).

2. 8. 5. Bilinç Akışı

“Bilinç akışı/akımı tekniği, yazarın ‘zihnin dolaysızca ortaya konulması’ yolunda kullandığı bir anlatı yöntemi olarak tanımlanabilir. (...) Tek ölçümüz bu türün açılımlama ya da açıklama gibi yazarın araya girişleri olmaksızın bizi kişinin iç yaşamına dolaysızca sokmasıdır” (Bowling, 1985: 12-13). Emirhan Yeniki’nin ben anlatıcısıyla kurguladığı *İkinçi Künni* hikâyesinde, cepheden öncesi ve cepheden sonrası olarak hayatını ikiye ayıran anlatı başkişisi, şehrin sokaklarında gezinirken kendi kendisiyle konuşur. Kendine sorular sorar. Bu sorulara cevabı yine kendisi verir. Zihninde yaşanan gelgitler başkişiyi kimi zaman varlığını sorgulamasına, kimi zaman ise yokluğun üzerinde yarattığı bunaltıdan kaçışa, geriye dönüşler yapmaya sürükler:

“Gerçekten de şu an ben kimim, neredeyim? Üzerimde uzak memleketlerin tozunu toplamış sarı palto; hayâlimde geçip gittiğim yabancı şehirlerin, yabancı köylerin, yabancı kırların, yolların güzel-çirkin, sağlam-yıkılmış ve huzurlu-endişeli görüntüleri... İşte ben, dün gelen asker, dört yıl sonra bugün ilk kez onu; kısa boylu, tatlı yüzlü, eskârlı bakışlı küçük kadınla karşılaştım. Fakat neden, ne sebepten ben onu, o aşkı, şu an hissettim, buldum? Belki de bu kadın şimdi bana tamamıyla başka, daha öncekine hiç benzemeyen bir surette görünmüştü! Hayır, bu pek doğru değil! İnsan ne kadar değişse de eski halini hiçbir zaman kaybetmiyor. Şüphe yok, o şimdi biraz yaş almış; fakat ben onun yüzünde ilk

defa karşılaştığım kızın yüzünü görmüyor muyum? Şimdi o epeyce durulmuş, dinginleşmiş; fakat ben onun genç kızlığındaki zarafetini, saf kalpliliğini bilmiyor muyum? Evet, öyleyse “aşk” dediğim şey geçmişte değil, şimdi dilime dolaşacaktı tabi ki. Galiba uzun yıllar boyunca içinde kıpırdamadan duran aşk duygusunu beklemediğin anda aklına getirip ortaya çıkarmak için yeni şartların oluşmasını beklemen gerekiyormuş. Evet, bu böyle!” (İkinci Künni, 84).

2. 8. 6. Tasvir

Emirhan Yeniki, hikâyelerinin tamamına yakınında tasvirlerle yer verir. Hikâyelerini gerçeğe yakın kurgulama düşüncesi anlatı kişilerini, anlatıda geçen coğrafyaları muhtelif özellikleriyle okuyucunun zihninde canlandırır. Emirhan Yeniki, İkinci Dünya Savaşı yıllarında kaleme aldığı hikâyelerinde tasvir yöntemini daha çok anlatı kişilerinin psikolojik ve sosyal durumlarını açıklamak ve cephede/cephe gerisinde kurguya yön veren mekânları açıklamak maksadıyla kullanır. *Bala* hikâyesinde cephede bulunan Zarif'in geriye dönüşler yaparken gözünün önüne getirdiği köyü, *Ana hem Kız* hikâyesinde Rehile'nin kardeşi Hesen'in cepheden gelen ölüm haberinden sonra büründüğü ruh hâli ve *Bir gine Segetke* hikâyesinde oğullarının yolunu gözleyen Meryem Teyze'nin evinin küçük penceresinden seyrettiği istasyon ve trenler, tasvir edilen unsurlar olarak karşımıza çıkar.

Mekân tasvirinin uygulandığı:

“Gerçekten de Zarif nereye gittiğini hiç unutmaya da şu an hiçbir şey düşünmüyor, yalnızca gönlünün her bir yanını sarıp sarmalayan düşüncelere dalıyordu: “İşte geniş kırları, gök rengi ormanlarıyla her an hayalinde yaşayan memleket! Tek bir çeperine kadar bildiğin köy! Seki üzerindeki çentiklerine kadar göz önünden gitmeyen ev. Aklına gelen, her bir sesi kulağında çınlıyormuş gibi olan karısı... Sevimli halleriyle yüreğine kazınan çocuğu... Köprü... Tarla yolu... Ekinlik... Dolu, sık başaklarını kaldıramayıp yere değen buğdaylar... Bu yıl nasıl da verimliydi! Şimdi gece gündüz ekin biçiyorlardır” (Bala, 12).

“Köyün sonundaki Galimcan Amca'nın evinin penceresinden bakarsan tam karşıda yaşlı ıhlamur ağaçlarının gölgesinde gizlenen küçük, kızıl tuğlalı istasyon binası ve sarıya boyanmış kızıl çatılı küçük binalar görünüyor. İstasyondan iki tarafa uzanan birden fazla yol bazen boş oluyor, sadece bu kapalı yolda yalnız bir vagon unutulup kalmış gibi

öylece duruyor. Muhtelif zamanlarda ise o yollarda uzun uzun vagonlu trenler geliyor. Çoğu zaman da vagonların kapıları açık oluyor ve insanlar oralardan atlayarak sağa sola gidiyorlar. Başka zamanlarda ise vagonlar kapalı oluyor ve onlar ipe dizilmiş oyuncak vagonlar gibi görünüyorlar; sanki onların siyah tekerlekleri çok ince, hafif ve ucu ucuna yere değip dönmeye başlayıp hareket ediyorlar. Siyah lokomotif uzaktan yarış atı gibi çok güzel, coşkun ve cesur görünüyor; ağzı köpürmüşçesine havaya art arda sıralanan küçük beyaz dumanlar bırakıyor” (Bir gine Segetke, 27-28).

Kişi tasvirinin uygulandığı:

“Rehile'nin kulağına ayak sesi ve kapı gıcirtısı gelir gibi oldu. Kardeşinin başında neden şapkası yoktu? Ama olsun; hiç değişmemişti. Önceden olduğu gibi zayıf, narin, uzun boylu... Yalnızca yüzü öğrencilik yıllarına göre biraz daha olgunlaşmıştı. Geniş alnına siyah zülüfleri düşmüştü. Küçük gözleri sevinçle parlıyordu; ama çekinerek gülümsüyordu, sanki zamansız geldiği için kendisini mahcup hissediyordu (o hep kızlar gibi utangaçtı)” (Ana hem Kız, 23) hikâyelerinin yanında, tabiat tasvirlerinin ön plana konulduğu hikâyeler de karşımıza çıkar. Okuyucuyu güzellikle buluşturma, iç huzuru yakalayabileceği bir mekâna çekme arzusu Emirhan Yeniki'nin çocukluğunun ve ilk gençlik döneminin geçtiği Başkurdistan'ın büyümlü coğrafyasını tanıtma düşüncesiyle birleşir. Kuray hikâyesinde yazar anlatıcının kuray adlı bir müzik aletinin yapımında kullanılan kamışları bulmak için çıktığı yolculukta karşılaştığı manzarayı betimlerken bir ahenk yaratma maksadıyla kısa şiirler kullandığı görülür. Yazar anlatıcı Kuvandık çevresinde bulunan dağları tasvirlerken;

“Yüksek mi dağ?

Çıkabilir misin sen?

Çık, çıkabilirsen dağa çık!

Çık dağa, gör dünyayı sen,

Gör bu dünyanın güzelliğini!” (Kuray, 321)

Orsk ve Celayir taraflarındaki düzlükleri tasvirlerken;

“İn aşağı, gez sen aşağıda,

Gör çiçekleri, çeşmeleri,

Gör ekinleri, gör meyveleri,

Hasretini bir gider!” (Kuray, 321)

Sakmar boylarıyla özdeşlenen Sakmar nehrini tasvirlerken;

“Neden uzanıyorsun suya,

Söğüt gibi eğilip?

Yalvarıyor, kıvrılıyorsun,

Şefkat bekliyor, üzülüyorsun,

Akan suya göz dikip!” (Kuray, 321)

anlatıma akıcılık kazandırmanın yanında, okuyucuyu uzun uzadıya yapılan tasvirlerin içinde boğulmaktan kurtarmış olur.

