

SOSYAL DEĞİŞİMLER EVRİMİNDE DEĞİŞMEYENLER GERÇEĞİ VE AYTMATOV ESTETİĞİ (2) / İÇSELLİK VE ESTETİK

Dr. Ahmet SARIGÜL*

Öz: Edebî eser; örf, âdet, gelenek ve göreneklerin (kültür ve medeniyet) tarih süreci içerisinde meydana getirmiş oldukları sözlü ve yazılı ürünleri yeniden ele alıp işleme, yerel ve yöresel tasvirlerle renklendirilmiş olana kendi rengini katma; kelimeleri sıradanlıktan çıkararak yeni bir aydınlığa kavuşturma misyonunu üstlenmiştir. Bu yönüyle edebiyat/edebî eser, kurgusal dünyanın kurmaca kahramanlarına ait içselliklerin öylesinlik atmosferinde derinlemesine analiz edildiği, anlatıcı tarafından kurmaca karakterlerin içsellikleri ve aklımdan geçirdiklerinin en iyi bir biçimde dile getirildiği yegâne iletişim aracı ve diploması dilidir. Bir başka yönüyle de dışsallığı içsellikğe dönüştüren ve bu dönüşümü kendi içtenliği içerisinde ifade eden kurgusal bir söyleyiş biçimidir. Aslında içsellik ifade-i meram noktasında siyasetin ta kendisidir. Kurgusal âlemin içine işlenmiş/gizlenmiş olan ideolojiyi olumlama/karşı koyma teknikleriyle biçimlenmiş olan edebî eserler genel itibarıyla siyasal erkin karşısına özgün bir içsellik ve benlik ile çıkar ki sanatçı bunu yapmakla aslında kendi bakış açısı ve siyasetini ortaya koymuş olur. Bu durum aynı zamanda içsellikğin/içtenliğin/ben'in ortaya konuluş yönüyle bir tür siyaset olduğunun da açık edilişidir.

Bu özgün söz zenginliği, ifade özgürlüğü ve güzelliğini esas alan Aytmatov, anlatılarına bu zenginlik ve özgürlüğü katmak; orijinalite ve kendilik kazandırmak amacıyla ait olduğu coğrafyanın millî-manevî dinamiklerine yönelmiştir. Millî hafızanın temel taşlarını oluşturan destan, legenda, efsane, masal, öykü ve türküleri kendine özgürlük ve özgünlük kaynağı olarak seçen yazar, bu kaynaklara ait geleneksel içsellikği kendi içsellikği ile sentezleyerek içsel romantizmi özgünleştirmiştir. Ayrıca yazar bu içsel romantizmi estetiğin görsel zenginliği ile sentezleyerek Kırgız-Türk kültür ve medeniyetini, sosyo-psikolojik duyuş ve anlayış biçimlerini evrensel bir boyuta yükseltmiştir. Kendi özgün içselini keşfetmiş olan yazar aynı zamanda kendi özgün dil ve söyleyişini de keşfetmiş olduğundan resmi dili kurgulayan hâkim iktidar (sistem ve tiranları) ile de hesaplaşma gücü ve kudretini elde etmiştir.

Anahtar Kelimeler: Aytmatov, içsellik, estetik, üslup, kendilik.

UNCHANGED TRUTH IN THE EVOLUTION OF SOCIAL CHANGES AND AYTMATOV AESTHETICS (2) INTERIORITY AND AESTHETICS

Abstract: Literary work is to reconsider and rework of the oral and written literatures like customs, habits and traditions that have been processed through historical period. It not only adding own color to what is colored by local and regional depictions but also taking the words

ORCID ID : 0000-0001-6596-8598

DOI : 10.31126/akrajournal.461243

Geliş tarihi : 19 Eylül 2018 / Kabul tarihi: 10 Ocak 2019

*DHMİ İstanbul Atatürk Havalimanı Başmüdürlüğü.

out of the mediocrity to a new illumination mission. In this respect, literature / literary work is the only communication tool and diplomacy language in which the internality of the fictional heroes of the fictional world is analyzed in depth in the atmosphere of eternity, by the narrator in the best way by the insights of the fictional characters. In another aspect, it is also considered fictional mode of expression that transforms from externality into inner reality where the expresses come from within its own sincerity. Actually, internality is the politics of expression. The literary works, which are shaped by the techniques of affirmation / opposition to the ideology that has been concealed in the fictional realm, generally emerge against the political power with a unique internality and ego, in which the artist actually reveals his own perspective and politics. This situation also reveals politic of sincerity through the way of how to present internality.