2. 8. 7. Leitmotiv

Emirhan Yeniki bazı hikâyelerinde kelimeleri tırnak içerisine alır, sık sık tekrarlar; bazı hikâyelerinde ise kelimelerin anlatı kişileri üzerinde uyandırdıkları çağrışımlardan hareketle okuyucuya kahramanın davranışlarının arka planı hakkında bilgiler verir. “Bir kelimenin dikkati çeken telaffuzu, ya da belli şartlar altında tekrarlanan mimikler, sonra her fırsatta hatırlatılan bazı yaratılış özellikleri leitmotiv karakteri taşır” (Aytaç, 1972: 173). Tekrarlar, okuyucunun zihninde anlatı kişisini belirginleştirmeye, anlatıda vurgulanan konuları veya meseleleri ise sıcak tutmaya yarar.

Maybeder Karçıkın Tugan Küni hikâyesinde anlatı başkişisi Zeyni, anlatı kişilerinin yaptıkları israfa vurgu yapmak için “doğum günü” kelimesini yedi kez, bu israfa neden olan “yübilyer”¹⁵ ise üç kez tekrarlar. *Şayaru* hikâyesinde Dilara’nın cinselliğini tatmin etme ve yeniden âşık olma imkânı yakaladığı vapur yolculuğunda tanıştığı Haris’le oynadığı lades oyununda Haris sevgilisine aldığı yazmayı kaybeder. Lades oyunu Dilara’nın yazmayı elde etmesiyle sonuçlansa da, oyunun Haris üzerinde yarattığı travma, yazmanın bağlayıcı, bir araya getirici özelliğini ortadan kaldırır. Kırk beş kez tekrarlanan yazma kelimesiyle Emirhan Yeniki, kutsiyet atfedilen, kişinin özeli olan, maddî olarak bir değer biçilemeyecek nesnelere varlığının/yokluğunun bireyin iç dünyasında yarattığı duygusal geçişlere okuyucunun tanık olmasını sağlar.

¹⁵ Doğum günü kutlanılan kimse.

Tugan Tufrak hikâyesinde anlatı başkişisi Klara'nın, dedesi Hammatcan'ın akrabalarını ziyaret et vasiyetini gecikmeli olarak da yerine getirmek maksadıyla gittiği köyünde akrabalarının kendisine “аккошым”¹⁶, “канатым”¹⁷, “иркә туташ”¹⁸, “якты күзем”¹⁹, “аппагым”²⁰, “иркәм”²¹, “күз нурым”²², “апам”²³ “кызым”²⁴, “бәбкәм”²⁵, “ике күзем”²⁶ gibi samimiyet ve sevgi ifade eden kelime/kelime gruplarını atfettiği görülür (Hatipov, Sverigin, 2011: 82). Hikâyede üçer, dörder kez tekrarlanan bu ifadelerle Emirhan Yeniki okuyucuyu köyün sıcak atmosferiyle buluşturur.

2. 8. 8. Mektup

Emirhan Yeniki'nin *Ana hem Kız* ve *Yalnızlık* hikâyelerinde mektuplar farklı işlevler icra ederler. *Ana hem Kız* hikâyesinde askerî bir argüman olarak ailelere ölüm haberi veren istenmeyen bir nesneyken, *Yalnızlık* hikâyesinde ihanetin ortaya çıkarıldığı delil niteliğinde bir belgeye dönüşür. *Ana hem Kız* hikâyesinde mektuplar başlangıçta cephede bulunan Hesen'in sağlığının iyi olduğunu ispat eden arzu edilen nesne konumundadırlar. Anlatı kişilerinden Postacı Mahire'nin hikâyenin başından itibaren mektupları Hesen'in annesi Hemide Yenge'ye ulaştırırken son mektubu alalacele ablası Rehile'nin teslim alması, yazar anlatıcının mektubun anne üzerinde oluşturacağı yıkımın daha büyük olma ihtimalini ortadan kaldırmaya yönelik bir hamlesi olarak düşünülebilir:

“Rehile hızlı bir şekilde, hatta öyle hızlıydı ki sanki kalbi yerinden çıkacaktı, kâğıdı okumaya başladı:

-...ncı tank alay karargâhı bu mektupla size haber veriyor ki, tank sürücüsü Çavuş Hesen Gıylmetdin oğlu İşayev 1942 yılının Haziran ayının beşinci günü vatanımız uğrunda Alman faşistlere karşı gerçekleştirilen şiddetli çarpışmada kahramanca öldü. Defnedildiği

¹⁶ Akküşim: Kuğum

¹⁷ Kanatım: Dostum

¹⁸ İrke tutaş: Sevimli kız

¹⁹ Yaktı küzëm: Gözümün feri

²⁰ Appağım: Bembeyaz kız

²¹ İrkem: Tatlım

²² Küz nurım: Gözümün nuru

²³ Apam: Ablam

²⁴ Kızım: Kızım

²⁵ Bebkem: Yavrum

²⁶ İke küzëm: İki gözüm

yer Kursk ülkesinin Reslki bölgesinde yer alan Kostrovka köyü yakınlarındaki kardeşler mezarlığında...” (Ana hem Kız, 22).

Yalnızlık hikâyesinde anlatı başkişisi Tamara Seryeyivna sevgilisi Petya Kotov’dan başlarda aşk sözcüklerinin yazılı olduğu mektuplar alır. Zaman içerisinde sayısı azalan mektupların sonuncusu, başkişinin çalıştığı sovhozun idaresine ulaştırılmak üzere bıraktığı bir zarf ve zarfın üzerine iliştiirdiği bir notla ortaya çıkar:

“Kıymetli İvan Petroviç!

Ben sovhozdan ayrılmaya mecburum. Sebebini bu zarfla birlikte yazılmış olan mektuptan anlayacaksınız. Elbette benim bu şekilde kaçıp gitmem doğru değil, bunun farkındayım; ama ne olur anlayın başka çarem kalmadı. Bir gün daha kalsaydım hepimiz beni avutmaya, bana öğütler vermeye, ısrarla kalmama ikna etmeye çalışır; bir şekilde sıkıntıyla hayatımı devam ettirmeye mecbur bırakırdınız. Ben bunun olmasına müsaade edemezdim. Kısa bir zaman sonra dönecekmiş o. Bu yüzden artık bir gün dahi kalamazdım. Anlayın beni, bağışlayın!

Beni aramayın! Yeni yere yerleşince sizi haberdar ederim.

Hoşça kalın!

Derin saygılarımla... T.B.”

Küçük mektup ise Petya Kotov’dandı. O da şöyle yazmış:

“Merhaba Tamara!

Sen beni dört gözle bekliyorsundur, çok da özlemiştir. Elbette bunu anlıyorum. Ya, kendim de seni görmek istiyorum tabi ki. Ancak buraya kadar Tamara, ne olur kızma bana. Ben yalnız dönmiyorum; evli bir adam olarak dönüyorum. Bir kızıl şeytani sevdim! Tabi ki bunu öğrenmek sana ağır gelecek; ama dünyada erkek bitmez. Biz seninle gönül eyelendirdik; ama artık evlenme zamanı gelip çattı. Sakın ha sinirlenme ve artık aramızdaki ilişkiyi bitmiş olarak kabul et!

Elbette ben seni unutmam; ama şimdi başkasını seviyorum. Kim olduğunu söylemeyeceğim, döndüğümde kendin göreceksin. Hepsi bu! Her şey için teşekkürler. Benim sana epeyce bir borcum birikti gibi; hepsini yavaş yavaş ödeyeceğim.

Evet, son olarak senden şunu istiyorum: Bak, biz dönünce yanıma gelip hur gür çıkarma sakın, tamam mı?

Tamam! Hoşça kal! Bahtın açık olsun!

Selamlarımla... Petr K.” (Yalnızlık, 132).

2. 8. 9. Montaj

Bir milletin sözlü ve yazılı kültüründe var olan, o milletin kültürü, tarihi ve sosyolojisi hakkında ipuçları veren, yine o milletin kutsiyet atfettiği kişi ve olayları konu edinen efsane, destan, şiir, anı vb. türdeki eserler montaj tekniğiyle kısım kısım, pasaj pasaj yeni kurgulanan metne yedirilir. “Bazı yazınsal metinler sürekli bir ilişkiyle diğer metinlerin yardımı ve etkisiyle, kendini oluşturur; bir başka deyişle, pek çok metin açık ya da kapalı bir biçimde başka metinlere göndermede bulunur” (Eziler Kıran, Kıran, 2011: 359). Emirhan Yeniki’nin *Kuray* hikâyesi, bir müzik aleti olan kurayın ortaya çıkışının anlatıldığı bir efsane metniyle başlar. Yazar anlatıcı efsaneyi Başkurt Türkleri’nin tanınmış yazarlarından Segiyt Ağış’ten duyduğunu belirtir ve efsaneyi serim, düğüm ve çözüm bölümlerini kısaltma yapmadan birebir sunar. Montaj tekniğine örnek teşkil etmesi bakımından alıntılanan efsane metninin bu yönüyle olduğu gibi aşağıya alınması önem arz etmektedir.

“Senelerce, senelerce evvel bizim topraklardaki bir han erkek çocukları birer birer huzuruna çağırıp onlara kendisini tıraş ettirmiş. Ancak saç kesen çocukların birini dahi han geri göndermez, işleri biter bitmez onları oracıkta öldürtürmüş. Bu yüzden hanın saçını kesen çok sayıda çocuk telef olmuş. Ne maksatla han onları öldürtmüş? Bunun cevabını bir kişi bile bulamamış. Günlerden bir gün yalnız bir kadının biricik oğluna sıra gelmiş. Han saçını kesmesi için onu da çağırılmış. Çocuk hanın sarayına gitmeden önce annesi tuzsuz ekmeği pişirip kendisine vermiş: Al, oğlum! Karnın acıkınca oturup yersin, demiş.

Çocuk tuzsuz ekmeği alıp saraya gitmiş. Hanın huzuruna çıkmış ve çok oyalanmadan hanın başını güzelce ıslatıp keskin bir usturayla tıraş etmeye başlamış. Tam

o sırada acayip bir şey görmüş. Hanın başında başparmak büyüklüğünde boynuz varmış. Han da şürelî²⁷ gibi boynuzluymuş!..

Çocuk işini bitirince han ona şöyle söylemiş: Sen benim boynuzumu gördün. Hanın boynuzu var diye sağda solda konuşursun. Bu yüzden ben seni öldürteceğim. Tamam, demiş çocuk hiç korkmadan. Yalnızca sen bana şu ekmeğimi yemem için mühlet tanı, diye eklemiş. Han izin vermiş. Çocuk tuzsuz ekmeğini ağır ağır yemeye başlamış. O acele etmeden, şapurdata şapurdata yiyormuş. Han onu bu kadar iştahlı yerken görünce onun da canı çekmiş: Ekmeğin çok lezzetli görünüyor. Bana da biraz bölüp versene!, demiş. Çocuk göz kararı bölüp birazını uzatmış. Hanın yemeğe başlar başlamaz aklı gitmiş ve çocuğa: Bu ekmeğin neden bu kadar lezzetli?, diye sormuş. Çocuk: Annem onu kendi göğsünden gelen sütle pişirdi, diye cevap vermiş. Bunu duyunca han çok şaşırarak: Öyleyse biz seninle aynı anadan süt içmiş olduk. Biz artık süt kardeşiyiz., demiş. Çocuk cevap vermemiş. Han biraz düşündükten sonra: Öz kardeşini öldürmek doğru değil, hikmeti nedir bunun?, diye sormuş. Fakat öldürtmezsem de olmaz. Çünkü sen benim boynuzumu gördün, halka söyleyiverirsin. Şimdi ne yapmalı seni?

Çocuk yine cevap vermemiş. Hızlı hızlı lezzetli, tuzsuz ekmeğini yemeye devam etmiş. İkilemde kalan han biraz zaman geçtikten sonra çocuğa şöyle demiş: Tamam, ben seni öldürtmeyeceğim. Fakat bir şartım var. Kırdaki kamyş denilen bir bitki yetişiyor. Sen onun kurumuşunu çukurda bulursun. İşte o kamyş kesip al ve benim boynuzum hakkında konuşmak istediğinde buna üfle! Anladın mı? Boynuz hakkında, sus pus ol! Dilin kaşınmaya başladığında kamyşa üflemeye hazırlan! Anlaştık mı?

Çocuk: Tamam, anlaştık, demiş. Ardından han onu evine geri göndermiş.

Çocuğun zaman zaman boynuz hakkında konuşması gelse de sözünden caymamış. Konuşması geldiği vakitlerde kırdan kesip aldığı şu kamyşın sapını üf, üf diye üflemeye başlamış. Zamanla o kamyşın alt kısmına delikler de açmış. Deliklere bastığında kamyştan ince ve kalın sesler çıkıvermiş. Böylelikle çocuk türlü ezgiler çalmayı öğrenmiş. Artık o yalnızca hükümdarın boynuzu hakkında konuşmak istediğinde değil; dile getirilemeyecek bir düşüncesi, hasreti olduğunda da kamyşını eline alıp çalivermiş. O kadar hüznü ve

²⁷ Kazan Tatarlarının halk anlatılarında önemli bir yer tutan bir orman ruhudur. Özellikleri açısından evrensel orman ruhuna ait değerlere sahip olan Şürelî, bereketin, üremenin (soyun devamının) sembolü; bazen de şakacı, yanlışlıkla insanları öldüren bir ruh olarak Tatar Türklerinin efsane ve masallarında önemli izler bırakmıştır. Bkz.: Atnur, Gülhan (2007), Tatar Halk Anlatılarında Şürelî Tipi, *Millî Folklor*, Yıl: 19, Sayı: 73, s. 26-30.

güzel çalıyormuş ki, insanlar onu hayranlıkla dinliyormuş. İnsanın dile getiremediği kıymetli hislerine tercüman olan kuray adı verilen mucizevi şey işte böyle doğuvermiş” (Kuray, 314-315).

Tüngi Tamçılar hikâyesinde Tatar edebiyatının en önemli şairlerinden Derdmend’in isimsiz bir şiiri kullanılarak yine montaj tekniği uygulanır:

“Ağardı saç

Kavruldu baş

Sarı yollar gözüktü.

Ümitler, kim...

Ümitler, kim...

Maalesef bir bir tükendi!” (Tüngi Tamçılar, 233)

2. 8. 10. Özetleme

Anlatıyı gereksiz ayrıntının yarattığı karmaşadan kurtarmaya, okuyucuyu anlatı kişilerinin geçmiş profilleri hakkında hızlı ancak kayda değer bir bilgi almasını sağlamaya yarayan özetleme tekniği, Emirhan Yeniki’nin hikâyelerinde sıklıkla başvurulan tekniklerden biridir. Hikâye türünün, roman ve povest gibi türlere nazaran kısa formatta oluşu Emirhan Yeniki’nin başkisi dışındaki anlatı kişilerinin profillerini açıklamasını zorlaştırırsa da, hemen hemen her anlatı kişisi özetleme tekniği yoluyla okuyucunun zihninde yer alma fırsatı bulur. “Özellikle olay zamanının uzun yıllara yayıldığı hikâyelerde özet tekniğine başvurmak anlatıcı için zorunlu olur. Bu durumda anlatıcı çoğunlukla tanrısal anlatıcı konumundadır ve sınırsız bir bakış açısıyla hikâyenin gerekli gördüğü kısımlarını aktarmakla yetinir” (Aslan, 2007: 186). *Tavlarga Karap* hikâyesinde Lokman Dede’nin eşi Şemsinur Nine’yle evlilikleri, ilk çocuklarının peş peşe ölümleri, oğullarına Timircan adının verilmesinin nedeni, zamansal atlamanın yapıldığı üçüncü bölümde sunulur:

“Lokman Dede otuzlarını geçtikten sonra Şemsinur Nine’yi, Fransız başörtüsü bağlamış olan genç gelini, bekâr evinin başına getirdi. Nikâhın ardından birbirlerine âşık da olduktan sonra onlar çok iyi yaşadılar. Şemsinur, Lokman’a arka arkaya dört kız çocuğu doğurdu. Ama her sene köye gelen karabasan, çiçek hastalığı, çocukları çok erken mezara götürdü (ihtiyarın aklında o çocukların sadece isimleri kaldı). Nihayet Şemsinur çocuk hasreti çeken sağlıklı, güçlü eşine bir erkek çocuk hediye etti. Bu çocuk hiçbir hastalığa yakalanmamalıydı. O yüzden ona Timircan adını verdiler” (Tavlarga Karap, 93).

2. 8. 11. Sembol Kullanımı

Emirhan Yeniki'nin *Bir gine Segetke* hikâyesinde Ömer'in masada unuttuğu sigara tabakası, *Yalgız Kaz* hikâyesinde umudu simgeleyen kaz, *Tavlarga Karap* hikâyesinde Lokman Dede'nin üzerinde oturduğu taş, *Kurenhafiz* hikâyesinde öğrencilerin korkulu rüyası hâline gelen üç dallı sopa, *Ciz Kingıray* hikâyesinde anlatı kişisine geriye dönüşler yaptıran çingirak ve *Kuray* hikâyesinde millî bir çalgı olan kuray sembolik nesnelere olarak kullanılır.

Bir gine Segetke hikâyesinde anlatı kişisi Ömer'in askerden döneceğini simgeleyen sigara tabakası, aynı zamanda ev halkına Ömer'in evde olduğu hissini verir. “*İnsanlar gündelik işleriyle meşgul olsalar da dışarıdan bakıldığında başka hiçbir şey düşünmüyorlarmış gibi görünse de o ruhun esaretinden kurtulamıyorlardı*” (Bir gine Segetke, 44). Annesi Meryem Teyze'nin yakınlarına bir defaya mahsus olmak kaydıyla gösterdiği sigara tabakası, yine Meryem Teyze tarafından kimsenin bulamayacağı bir yere saklanır. Annenin bu davranışı çocuğunu koruyup kollama güdüsünün bir tezahürü olmakla birlikte, Ömer'in geri döndükten sonra olası cepheye çağırılma durumunu ortadan kaldırmaya yönelik bir hamle olarak da düşünülebilir.