Aytmatov, based on this original richness of speech, freedom of expression and beauty, is to add this wealth and freedom to his narratives; in order to bring the originality and self-directedness to the national-spiritual dynamics of the geography. The writer, who chooses epic, legend, myth, fairy tales, stories and ballads as the source of freedom and originality, has synthesized the traditional interiors of these sources with his own internality, thus making inner romance unique. The writer, in addition, synthesized this internal romanticism with the visual richness of aesthetics where it raises socio-psychological perception and forms of understanding to a universal dimension through Kyrgyz-Turkish culture and civilization. The author, who discovered his own original inner hand, at the same time, discovered his own original language and the power of the ruling power (system and tyrants) to create the official language of power and power has achieved power.

Key Words: Aytmatov, internality, aesthetics, style, self.

Edebî Eserde İçsellik ve Estetik Üzerine

Her edebî eser yeni bir ben, yeni bir kimlik ve bu kimliğin dili bağlamında yeni bir içsellik arayışıdır. Bu içsellik toplum tarafından kabul görmüş, üzerinde söz birliği edilmiş, ortak dil, tarih ve ahlak sistemine entegre olmuş bir sıradanlık içermeyip derlediği doneleri analizlerle parçalayan veya özgün sentezlerle kendilik kalıbına oturtan bir “özben” ruhudur. Ancak burjuva toplumları ile tiranik rejim ortamlarında resmi ideolojinin baskısı dışsalın içsele dönüşümünü hızlandırırken içsel söylemin dışsal söyleme dönüşmesini zorlaştırır ve bu iki söylem arasında birtakım çelişkilerin ortaya çıkmasına neden olur. Yazar söz konusu çelişkiyi aşmaya yönelik ya kendi iç söylemine sansür uygular ya da söz çeperlerini kırarak bir başkaldırıya imza atar ki bu psikolojik baskı espri ve dil sürçmelerini de içine alan birtakım söylemsel patolojik formülasyonların ortaya çıkmasına yol açar. Bu formülasyonlar ise söz akışıyla ilintili olmak üzere yer yer motif ve sembollerle özdeşleşir. Aynı zamanda üslup ve estetiğin bir gereği olarak arketipsel imgelerle bir bütünlük sağlayarak söyleyişe farklı bir söz zenginliği/güzelliği ve ifade özgürlüğü kazandırmış olur.

Bir sanat eseri meydana getirmek öncelikle içsellik dolu bir intizar, estetiğe dayalı bir kabiliyet ve niyet, samimiyet ve ciddiyet gerektiren bir eylemdir. Oluşum süreci içerisinde beklentinin niyete; niyetin dileğe, dileğin de eyleme

dönüştüğü süreçte bir edebî eser ortaya koymak içsel ile birlikte dışsalı iyi bir şekilde okumayı gerektirir. Her edebî eser sanatkârın içselini yansıtmakla birlikte bireysel içsellikler üzerinde de iz bırakır ve bu iz bireylerin bilinçaltı kodlarında var olan yaşam biçimleri ile özdeşleşir. Bu nedenle “... *kurmaca anlatıların bizi neden bu kadar büyülediğini anlamak kolaydır. Gerek dünyayı algılamak, gerek geçmişi yeniden kurmak için yararlandığımız o sınırsız yeteneği kullanma olanağını sunmaktadır bize.*” (Eco, 2016: 169). Dolayısıyla her birey söz konusu ilgi sürecinde ilgilendiği sanat eserinin bir parçası hâline gelir. Aynı eser üzerinde yoğunlaşmak da eserin kurgulamış olduğu yaşam biçimini benimsemek ve peşine düşmek anlamına gelir ki bu süreç sanat eseri ile bütünleşmeyi netice verir.