Yalgız Kaz hikâyesinde savaşın yıkıcı etkisinin görüldüğü bir köyde askerler üzerinde büyük bir şaşkınlık ve heyecan yaratan yalnız bir kazın varlığı, savaş atmosferi içerisinde umudun sıcak tutulmasına yardımcı olur. Tanrısal konumlu gözlemci anlatıcının anlatı kişisi Maşa'yla sahibi olduğu kazı “kadın/dişi” olarak okucunun karşısına çıkarması, doğurganlığın ve soyun devamlılığına vurgu yapmak istemesinden kaynaklanır.

Tavlarga Karap hikâyesinde başkışı Lokman Dede'ye geriye dönüşler yaptıran ve geçmişte oğlu Timircan ile torunu Batırcan'la yaşadıkları güzel anları hatırlatan evlerinin önünde bulunan beyaz bir taş olur. Bu taş aynı zamanda eşi Şemsinur Nine'nin oğlu ve torunu hakkında duygusal konuşmalar yaptığı o üzülmeyen diye yanında ağlamayan Lokman Dede'nin içini döktüğü, rahatladığı, kendini yenilediği bir inziva mekânıdır. Beyaz taş uzun yıllardır aynı yerdedir. Kendi tanıklığının ikincil şahididir. Onun varlığı, ailenin hep bir arada olacağına teminatıdır. Timircan'ın ve Batırcan'ın ölümleriyle yıkılan aileye Batırcan'ın cephedeyken tanıştığı Saniye'nin bir an çıkagelip Batırcan'ın eşi olduğunu söylemesi ve kucağındaki üç yaşındaki Gazizcan'ın onun oğlu olduğunu belirtmesi bu durumu destekler mahiyettedir. Lokman Dede artık en küçük torunu Gazizcan'la bu taşta oturur ve geçmişi yâd eder.

Kurenhafiz hikâyesinde medrese talebelerinin korkulu rüyası hâline gelen üç dallı sopa bir sembol olarak sunulur. 1917 Ekim İhtilâli'nin hemen ardından medreseye gönderilen yeni müderris, eski müderrislerin öğrencileri terbiye etmek için kullandıkları tek dallı sopanın aksine üç dallı sopayı kullanmayı tercih eder. Daha fazla acı, daha fazla korku yaratan bu nesneyle 1552 yılında Kazan'ın işgaliyle Rusya Müslümanları üzerinde başlatılan sistemli Hristiyanlaştırma politikalarının atmosferi yeniden yaratılmaya çalışılır. Üç dallı sopa, Hristiyanlığın sembolü olan haçı temsil eder.

Ciz Kınğırav hikâyesindeki çingırak ve *Kuray* hikâyesindeki kuray, Tatar Türkleri'nin kültürel kodlarını ortaya çıkaran nesnelere dir. *Ciz Kınğırav* hikâyesinde kitap raflarını karıştırırken eski bir çingırakla karşılaşan yazar anlatıcı, çocukluğundaki bir düğün anına gider. Düğünün başından sonuna kadar Tatar düğün geleneğini tasvir eden anlatı başkişisi, düğüne gidiş ve dönüşte akrabasının kullandığı bir at arabasıyla yolculuk eder. Uyku/rüya hâlinde uyanan yazar anlatıcı, atın koşum takımında yer alan çingırağın çıkardığı sesi içinde bulunduğu zaman diliminde işitememekten şikâyet eder. Anlatıcı modern taşıtların hız ve zaman konusunda sağladığı kolaylıkların farkında olsa da, çingırak sesli at arabalarının tedavülden kalkmasıyla geçmişle gelecek arasındaki bağın koptuğu endişesini okuyucuya yansıtmak ister. *Kuray* hikâyesinde de benzer bir durum söz konusudur. Başkurt Türkleri'nin milli çalgılarından biri olan kurayı çalabilecek kimsenin kalmayacağı korkusu yazar anlatıcıyı Kazan'dan Sakmar boylarına yöneltir. Müzik aletinin yapımında kullanılan kamışların da tükenebilecek olması anlatıcıyı düşündürür. Kurayın var olması, sözlü kültürün devamlılığı demektir. Onun çalmasıyla birlikte şarkılar, türküler hatırlanır. İnsanlar yalnızlığından sıyrılarak yine cem olur. O bakımdan yazar anlatıcı kurayı bir sembol gibi sunarak, onun birleştirici ve bütünleştirici yönüne de vurgu yapmış olur.

SONUÇ

Kazan Tatar edebiyatında özyaşamöyküsüyle yazılmış hikâyeleriyle tanınan Emirhan Yeniki, Tatar Türkleri'nin hafızasını canlı tutmak, millî kimliklerini muhafaza etmelerini sağlamak amacıyla var gücüyle çalışır. Egemen ve emperyal gücün, Rusya'nın, geçirdiği tüm kırılmaları ve elde ettiği tüm kazanımları iyi tahlil eden Yeniki, Tatar Türkleri'nin yeni durumlar karşısında gösterdiği reflekslerin kaynaklarını bu etkenler bağlamında değerlendirir.

Emirhan Yeniki'nin hikâyelerinde birinci şahıs anlatım, yani ben anlatım ağırlıktadır. O, hikâyelerindeki anlatı kişilerini doğduğu ve çocukluk yıllarının geçtiği Başkurdistan'dan, tahsil hayatını tamamladığı ve edebiyat dünyasında bir yazar olarak konumlandığı Tataristan'dan, doğrudan temas hâlinde olduğu yakın çevresinden seçer. Anlatı kişilerini “ağabey”, “dost”, “abla”, “dede”, “nine”, “arkadaş”, “komşu” gibi yakınlık ifade eden kelimelerle tanımlayarak otobiyografik öğelerle hikâyelerini oluşturur. Yazarın yaşam gerçekliğiyle paralellik gösteren bu hikâyelerinde, özellikle İkinci Dünya Savaşı'nda cephede asker olarak bulunuşunun hatırı sayılır bir yeri vardır. Tanıklık ettiği ve işittiği olayları zaman kaybetmeden kurmaca dünyasına dâhil eder. Aynı zamanda doğaya, tabiata, köyüne, ailesine ve akrabalarına düşkünlüğüyle bilinen Yeniki, okuyucuyu sık sık kimliğini kazandığı, kendisini kendi gibi hissettiği coğrafyayla buluşturur. Yazar, bir bakıma kendi yaşantısı odağında bir anlatı oluşturma gayretindedir.

Emirhan Yeniki hikâyelerinde zaman kavramını, akıp süre gelen, stabil bir unsur olmaktan ziyade, insanın psikolojik durumuna göre içinde bulunmak iste(me)diği bir süreç şeklinde ele alır. Nesnel ve vaka zamanı arasındaki ilişkinin tema ile belirlenmesi Yeniki'nin, *Tavlarga Karap*, *Büki*, *Tugan Tufrak*, *Şayaru*, *Tüngi Tamçılar*, *Ciz Kingirav* ve *Tınıçlanuv* hikâyelerinde kimi zaman zamansal boşluğu göstermek, kimi zaman anlatıyı bölümlere ayırmak, kimi zamansa hikâyenin devamını okurun tamamlamasına yarayan üç asteriks (***) işareti görevi gören Roma rakamlarını kullanmasının önünü açar. Anlatıyı sıkıcılıktan kurtarmaya yönelik atılan bu adım, okuyucunun metnin odağında kalma süresini uzatmasının yanı sıra olayları hazmetme sürecini de kolaylaştırır.

Emirhan Yeniki'nin mekân anlayışı, daha çok algısal boyutuyla, insanın mekânla olan münasebeti çerçevesinde irdelenir. Savaş yıllarında kaleme alınan hikâyelerinde cephede bulunan askerlerin ve onları cephe gerisinde bekleyen ailelerinin; savaş sonrasında

yazılan hikâyelerinde aldatılan kadınların, bürokraside kendi konumlarını muhafaza etme ya da daha iyi yerlere gelmek isteyen yöneticilerin ve şehir hayatının keşmekeşinden bunalan, memleketlerine kaçmak isteyen bireylerin buldukları/bulunmak istedikleri mekânlar, bireydeki tükenişin/dirilişin bileni ve ifade edeni konumundadır. Fiziksel mekânlarda ise Yeniki, daha çok, okuyucuyu kendi tecrübelerinden izler taşıyan coğrafyalarla tanıştırma arzusundadır. Özellikle Devleken, Sakmar, Abzan gibi Başkurdistan içerisinde yer alan mekânların tasvirleri, yazarın tabiata olan tutkusunu gösterir.

Dil konusundaki hassasiyeti onun hikâyelerini yazma sürecinde ne anlatmak istiyordumdan ziyade nasıl anlatmalıyım sorusuyla daha çok meşgul oldurtur. Masabaşında geçirdiği sürenin büyük bir kısmını toplumun her kesiminden okurun kendisini anlayabileceği sadelikte ve akıcılıkta bir dil yaratmak için harcar. Ana dili Tatarca'nın Rusça karşısında yaşadığı ikinci dil konumuna düşme tehlikesini gençler üzerinden okuyucuya sunar. Tatarca'nın da en az Rusça kadar güçlü ve ilgi duyulabilecek potansiyele sahip bir dil olduğu fikrini okuyucunun zihninde uyandırmak ister. 1945 yılında kaleme aldığı *Kunakçıl Duşman*'da bir Rus'a Tatarca konuştururken, 1978 yılında yazdığı *Tınıçlanuv*'da Radik'i aile arasında geçen diyaloglarında dahi Rusça konuşturması otuz üç yıllık süre içerisinde Tatarca'nın prestij dili kimliğini yitirmeyle karşı karşıya kaldığını ortaya koyması bakımından önemlidir.

'Ben'i, yani kendini anlatma gayretinde olan Emirhan Yeniki'nin en sık kullandığı anlatım tekniklerinden biri diyalogdur. Gözlemci ve gerçekçi kimliği onu her fırsatta dışarıya, kendi deneyimlemelerinin oluşacağı ortamlara yönlendirir. Köylünün, çiftçinin, halkın konuşma dili diyaloglar aracılığıyla ete kemiğe bürünür. Kimi zaman abartı, kimi zaman anlamı güçlendirmek, kimi zamansa okuyucunun kendisini anlatı kişilerden biriymiş gibi hissetmesi adına diyaloglarda ikilemeleri kullanır. *Tugan Tufrak* hikâyesinde dedesinin telkinleriyle köyünü ziyarete giden Klara'ya akrabalarının her birinin farklı bir sevgi sözcüğüyle hitap etmesi yine, halkın konuşma dilini ve bu dilin zenginliklerini yansıtmaya çabasıdır.

Emirhan Yeniki, doksan bir yıllık ömrünü inandığı gibi yaşar. Öyle ki, Sovyet Rusya'nın kirli yüzü olan figürleri de yeri geldiğinde hikâyelerinde eleştirmekten çekinmez. Sovyet rejiminin tüm Rusya'daki yazarlar üzerinde kurduğu tahakkümü bilhassa mensubu olduğu Tatar yazarlar arasında kıran nadir şahsiyetlerden biri olarak karşımıza

çıkar. 1964 yılında kaleme aldığı *Kurenhafiz* hikâyesinde doğrudan kızıl askerleri hedef alır. Kolhozlaşma ve sovhozlaşma süreçlerinin kuruluş aşamalarında yaşanan sıkıntılara *Tugan Tufrak*'ta temas eder. Bakir toprakları kalkındırma programı olarak tam teşekküllü bir proje olarak sunulan tselinanın vadedilen yönü ile pratikteki uygulamaları arasındaki tutarsızlıkları *Şayaru* hikâyesiyle o, gündeme taşır.

Emirhan Yeniki'nin hikâyelerindeki geniş kişi kadrosu dikkat çeker. Kadını, erkeği, çocuğu, genci, yaşlısı; asker, yönetici, uzman, öğrenci, akademisyen, yazar, gazeteci ve müzisyen gibi pek çok meslek grubundan kişi hikâyelerinde yer alır. Bununla yetinmeyen Yeniki, kişiselleştirilmiş varlıkları, *Yalgız Kaz* hikâyesinde bir kazı ve *Mek Çeçegi* adlı hikâyesinde bir haşhaş çiçeğini, başkarakter olarak kullanır. İkinci Dünya Savaşı yıllarında savaşın yıkıcı yönünü, bu iki hikâye özelinde doğaya verilen tahribat temelinde kurgular. Savaşı yalnızca insan üzerinden okumanın yetersiz kalabildiğini, insan dışındaki tüm canlıların da bundan etkilendiğini hikâyeleriyle okuyucuya yansıtır. Onun hikâyelerinde savaş, düşmanı alt etme ya da savaş çığırtkanlığı yapmaktan öte cephede bulunan askerin bir geleceği olduğunu unutmamaktır. Cephe gerisinde bulunan aile fertlerinin umut ve hayalleri olduğunu bilmektir. Bu yönüyle savaşın kaçınılmaz olduğu durumlarda dahi ölme/öldürmeden ziyade yaşama/yaşatmadan yana tavır sergiler.

Emirhan Yeniki'nin hikâyelerinde savaştan sonra üzerinde en çok durduğu konular önyargı, pişmanlık ve ders çıkarmadır. Her insanın hata yapabileceğini düşünen yazar, anlatı kişilerini ilk önce önyargılarını körükleyecek hadiselerin içine çeker. *Kız hem Seget*'te başkışı Selim Galimoviç'in kaybolan saatini aynı kamarada yolculuk ettiği genç kızın aldığını düşünerek onu suçlu durumuna düşürmesi, *Maturlık* hikâyesinde anlatı başkışisi Bedretdin'in evine ziyarete giden arkadaşlarının çiçek hastalığı yüzünden yüzü demorfe olan annesi hakkındaki düşünceleri, *Şayaru* hikâyesinde kibirden gözüne perde inen, küçük dağları ben yarattım zanneden başkışı Dilara'nın vapurda yaptığı yolculuk sırasında Haris adlı bir öğrenciyi de kolayca elde edebileceğini hayal ederken yediği tokat... Yeniki, zihinsel nedenlerle ortaya çıkan önyargıların yanında *Mescit Cılıy* hikâyesindeki gibi toplumsal nedenlerle oluşan ve basının yönlendirmesiyle geniş kitlelere ulaşan dini önyargıları da metne taşır. O, anlatı kişilerinin tıpkı kendi hayatında olduğu gibi tecrübeyle sınanmalarını ister. Önyargılarla yaşamalarını reddeder. Olayların sonucunda önyargıları yıkan anlatı kişilerinin pişmanlıkları ve durumdan çıkardığı dersler,

önyargılarını yıkması konusunda okurda da bir farkındalık yaratma gayreti olarak değerlendirilebilir.

Emirhan Yeniki, Tatar edebiyatında pek çok yazarın kaleme almaya cesaret edemediği meselelere hikâyelerinde sembol dilinin imkânlarını kullanarak değinir. Tabiat, en çok onun hikâyelerinde bir fotoğraf olmaktan öteye taşınır, deneyimlemelerin yaşandığı bir mekân hüviyetine kavuşur. Tatarca'nın prestij diliyken Rusça karşısında yaşadığı irtifa kaybı ve ana dilini yitirme tehlikesi onun hikâyelerinde bir problem durumu olarak işlenir. Başkurt ve Tatarlar arasında uzun yıllardır süre gelen çekişmeleri sonlandırmak için her iki topluluğun ortak kültürel değerlerini o hikâyelerine titizlikle yerleştirir. Geleneğin sürdürülebilirliği inancını nesnelere aracılığıyla hikâyelerine taşıyan yine o olur. Sonuç olarak Emirhan Yeniki, hikâyelerinde kullandığı teknikler ve tema çeşitliliğiyle yirminci yüzyıl Tatar hikâyeciliğinin merkezine yerleşmiş ve ardından gelen yazarların yetişmesinde bir okul görevi görmüştür.

KAYNAKLAR

AÇA, Mehmet, “Çarlık Rusya’sı ve Sovyetler Birliği’nde Yeni Ulusların İnşası Adına Tatar Nüfuzunu Kırma Girişimleri”, **İdil-Ural Çalıştayı Bildiri Kitabı**, Kırklareli Üniversitesi Yayınları, Kırklareli 2014.

ADAK, Hülya, “Otobiyografik Benliğin Çok-Karakterliliği: Halide Edib’in İlk Romanlarında Toplumsal Cinsiyet”, **Kadınlar Dile Düşünce**, İletişim Yayınları, İstanbul 2004, s. 161-179.

AKTAŞ, Şerif, **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yayınları, Ankara 2003.

ALKAYA, Ercan, “İki Dillilik ve Rusçadan Tatar Türkçesine Geçen Kavram Tercümeleleri”, **Turkish Studies**, Cilt: 2, Bahar, s. 41-53.

ASLAN, Celal, “**Sait Faik Abasıyanık’ın Öykülerinde Kurgu ve Anlatım Teknikleri**”, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2007.

ASSMANN, Jan, **Kültürel Bellek -Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik-**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2015.

ATNUR, Gülhan, “Tatar Halk Anlatılarında Şürelî Tipi”, **Millî Folklor**, Sayı: 73, s. 26-30.