Sanat eseri ile bütünleşmek ve içselleştirmek ise dışsal dünyadan geri çekilmek, dış dünyanın otoriter figürlerine karşı kendini pasifize etmek şeklinde yorumlanabildiği gibi tersine içselleştirilmiş figürlerle uyum sağlamak anlamına da gelebilmektedir. Bu düşünsel anaforda “*devletin, yani siyasal iktidarın karşısına benlik ve içsellik sadık kalmayı yerleştiren edebiyatçılar ‘içsellik’in’ ta kendisinin bir tür siyaset olduğunu, mutlak otoritenin bir tezahürü olduğunu göre(miyorlar)memekte*” (Karatani, 2011), bu durumun neden olduğu çelişkili süreç gerek sanatkâr gerekse muhataplar açısından “içeatım” olgusuna kapı aralamakta ve içsellik oluşum biçim ve seyrine tesir etmektedir. Benlik/ego oluşumu sürecinde ve içselleştirmenin olgunluk kazandığı evrelerde ise “kendilik” ve “nesnellik” kavramları daha etkin bir biçimde kendini göstermektedir.

“Kendilik” ve “nesnellik” odaklı içsellik oluşumu sürecinde yaratılan kurmaca âlem ile bu âlemin görsel boyutunu oluşturan simge/sembol konumundaki kavramlar ve yaşanan süreçler yine bu evrede bilinçaltılarına sürülen imgeler ile bilinç dışına itilen duygu ve düşünceler estetik bir söyleyişle sözcüklere yüklenirler. Bu süreç soyuttan somuta uzanan çizgide bir nevi içsellik dille gelmesidir. Dışsal olguların içselini kurgulayıp biçimlendirdiği Aytmatov, anlatılarında trajik dışsal olguların yanı sıra yaşadığı coğrafya ile bilinçaltını oluşturan kültür/medeniyet ve tarihten gelen mitolojik unsur ve imgeleri devrin pozitif kavramlarıyla sentezleyerek estetik bir özgünlük ortaya koyabilmiştir. Bu vesileyle yazar, mahalliden millîye uzanan çizgide romantik bir duyuş tarzı sergilemiş ve bu romantizmini evrensel boyuta taşımayı başarmıştır. Anlatılarında ortaya koymuş olduğu evrensel içsellik, orijinal üslup ve estetik vesilesiyle bir kültür aktarıcısı, bir medeniyet misyoneri tavrı sergileyen Aytmatov; “*Bence edebiyatın temel görevi şudur: Hem günlük hayatı, hem geleceği, hem de hayatın felsefesini işlemektir.*” (Parlatır 1992: 61-66) diyerek kendine aktaran (dışsaldan) ve kendinden aktaran (içselden) bir yazar olmanın gizemini de ortaya koymuştur.

Yazarın ortaya koymuş olduğu bu gizem, içsellığın dışa yansıyan yüzünü, görsel çehresini, sesini, görüntüsünü ve materyal yönüyle örüntüsünü oluşturur ki bu durum “estetik” sözcüğü ile ifade edilmektedir. Estetik, Yunancada ilk, temel duyum anlamına gelen “aisthesis” ile var olan şeyler karşısında duyumları, duyguları ve sezgileri yoluyla duyarlı olan, duyarlılığını ortaya koyan kişi anlamına gelen “aisthetikos” sözcüklerinden türemiştir. Bu sözcük aynı zamanda “duyum”, “duyular”, “algı”, “duygu ile algılamak” gibi anlamlara da gelmektedir. Bu sözcüklerden çıkarılacak anlamsal sonuçlar neticesinde denilebilir ki estetik; duygusal/içsellik temelli bilgilerin bütümlendiği bir bilimdir.

Esas itibarıyla estetik, “değer teorisi” ya da “aksiyoloji” adı verilen felsefenin bir dalı konumundadır. “Duygu ve beğenilerin yargılanması” olarak da tanımlanan duygusal-duyusal/içsel değerleri incelemekte ve bu bakımdan sanat felsefesi ile de bir yakınlık göstermektedir. Felsefe tarihine göz gezdirildiğinde içsel estetiğin ulaşmayı hedeflediği “güzel/güzellik” ile “güzellik değeri/güzellik yargısı” üzerine birtakım analizler, eleştirel ve yargısal bildirimlerin yapıldığı görülmektedir. Bu bilgi ve değerlendirmeler her bir felsefi eğilimin epistemoloji, mantık ve etik bölümleriyle birlikte estetik yönlerini (açık veya örtük) de gündeme getirmektedir.

Gündeme gelen/getirilen bu duygusal/içsel devinim ve estetik dışa vurumları yönüyle “*Tüm sanatlar kardeştir, her sanat öbür sanatları aydınlatır*” demektedir Voltaire (Timuçin 2000: 6). İçsel yaklaşım ile estetik kavramı arasındaki ilişkiye dayalı olmak üzere şiirsel bir söyleyişte öne çıkan estetik değer/özellik, müzikal bir eserde öne çıkan estetik bir oluşumun açıklanmasına yardımcı olabilmekte; aynı zamanda resim sanatına yönelik bir nitelik, mimaride öne çıkan özel bir durumun görülmesine/gözlemlenmesine de kaynaklık edebilmektedir. Dufrenne: “*Her sanatın kendine özgü bir tekniği vardır, her sanat özel bir kuruluş biçimini gerektirir; bir tablo bir roman gibi, bir bale bir anıt gibi kurulmuş değildir.*” (Dufrenne: 1974). Estetik yaklaşımın ortaya koymuş olduğu bu farklılıklara rağmen bireysel/evrensel içsellik, söz konusu terimsel, biçimsel ve teknik farklılıkların ortak bir noktada buluşmasını, estetik farkındalığın oluşmasını sağlayan temel bir etken olarak da kendini göstermektedir.

Kant’a göre her bir sanat eserinde estetik farkındalık eksenli “*güzelliğin nesnel ölçütleri vardır. Bu nedenle estetik yargılar zorunludur. Ancak bu zorunluluk, doğa bilimlerindeki yargıların gösterdiği zorunluluk türünden bir zorunluluk değildir. Özel bir zorunluluktur.*” (blogcu.com/estetik) İşte bu zaviyeden bakıldığında denilebilir ki kendi içselliği doğrultusunda nesnelini kurgulamış ve kendilik/öznellik farkındalığını yaratmış olan sanatçı “güzel”i nerede, ne biçimde yakalayabileceğini veya kurabileceğini de bilen kişidir.

Sanatçı aynı zamanda “güzel”i bütün boyutlarıyla kendi içselinde kurgulayan, dışsalında yaşayan ve eserleri aracılığıyla yaşatan kişidir. Estetik çerçevede değerlendirildiğinde “sanatçı” güzelin yaratıcısı olduğu kadar bir “güzel uzmanı” ya da “ustası”dır. Çünkü sanat denilince güzel, güzel denilince de özgür ve özgün yaratma akla gelmektedir. Bundan dolayı sanatçı özgür bir görüş, düşünce ve psikoloji ile yaklaşan/yaratandır. Özgünlük ve özgürlük çerçevesinde ele alındığında sanatsal özgürlüğün her şeyden önce sanatçı bilincinin yetkinliğinde ve icra aşamasında bağısız, koşulsuz etkinliğinde kendini gösterdiği gözlemlenmektedir. Çünkü güzele ulaşma ve yaratma hususunda sanatçı her şeyden önce kendini kendinde bulan veya kendini kendine karşı özgür kılmış olan kişidir.

Bireysel kendilikler noktasında sanatçı kendi özgür iradesi ve içselini temel alarak yaratan bir kişiliğe sahip olduğundan özgürlük içsel esenliğinin kaynağını da oluşturmaktadır. Ancak böyle olmakla birlikte sanatçının sıradan bir esenlik duygusu içerisinde varlığını sürdürdüğünü düşünmek ya da onu sıradan bir kimliğe büründürmek yanlış bir temayül olacaktır. Çünkü sanatçı yaratımı başta kendi içsel muhakemesi/içindeliği olmak üzere tüm değer etmen ve etkenleriyle sentezleyerek kurgular ki sanatının gelişim ve tekâmülünü de bu edinime borçludur. Aynı zamanda sanatçı herkes gibi acılarla yoğrulan ve acıyla doğurandır ki içsellik noktasındaki farklılığı da buradan gelmektedir. Théodore Jouffroy Estetik Dersleri’nde şöyle der: “İki şeyden birini seçmek gerekir: ya gelişmek için acı çekmek ya da acı çekmemek için gelişmemek. İşte yaşamın seçeneği, işte dünyada olma koşulunun ikilemi” (felsefetası.org/estetik) ve sanatçı içselliklerinin temeli...