AVCI, Özkan, “Propaganda Çeşitleri”, **İletişim ve Propaganda**, Eğitim Yayınevi, Konya 2018, s. 75-114.

AYTAÇ, Gürsel, **Thomas Mann’ın Der Zauberberg ve Lotte in Weimar Romanlarındaki Edebî Kişiliği**, Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları, Ankara 1972.

AYTÜR, Ünal, **Henry James ve Roman Sanatı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2009.

BACHELARD, Gaston, **Mekânın Poetikası**, Aykut DERMAN (Çev.), Kesit Yayınları, İstanbul 1996.

BADIÖU, Alain, Nicolas TRUONG, **Aşka Övgü**, Orçun TÜRKAY (Çev.), Can Yayınları, İstanbul 2011.

BAHARÇİÇEK, Abdülkadir, Osman AĞIR, “Rusya’nın Başarısız Demokratikleşme Tarihi”, **Birey ve Toplum**, Cilt: 4, s. 5-27.

BALIK, Macit, **Latife Tekin’in Romancılığı**, Akçağ Yayınları, Ankara 2013.

BARGAN, Hüseyin, “Ahmet Mithat Efendi ve İdil-Ural Türkleri”, **Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi**, Sayı: 13, s. 21-42.

BAŞARAN, Ali, “Rusya İmparatorluğu Devlet Bankasından Rusya Federasyonu Merkez Bankasına, İmparatorluk Rublelerinden Rusya Federasyonu Rublelerine 1860-1991”, **Bankacılık ve Sigortacılık Araştırmaları Dergisi**, Cilt: 1, Sayı: 1, s. 4-18.

BAUDRİLLARD, Jean, **Nesneler Sistemi**, Oğuz ADANIR-Aslı KARAMOLLAOĞLU (Çev.), Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2010.

BENJAMİN, Walter, **Pasajlar**, Ahmet CEMAL (Çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002.

BERGSON, Henri, **Şuurun Doğrudan Doğruya Verileri**, M. Şekip TUNÇ (Çev.), Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1990.

BEŞİROVA, İ. B., “XIX Gasır Ahır-XX Yüz Baş Tatar Sengatli Prozasında Hikeyelev Stilleri”, **Fenni Tatarstan**, Sayı: 1, s. 9-15.

BLANCHOT, Maurice, **Bekleyiş Unutuş**, Ender KESKİN (Çev.), Monokl Atölye, İstanbul 2014.

BLÉVİS, Marcianne, **Kıskançlık -Sevginin En Çok Düştüğü Tuzak-**, Işıl AYDIN (Çev.), Sel Yayınları, İstanbul 2010.

BOOTH, Wayne C., **Kurmacanın Retoriği**, Bülent O. DOĞAN (Çev.), Metis Yayınları, İstanbul 2012.

BORGNA, Eugenio, **Ruhun Yalnızlığı**, Meryem Mine Çilingiroğlu (Çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014.

BOURNEUR, Roland, Real QUELLET, **Roman Dünyası ve İncelenmesi**, Hüseyin Gümüş (Çev.), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1989.

BOWLING, Lawrence E., “Bilinç Akımı Tekniği Nedir?”, **Yeni Dergi**, Murat BELGE (Çev.), Yıl: 1, Sayı: 8, s. 10-22.

BOYM, Svetlana, **Nostaljinin Geleceği**, Ferit Burak AYDAR (Çev.), Metis Yayınları, İstanbul 2009.

BREJNEV, Leonid İliç, **Tselina**, Molodaya Gvardiya, Moskova 1979.

CARRERE, Encausse Helene, **Tamamlanmamış Rusya**, Reşat ÜZMEN (Çev.), Ötüken Neşriyat, İstanbul 2003.

CAYCE, Edgar, **Rüyaların Dili**, Acar DOĞANGÜN (Çev.), Arıtan Yayınevi, İstanbul 1998.

COMTE-SPONVILLE, André, **Cinsellik, Aşk ve Ölüm**, Z. Canan ÖZATALAY (Çev.), İletişim Yayınları, İstanbul 2015.

ÇALAK, Işıl Ekin, “Kentsel ve Kolektif Belleğin Sürekliliği Bağlamında Kamusal Mekânlar: ULAP Platz Örneği-Almanya”, **Tasarım+Kuram Dergisi**, Sayı: 13, s. 34-47.

ÇELEBİCAN, Gürgân, “Sovyet Rusya’da İktisadî Plânlamanın Gelişimi”, **Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi**, Cilt: 29, Sayı:3, s. 247-287.

ÇETİN, Nurullah, **Roman Çözümleme Yöntemi**, Öncü Kitap, Ankara 2013.

DE BEAUVOİR, Simone, **Kadın -Evlilik Çağı II-**, Bertan ONARAN (Çev.), Payel Yayınevi, İstanbul 1981.

DE BEAUVOİR, Simone, **Kadın -İkinci Cins, Bağımsızlığa Doğru-**, Bertan ONARAN (Çev.), Payel Yayınevi, İstanbul 1993.

DE BOTTON, Alain, **Aşk Üzerine**, Ahu ANTMEN (Çev.), Sel Yayıncılık, İstanbul 2012.

DE GRAZIA, David, **Hayvan Hakları**, Hakan GÜR (Çev.), Dost Kitabevi, Ankara 2006.

DEMİRKAYA, Alp Eren, “Tatar Şiirinde Çeşme”, **Çeşm-i Cihan: Tarih, Kültür ve Sanat Araştırmaları E-Dergisi**, Cilt: 2, Sayı: 1, s. 2-14.

DEVLET, Nadir, **1917 Ekim İhtilâli ve Türk-Tatar Millet Meclisi**, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1998.

DEVLET, Nadir, **Millet İle Sovyet Arasında -1917 Ekim Devriminde Rusya Türklerinin Varoluş Mücadelesi-**, Başlık Yayın Grubu, İstanbul 2011.

DEVLET, Nadir, **Rusya Türklerinin Millî Mücadele Tarihi (1905-1917)**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 2014.

DUMANTEPE, Seçil, **Roman ve Öyküde Zaman -Yöntem ve Uygulama-**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2018.

EAGLETON, Terry, **Kötülük Üzerine Bir Deneme**, Şenol BEZCİ (Çev.), İletişim Yayınları, İstanbul 2011.

ECO, Umberto, **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, Kemal ATAKAY (Çev.), Can Yayınları, İstanbul 1995.

EZİLER KIRAN, Ayşe, Zeynel KIRAN, **Yazınsal Okuma Süreçleri**, Seçkin Yayıncılık, Ankara 2011.

FORSTER, Edward Morgan, **Roman Sanatı**, Ünal AYTÜR (Çev.), Milenyum Yayınları, İstanbul 2016.

FRANKL, Viktor E., **İnsanın Anlam Arayışı**, Selçuk BUDAK (Çev.), Okuyan Us Yayınları, İstanbul 2009.

FREUD, Sigmund, **Düşlerin Yorumu I**, Emre KAPLAN (Çev.), Payel Yayınları, İstanbul 1996.

FROMM, Erich, **Sevme Sanatı**, Işıtan GÜNDÜZ (Çev.), Say Kitap, İstanbul 1985.

FROMM, Erich, **Sağlıklı Toplum**, Yurdanur SALMAN-Zeynep TANRISEVER (Çev.), Payel Yayınları, İstanbul 1990a.

FROMM, Erich, **Sevginin ve Şiddetin Kaynağı**, Yurdanur SALMAN-Nalân İÇTEN (Çev.), Payel Yayınları, İstanbul 1990b.

FROMM, Erich, **Umut Devrimi**, Şemsa YEĞİN (Çev.), Payel Yayınları, İstanbul 1995.

FUREDİ, Frank, **Korku Kültürü**, Barış YILDIRIM (Çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001.

GALİMULLİN, Fuat, **Ruhi Hezineler Gasırı**, Tatarstan Kitap Neşriyatı, Kazan 2017.

GANIYEV, Fuat, **Bugünkü Tatar Türkçesi Söz Yapımı**, Murat ÖZŞAHİN (Çev.), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2013.

GASSET, Jose Ortega Y, **İnsan ve Herkes**, Neyire Gül IŞIK (Çev.), Metis Yayınları, İstanbul 1999.

GAYNULLİN, Möhemmet, **Tatar Edipleri**, Tatarstan Kitap Neşriyatı, Kazan 1978.

GIYLACEV, T. Ş., **Edebi Miras: Tarih hem Zaman**, Tatarstan Kitap Neşriyatı, Kazan 2005.

GIZZETULLİN, Nail, “Emirhan Aga Yadkari”, **Kazan Utları**, Ocak, Sayı: 1, s. 160-164.

GİLYAZOV, İskender, “II. Dünya Savaşı ve İdil-Ural Bölgesindeki Türk Halkları”, **İkinci Dünya Savaşı ve Türk Dünyası**, Türk Dünyası Belediyeler Birliği Yayınları, İstanbul 2016.

GOLEMAN, Daniel, **Hayati Yalanlar Basit Gerçekler**, Betül YANIK (Çev.), Arion Yayınevi, İstanbul 1999.

GÖKALP ALPASLAN, Gonca, **Özyaşamöyküsünde Yazarın Yeniden Doğuşu**, Ürün Yayınları, Ankara 2016.

GÖKGÖZ, Saime Selenga, “Sovyet Sonrası Rusyasında: ‘Millet’ ve ‘Milletleşme’ Tartışmaları: Tataristan Örneği”, **Türkbilig**, Sayı: 14, s. 116-130.

GRUEN, Arno, **Kendine İhanet -Kadın ve Erkeklerde Özerklik Korkusu-**, Ülkü HASTÜRK (Çev.), Çitlembik Yayınları, İstanbul 2008.

GÜL, Fikri, “İnsan-Doğa İlişkisi Bağlamında Çevre Sorunları ve Felsefe”, **Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sayı: 14, s. 17-21.

GÜRBÜZ, Mehmet, Murat KARABULUT, “SSCB’nin Dağılmasıyla Bağımsızlığına Kavuşan Ülkelerde Sosyo-Ekonomik Benzerlik Analizi”, **Bilig**, Yaz, Sayı: 50, s. 31-50.

GÜRKAN, Ülker, “S.S.C.B. Siyasi Rejimi’nin Ana Hatları”, **Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi**, Cilt: 21/1, s. 155-198.

HAFİZOVA, Fenil, Rinat SABİRCANOV, İlham NOGMANOV, **Edipleribiz: Biobibliografik Bilişmelik**, Tatarstan Kitap Neşriyatı, Kazan 2009.

HANNANOV, Ramil, “Türk-Tatar Edebi Bağlantıları”, **Kazan Utları**, Şubat, Sayı: 2, s. 134-141.

HATİPOV, Farit, Rifat SVERİĞİN, **Emirhan Yeniki İcatının Poetik Ahenleri**, Kazan 2011.

HUMPHREY, Robert, “Bilinç Akımında Araçlar”, **Yeni Dergi**, Ayşe ILICALI (Çev.), Yıl: 1, Sayı 8, s. 23-37.

HUYUGÜZEL, Ömer Faruk, **Halit Ziya Uşaklıgil**, Akçağ Yayınları, Ankara 2004.

İBETULLİNA, Deniza, “Birinç Buraznalar-Emirhan Yenikinin Başlangıç Çor İcatı-”, **Kazan Utları**, Ocak, Sayı: 1, s. 157-159.

İDRİSOV, R. R., “Emirhan Yenikev’in Edebî Dünyasında Tukay Geleneklerinin Etkisi”, **Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi**, M. Yasin KAYA (Çev.), Sayı: 32, s. 153-158.

JAFFÉ, Aniela, **İnsan ve Sembolleri**, Ali Nihat BABAOĞLU (Çev.), Okuyan Us Yayınları, İstanbul 2009.

JUNG, Carl Gustav, **Analitik Psikoloji**, Ender GÜROL (Çev.), Payel Yayınları, İstanbul 2006.

KAMALİEVA, Alsu, “19. Yüzyılın İkinci Yarısında Kazan Tatar Edebiyatı ve Maarifetçilik Hareketi”, **Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Yıl: 10, Sayı: 16, s. 147-157.

KAMALİEVA, Alsu, “Emirhan Yeniki’nin Bir Saatliğine Hikâyesi ve Tatar Edebiyatında Savaşın İzleri”, **Turkish Studies**, Kış, Cilt: 8, Sayı: 1, s. 1781-1792.

KARABULUT, Mustafa, “Halide Edip Adıvar’ın Sinekli Bakkal Romanında Mekân”, **Romanda Mekân-Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler**, Akçağ Yayınları, Ankara 2017.

KARACA, Birsen, “Rus Edebiyat Tarihinde Öykü Türünün Gelişim Evreleri”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, Cilt: 44, Sayı: 1, s. 149-167.

KARİMOV, Elyor, “Sovyet Yönetiminin Sekülerleştirme Politikası ve Günümüz Orta Asyasına Etkileri”, Necmeddin GÜNEY (Çev.), **Marife**, Cilt: 11, Sayı: 1, s. 183.187.

KARTALCIK, Vedat, **Şerif Kemal’in Romanları “Akçarlaklar” ve “Tan Atkanda” Üzerine Dil İncelemesi -Giriş, İnceleme, Metin, Dizinler-**, Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir 2008.

Kazan Utları (2009), “Minnen Maturlık Kala...” -Edipnëñ Türlë Kegaz Kiseklerëne Yazılğan Uy-Fikërlerë-, Sayı: 3, s. 129.

Kazan Utları (1999), “İl Agasın Kütlav”, Sayı: 4, s. 191.

KERİMİ, Fatih, “Merhum Ahmed Midhat Efendi ve Şimal Türkleri”, **Türk Yurdu**, Sayı: 30, s. 97-98.

KESKİN, Fatih, Aycan ULUSAN, “Kadının Toplumsal İnşasına Yönelik Kuramsal Yaklaşımlara Dair Bir Değerlendirme”, **Akdeniz İletişim Dergisi**, Sayı: 26, s. 47-69.

KOLBAŞI, Ahmet, **İdil-Ural Türkleri’nde XIX. Yy’ın Başlarında Eğitimde Yenileşme Hareketleri**, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1989.

KORKMAZ, Ramazan, “Romanda Mekânın Poetiği”, **Edebiyat ve Dil Yazıları Mustafa İsen’e Armağan**, Grafiker Yayınları, Ankara 2007.

KORKMAZ, Ramazan, Veysel ŞAHİN, **Romanda Mekân –Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlenmeler-**, Akçağ Yayınları, Ankara 2017.

KOŞAR, Emel, **Yeni Türk Şiirinde Zaman Anlayışı 1923-1990**, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul 2009.

KUÇURADI, İoanna, **İnsan ve Değerleri**, Yankı Yayınları, İstanbul 1971

KURAT, Akdes Nimet, “Rus Hâkimiyeti Altında İdil-Ural Ülkesi”, **Ankara Üniversitesi DTCF Dergisi**, Cilt: 23, Sayı: 3-4, s. 91-126.

KURT, Sevil Lale, “Çocuk Haklarına İlişkin Temel Uluslararası Belgeler ve Türkiye Uygulaması”, **Sosyal Politika Çalışmaları Dergisi**, Yıl: 16, Sayı: 36, s. 99-127.

LEVINAS, Emmanuel, **Ölüm ve Zaman**, Nami BAŞER (Çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014.

MAKAROVA, V. F. (2009), “Smeh ve Tatarskoy Proze ve 1950-1960 gg. (1950-1960’lı Yıllarda Tatar Nesrinde Mizah)”, **Vestnik Universiteta Rossiyskoy Akademii Obrazovaniya**, Sayı: 5, s. 31-34.

MARAŞ, İbrahim, **İdil-Ural Türklerinde Cedidcilik (Yenilikçilik Hareketi) / 1850-1917**, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2000.

MARAŞ, İbrahim, **Türk Dünyasında Dinî Yenileşme 1850-1917**, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2002.

MARSHALL, Gordon, **Sosyoloji Sözlüğü**, Osman AKINHAY-Derya KÖMÜRCÜ (Çev.), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 1999.

MARX, Karl, Friedrich ENGELS, **Komünist Manifesto**, Celâl ÜSTER-Nur DERİŞ (Çev.), Can Sanat Yayınları, İstanbul 2008.

MAY, Rollo, **Kendini Arayan İnsan**, Ayşen Karpaz (Çev.), Kuraldışı Yayıncılık, İstanbul 1997.

MOTIYGULLİNA, Elfiya, “Edip Behiti”, **Kazan Utları**, Mart, Sayı: 3, s. 108-117.

MOTIYGULLİNA, Elfiya, “Emirhan Yeniki İcatında Dokumental Nigizge Kurulgan Yüneliş”, **Uluslararası Bilim ve Eğitim Forumu, Klasik Felsefe ve Tatar Edebiyat Bilimi: Güncel Sorunlar ve Geliştirme Çabaları Bildiri Kitabı**, Kazan, s. 185-190.

MOTIYGULLİNA, Elfiya, “Emirhan Yeniki’nin Prototipler Dünyası Yaki Çınbarlıktağıça Gadeti Kaharmanlar”, **Çın Miras**, Sayı: 1, s. 62-65.

MOTIYGULLİNA, Elfiya, **Emirhan Yeniki Prozası: Çor, Obraz, Karakter**, Oteçestvo, Kazan 2015.