Bu olgular kapsamında ele alındığında her bireyin sanatçı olması olası bir beklenti olmayabilir ama her bireyin gelişimi ve gelişmeyi seçmesi bir beklenti ötesidir. Bu nedenle bireysel bağlamda aklın özgürlüğü sağlanmalı /öz - gürlük alanları açılmalı ve bireysel bitiş, tükeniş noktasına varıncaya kadar estetik bir bakış açısı kazanılmalı, tekâmül yakalanmalı, doğruyu, iyiyi ve güzeli aramada sınırlar kaldırılmalıdır.

Söz konusu sınırların kaldırılması noktasında “Ernest Hemingway, “Büyük yazar olabilmek için kabiliyetli, eğitilmiş, artı mutsuz çocukluk yaşamış olmak gerek.” formülünü ortaya koymaktadır (Aytmatov-Şahanov, 2002: 26).

Bu formül çerçevesinde değerlendirildiğinde denilebilir ki; düz bir esenlik duygusu içerisinde sıradan bir varlık görüntüsü sergilemeyen, sanatını acılarla yoğurarak kendiliğini ve kendi içselliklerini türeten/evrensel boyuta yükselten Cengiz Aytmatov, Sovyet coğrafyası ve kültürüyle yoğrulmuş olmasına rağmen 20./21. asır çağdaş Türk edebiyatının yetiştirdiği başat öykü ve roman yazarlarından biridir. Aynı zamanda Aytmatov, yaşadığı coğrafyanın sahip olduğu ve kendisine sunduğu Türk millî hafızasına dayalı mitolojik ürünler ile

geçmişten gelen değerler bütününe öykü ve roman türlerinin kurgu ve anlatım zenginlikleriyle bütünleştirerek kendine özgü bir estetik biçim ve anlayış tarzı oluşturmuş bir orijinalite örneğidir. Bu orijinalite sürecinde yazar, acı ve çilelerin içselleştirdiği bir gelişim grafiği izlerken ve bir öykü/roman yazarı olarak özgün üslup/estetik anlayış ve yapısını oluştururken evrensel sesi yakalamayı da başarmıştır. Hiç şüphesiz “*hayatı, yüzyılların birikiminin ve çağının genel geçer değerlerinin alt üst edildiği bir devirde geçen Cengiz Aytmatov’u bir birey ve çağından sorumlu bir yazar olarak yüklediği rolü eserlerinde aksettirebilen nadir bir şahsiyet olarak kabul etmek*” (Kolcu 2004: 155) yazarın evrensel manada hedeflediği boyuta ulaştığını olumlamak anlamına da gelmiş olacaktır.

İçsel kurgu bağlamında çağdaşlarına nazaran hadiselere farklı bir bakış açısı ve özgün bir perspektiften yaklaşabilen yazar, yaşadığı coğrafya ile mensubu olduğu Türk kültür ve tarihinin mitolojik unsur ve simgelerini devrin anlayışıyla sentezlemek suretiyle mahalliden millîye uzanan romantik duyuş tarzını romantik bir üslupla evrensel boyuta taşımayı amaçlamıştır. Bu amaç doğrultusunda geçmişe ait unsurların temellerini dizayn ettiği mitolojik kozmosu, bugünün biçimlendirdiği nesir türünün (öykü/roman) zengin anlatım olanaklarıyla bütünleştirerek yaşanılan devre ışık tutmaya, sorun ve açmazlarına çözüm teklifleri getirerek genç nesillere yol gösterici olmaya çalışmıştır. Yazarın bu bakış açısı ise engin Türk coğrafyasının yaratmış olduğu Türk tarihini, kültür ve medeniyetini, yaşam ve tarih felsefesini sanatsal dil ve özgün söyleyişle bütünleştirerek bir ifade-i meram, bir ilgi odağı hâline dönüştürmüştür.

Çünkü “üslup” ve “orijinalite”, her sanatçının kendiselliği, özneliği ve içselliğinin bir ürünü olup eserin altyapısını oluşturan söz malzemesine verdiği yön ve şekil ile birebir ilgilidir. Bu nedenle üslup, “*insanın ayıdır ve bir kimsenin bütün hususiyetlerinin damgasıdır*” (Tansel 1975: 151). Bununla beraber edebî türlerde temel öğeyi oluşturan dilin anlatı içerisindeki kullanım biçimi, özgün üslubun (içsel yansıma) oluşumuna ve biçimlenmesine önemli ölçüde katkıda bulunur. Ayrıca söz varlığının zenginliği, yazar ile okur arasındaki iletişim gücünün artması ve pekişmesinde de etkin bir rol oynar. Çünkü içsel yansımanın somutsalı olan ve yazarın orijinalitesini ortaya koyan dil hâkimiyeti ve üslup, anlatılarda yazar ile okuyucu arasında karşılıklı iletişimi sağlayan önemli bir bütünlüğü oluşturmaktadır.

Aynı zamanda üslup, içsel orijinaliteye dayalı olup bu orijinaliteye kaynaklık eden sanatçı ile bir işteşlik görünümü sergiler. Bu işteşlik durumu ise kavramsal içeriği yönüyle bireysel özellikler ihtiva ettiğinden söz konusu “*üslup, içeriğin ferdi biçimde ifade edilmesini sergileyen metnin dışında araştırıl(a)maz.*” (Aktaş 2002: 55).

Yukarıda da dile getirildiği üzere kişisel üslup ile eserin estetik yapısının oluşmasında sanatçının geçmişi ve geçmişle biçimlenen bilinçaltı, eğitim süreci ve bilgi birikimleri, gensel, eğitsel verilerin bütünleşmesi ile şekillenen estetik eğilimleri, tecrübeleri, karakteristik ve estetik eğilimlerinin belirlediği ilgileri ve bunların biçimlendirdiği psikolojik dengeleri son derece önemlidir. Çünkü daha önce de bahsedildiği gibi “*Büyük yazar olabilmek için kabiliyetli, eğitilmiş, artık mutsuz çocukluk yaşamış olmak gerek*”lidir. Bu noktadan hareketle “mutsuz bir çocukluk evresi geçirmek mi yoksa bu görüp geçirmişliği faydaya dönüştürmek mi” ikilemi derinlemesine irdelenmelidir. Çünkü bu mutsuzluk içsel pesimiz kökenli olup psikolojik, terminolojik biçimlenme ile üslupsal ve estetik şekillenmeye önemli ölçüde tesir etmektedir. Ayrıca bu ölçüt, sanatçının kültürel düzeyi ile kişisel gelişiminin önemli bir göstergesini teşkil etmektedir. Bu bireysel ölçüt ve göstergeler edebî eserin oluşum aşamasında “*eserin bütünü ile ilgili genel bir estetik amaç ve birleştirici bir prensip ortaya koyabildiği zaman edebiyat çalışmaları için çok yararlı olacaktır/(olmaktadır).*” (Wellek vd. 1983: 241). Bu durum sanat ve sanatçı açısından içsel bütünlüğün nasıl bir öneme sahip olduğunu tüm açıklığıyla ortaya koymaktadır.

Söz konusu değerler çerçevesinde özgün üslup ve estetiğe ulaşan ve evrenselin sesini yakalamayı başaran Aytmatov, bağlı bulunduğu kültür ve coğrafyanın bilinçaltı kodlamaları ile estetik kazanımları doğrultusunda kendi içsel evrenini oluştururken “içsel estetik” orijinalitesini de belgelemiştir. Yaratdığı bu üslup çerçevesinde Türk kültürü, millî ve manevi değerlerini tarihî bir bilinçle yoğurarak şuur kazanımı/kazandırımına yönelik bir estetik duyuş ve anlayışa ulaşmayı hedeflemiş, geçmişten devşirdiği ve kendi içsel estetiği ile şekil verdiği romantizmini aynı duyarlılık içerisinde gelecek nesillere aktarmak istemiştir.

Yazar bu hedefine ulaşmak ve amacını gerçekleştirmek isterken doğal gereçlerden yararlanmayı ve kendi yorumu/yoğurumunun yapay bir nesnesi olan eserini doğal gereçlerle biçimlendirmeyi de ihmal etmemiştir. Çünkü belli bir amaç ve hedefe kilitlenmiş bir sanatçı için nihai nokta her türlü ortam ve koşulda/biçimde mutlaka kendi güzelini yaratmak ve akabinde bu güzelliği evrensel güzellik boyutuna ulaştırmaktır. Bu perspektif doğrultusunda Aytmatov, bir yandan geleceğin bilinçli toplumunu yaratmayı arzularken diğer yandan sanatın estetik diliyle millî bir içsellik, dil ve anlayış tesis etmek istemiş, çerçevesini genişletmek suretiyle de evrensel iç/sezgi boyutuna yükselebilmektedir.