MURPHY, Joseph, **Bilinçaltının Gücü**, Aslı Şimşek (Çev.), Koridor Yayıncılık, İstanbul 2009.

MUTLU, Tuba, **Tolstoy ve Sanat**, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2012.

MÜBEREKŞİNA, Zile, “Yeniki Bilen Kuprin-Tugannar, Proizvodstvo Urınına-Mehabbet, Yaratkan Pisiyi-Appak: Yazučı Turında Kızıklı 10 Fakt”, <https://intertat.tatar/madaniyat/eniki-bel-n-kuprin-tugannar-proizvodstvo-urynyna-m-kh-bb-t-yaratkan-pesie-appak-yazuchy-turynda-kyzy/>, Intertat, (Erişim Tarihi: 09.07.2019)

NİGMETULLİN, Engel, “Jan-Jak Russo hem 20 Yüz Başı Tatar Edebiyatı”, **Kazan Utları**, Kasım, Sayı: 11, s. 167-176.

ÖGEL, Bahaeddin, **Türk Mitolojisi**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Cilt: 2, Ankara 2014.

ÖNER, Haluk, “Dört Roman Ekseninde Edebiyatta Dört Mevsimin İncelenmesi”, **Ulakbilge Dergisi**, Cilt: 5, Sayı: 17, s. 1795-1819.

ÖZKAYA, Tüten, “Rus Edebiyatında Sembolizm”, **Ankara Üniversitesi DTCF Dergisi**, Cilt: 33, Sayı: 1, s. 411-425.

ÖZSOY, İsmail, “Sovyet Sisteminin Çöküşünden Tarihî ve Evrensel Dersler”, **Bilig**, Güz, Sayı: 39, s. 163-194.

ÖZŞAHİN, Murat, **Başkurt Türkçesi Sözlüğü**, TDK Yayınları, Ankara 2017.

ÖZTEKTEN, Özkan, **Tarihten Bugüne Başkurtlar-Tarih, Dil ve Kültür Üzerine İncelemeler**, Edt. Melek ÖZYETGİN, Merthan DÜNDAR, İlyas KAMALOV, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2008.

POPLACK, Shana, “Sometimes I’ll Start A Sentence In Spanish Y Termino En Español: Toward A Typology Of Code-Switching”, **Linguistics**, Volume: 18, Issue: 7/8, p. 581-618.

REİK, Theodor, **Aşk ve Şehvet Üzerine: Cinslerin Duygusal Farklılıkları**, Ali KILIÇLIOĞLU (Çev.), Say Yayınları, İstanbul 2009.

ROY, Olivier, **Yeni Orta Asya Ya da Ulusların İmal Edilişi**, Mehmet MORALI (Çev.), Metis Yayınları, İstanbul 2009.

SEVER, Zafer, **Molla Münir Hadiyev’in Başkurt Tarihi Adlı Eserinin Çeviri ve İncelenmesi**, Yüksek Lisans Tezi, Ordu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ordu 2015.

SHİLS, Edward, “Gelenek”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi**, Hüsamettin ARSLAN (Çev.), Kasım-Aralık-Ocak, Sayı: 25, s. 101-131.

STEVİCK, Philip, **Roman Teorisi**, Sevim KANTARCIOĞLU (Çev.), Akçağ Yayınları, Ankara 2010.

Tatarca-Türkçe Sözlük, İnsan Yayınevi, Kazan 1997.

TATAROĞLU, Muhittin, “Rusya’da Kolluk Hizmetlerinde Reform: 2010 Sonrası Dönem”, **Ekonomi ve Yönetim Araştırmaları Dergisi**, Cilt: 7, Sayı: 2, ss. 26-77.

TAYMAS, Abdullah Battal, **Kazan Türkleri -Türk Tarihinin Hazin Yaprakları-** Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, No: 15, Seri: 3, Sayı: A3, Ankara 1966.

TEKİN, Mehmet, **Roman Sanatı I -Romanın Unsurları-**, Ötüken Yayınları, İstanbul 2014.

TİMUÇİN, Afşar, **Aşkın Diyalektiği**, Bulut Yayınları, İstanbul 2010.

TOMBAK, Fatma, “20. Yüzyıl Sovyet Rusyası’nda Din, İslamiyet ve Nüfus Üzerine Bir Değerlendirme”, **History Studies**, Volume: 3/2, s. 359-370.

TOR, Hacer, Esra AĞLI, “Kadın ve Eğitim”, **Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi**, Haziran, Özel Sayı, s. 67-74.

TURAN, Menaf, “SSCB’de Toprak Mülkiyeti”, **Ankara Üniversitesi SBF Dergisi**, Cilt: 66, Sayı: 3, s. 307-332.

TÜRKOĞLU, İsmail, İbrahim MARAŞ, “Tatar Türklerin’den Yazar, Muallim ve Dil Âlimi Kâyyum Nâsırî”, **İslâm Ansiklopedisi**, Cilt: 25, Sayfa: 109-110.

TÜRKOĞLU, İsmail, İbrahim MARAŞ “İdil-Ural Türkleri Arasındaki Dinî İslah Hareketinin Öncülerinden Kursavî”, **İslâm Ansiklopedisi**, Cilt: 26, Sayfa: 447.

TWAİN, Mark, **İnsan Nedir?**, Utkan ATBAKAN-Gamze KESKİN YURDAKURBAN (Çev.), Dedalus Kitap, İstanbul 2015.

UÇAR, Aslı, **Teselliyi Eşyada Aramak: Türkçe Romanda Nesnelere**, *Doktora Tezi*, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2012.

USLU, Ayşen, **Tatar Edebiyatında Modern Hikâye ve Roman (XIX. yy. Sonları XX. yy. Başları)**, Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir 2004.

VELİ, Mansur, Turmuş hem Edebiyat, **Kazan Utları**, Temmuz, Sayı: 7, s. 173-178.

VELİ, Mansur, Emirhan Aga Yeniki Bilen Engeme, **Kazan Utları**, Mart, Sayı: 3, s. 148-157.

YARULLİNA YILDIRIM, Ramilya, **Tatar Nesri ve Romantizm Estetiği**, Kesit Yayınları, İstanbul 2016.

YENİKİ, Emirhan, Bir Soravga Bir Cavap, **Kazan Utları**, Mart, Sayı: 3, s. 21-22.

YENİKİ, Emirhan, **Mek Çeçegi: Hikeyeler**, Megarif Neşriyatı, Kazan 1999.

YENİKİ, Emirhan, **Eserler: Hikeyeler**, Tatarstan Kitap Neşriyatı, Cilt: 1, Kazan 2000.

YENİKİ, Emirhan, **Eserler: İstelikler -Songı Kitap-**, Tatarstan Kitap Neşriyatı, Cilt: 4, Kazan 2003.

YENİKİ, Emirhan, **Eserler: Publitsistik Yazmalar-Mekaleler**, Tatarstan Kitap Neşriyatı, Cilt: 5, Kazan 2004.

YUNT, Gizem, **Tatar Yazar Emirhan Yeniki'nin Hikâyeleri (Ana Hem Kız-1942, Tugan Tufrak-1959, Töngge Tamçılar-1964, Kuray-1970): Giriş-Dilbilgisi İncelemesi-Metin-Çeviri-Dizin**, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul 2013.

ZAHİDULLİNA, Daniya, **Modernizm hem XX Yüz Başı Tatar Prozası**, Tatarstan Kitap Neşriyatı, Kazan 2003.

ZAKİRCANOV, Elfet, **Yanarış Yolınnan -Hezirgi Tatar Edebiyat Bilimi Meseleleri-**, Tatarstan Kitap Neşriyatı, Kazan 2008.

ZAKİRCANOV, Elfet, **Ruhi Tayanıç**, Tatarstan Kitap Neşriyatı, Kazan 2011.

ZARİPOVA ÇETİN, Çulpan, "Tatar Türklerinin Düğün Geleneği", **Modern Türklük Araştırmaları Dergisi**, Cilt: 2, Sayı: 2, s. 92-119.

ZİSS, Avner, **Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi Estetik**, Yakup ŞAHAN (Çev.), De Yayınevi, İstanbul 1984.

ZORKALTSEV, V. İ., **Ekonomika SSSR do i v period Velikoy Otechestvennoy voyny**, İSEM SO RAN, İrkutsk 2013.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı: Alp Eren DEMİRKAYA

Doğum Yeri ve Tarihi: Rize - 04.01.1986

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi: Gazi Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü (2006-2010)

Yüksek Lisans Öğrenimi: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çağdaş Türk Lehçeleri Anabilim Dalı (2011-2014)

Bildiği Yabancı Diller: İngilizce

İş Deneyimi

Çalıştığı Kurumlar: Araştırma Görevlisi, Bartın Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü (2013 - Halen)

İletişim

E-Posta Adresi: ademirkaya@bartin.edu.tr

Tarih : 20/01/2020 (Tez sınav tarihi)