Bu perspektiften bakıldığında tüm Aytmatov anlatılarında bu olgunun vazgeçilmez bir unsur olarak yerini koruduğu, millî bir atmosfere sahip mitolojik içsellik ve mistisizmin ruhani bir atmosfer içerisinde insanı tesir altına aldığı

görülmektedir. Kendilik bilinci ekseninde çerçevesini çizdiği içsellik anlayışı ile mercek altına aldığı millî-manevi değerleri güzel-doğru/güzel-fayda/güzel-hoş estetiği çerçevesinde şekillendiren yazar, dün-bugün-yarın kronolojik dizininde bir yüz yüzeliği de hedeflemektedir. Bu vesileyle okurların özgün çıkarım ve geleceği kurgulama adına doğru karar alma yetilerine katkıda bulunmaktadır.

Bu noktadan hareketle denilebilir ki Aytmatov'un mitler ve mitolojik zenginliklerle renklendirdiği içtenlik eksenli üslup ve estetik yaklaşımı, temeli millî-manevi dinamiklere dayanan bir keşfin ürünü olup kökten/gelenekten devşirilenleri öznel içsellik ile bütünleştirme, yoğurup biçimlendirme ve güncel bir görünüme kavuşturabilme yeti ve gayretinin neticesidir. Çünkü sanatçı güzeli nerede, hangi koşullar altında yakalayabileceğini ya da kurabileceğini bilen bilinç sahibi kişidir. Aynı zamanda sanatçı güzeli bütün boyutlarıyla yaşayan ve yaşatan kişidir, güzelin yaratıcısı olduğu kadar bir güzel uzmanı/ustasıdır. Bu bağlamda çağın gözde sanatçılarından olmayı başaran Aytmatov, bilinçaltı oluşum, tecrübe ve estetik eğilimleri çerçevesinde kendine özgü üslup ve orijinalitesini ortaya koymak suretiyle kendine yönelik kodları yakaladığını ve bir yazar olarak kendine kendilik katan referanslara ulaştığını açıkça ortaya koymaktadır.

Kendilik kodlarını yakalama seyri içerisinde yetmişli yıllar yazar açısından ayrı bir öneme sahiptir. Bu dönemde yazarın sanatsal bakış, görüş, anlayış ve felsefi yaklaşımlar yönüyle birtakım evrim/değişim gösterdiği ve yeni arayışlar içerisinde olduğu görülmektedir. Beyaz Gemi adlı anlatının neşrinden itibaren yazar, evrim/değişim trendine girmiş, destan, efsane, masal vb. motifleri eserlerine birebir monte tekniğinden sıyrılarak millîden evrensele geçiş ile savaşlardan uzak bir dünya anlayışı ve küresel hümanizme geçiş eğilimine girmiştir. Bu geçiş sürecinde yazar, sanatın kültürel dünyanın bir kavramı olduğuna vurguyla sanatta var olan güzelliğin gerçek güzellikle mutlak iç içeliğini keşfetmiştir. Bu kapsamda geçmişten, gelenekten derlediği gerçek güzellikleri kendi içseli ve sanatın güzelliğiyle sentezleyerek özgün estetiğini oluşturma çabasına girmiş, okurlarını evrensel bir gerçek olan; “acaba dünya, insanlık noktasında bu çitayı yakalayabilir mi?” sorusuyla karşı karşıya getirmiştir. Çünkü çağın global anlayışının bir ürünü olan anlatılar, yazarın bu estetik duyuş ve anlayışına tercüman olamamakta, bu anlayışın dışına çıktığı takdirde ise yazar anlaşılama/yanlış anlaşılma/dışlanma riski ile karşı karşıya kalabilmektedir. Mankurtizmin çarkları arasında çarpınmakta olan çağın insanına bir sanatçı kimliği ve sanatın güzelliği ile yaşamakta olduğu makûs kaderi hatırlatma/haykırmanın yanı sıra bir öteki/leştirilme riski ile karşı karşıya olduğu hakikati üzerine de dikkatleri çekmektedir. Çünkü millî

hafızadan yoksunluğun yol açtığı vicdani deformasyon, kültürel kodların tahribi ve ahlaki ihlaller coğrafya insanını tedricen kimlik kodlarından soyutlamakta, içsel çöküntüye uğratmakta ve millî-manevi duyarlılığını erozyona uğratmaktadır ki bu bağlamda “*siyasi erki elinde bulunduranların, insanları, tiranlıklarını onayacak birer ‘taslak kişi’ hâline dönüştürme çabası, potansiyel bir tehdit olarak çağımızın en önemli sorunlarından birisini oluşturmaktadır.*” (Korkmaz 2004: 23).

Yazara göre bilinçaltı kodları ile içsel gelişimi dumura uğratılmış, baskıcı tiranik rejim ve uygulamalarını sorgulama güç ve iradesinden uzaklaşmış, korkunun şekillendirdiği taslak bir toplum yerine, vicdani ve iradi erki elinde bulunduran bireylerin hâkim olduğu toplumsal bir yaşam modeli tesis etmek asıl hedef olmalıdır. Çünkü estetik yapılanmasını vicdani ve iradi erk (içsel güdümler) ile hür duyum ve sezim üzerine bina etmiş bireylerden oluşan toplumlar özgün sosyo-estetik yapılanmasını da gerçekleştirmiş olacaktır. İşte bu var oluş estetiğini gerçekleştirmiş olan toplumsal oluşumlar, içsel dönüşüm sürecini de tamamlamış sayılırlar. Bu vesileyle “an”ı algılama yetisine eren sosyolojik yapı “an”ın gereklerini yerine getirebilmekte, evrensel hukuk çerçevesinde özgürlük alanlarını belirleyebilmekte, bu tekâmül bilinci içerisinde bireysel/toplumsal sorumluluklarını yerine getirebilmektedirler.

Çünkü evrenin gizi, bireyin tekâmülü ile paralel bir etkileşim içerisinde. Yapısı itibariyle üç aşamadan oluşan ve iç içe geçmiş bulunan ruhsal/tinsel, nitelik ve nicelik değerlerinin yanı sıra bilimle aydınlanan bir birikimler ve bilgiler ağıdır. Bu platformda birey için öncelikli olan iç evrenini tanıma/tanımlama ve içselliğini olumlayarak kendi farkındalığını yaratmaktır. Bu temel aşamayı gerçekleştiren birey ancak yakın çevresini algılamaya başlar. Akabinde yakın çevresine açılma, tüm varlıklar ile doğayı evren olarak tanıma, tanımlama evresine girilir. Son aşamaya geçil (ebil) diğinde ise tekâmül tamamlanmış ve içsel evrenin sınırlarını aşan birey için “dünya” artık “kâinat” anlamını taşımaya başlamış olur.

Bu tekâmül evresine yükselen ve evrenin gizini kendi içselliği ile özdeşleştiren Aytmatov, bireysel anlamda yalınlığı, yalnızlığı, acıları ve bu acıların kaynağı olan dramların ıstıraplarını sızılı, sancılı ama onurlu başkaldırılarını (Kazangap ve Gülsarı örneklerinde olduğu gibi) evrensel içselliğe yükseltmektedir. *Çünkü Aytmatov’a göre “Doğru sanat, insanı derin düşüncelere sürüklemeli, insanı sarsmalı, insanda acıma duygusu uyandırmalı, kötülüğü protesto etmeli, insanı üzmelidir. Ayrıca hayatın, ayakaltına alınan, yok edilen, küçük düşürülen en değerli yönlerini yeni baştan kurmak, korumak ve kurtarmak isteğini uyandırmalıdır.”* (Aytmatov, 2014: 171).

Doğru sanatı yakalama kulvarında içsel/dışsal evreni anlama-algılama ek-

senli ve millî-manevi değerlerle bütünlük gösteren çözüm merkezli içsel yönelimler (Adsız Çocuk, Abdias örneklerinde olduğu gibi), yazarın dış dünyayı anlama ve algılamasına katkı sağlayan paralel değerlerle bütünlüşerek evrensel içsellliğini olumlamış ve daha da olgunlaştırmıştır. Bir konuşmasında yazar “*tarihin sesi her yerden kesilse de, insanın içinden kesilmez.*” (Caferoğlu Nisan 1990: 44) demek suretiyle insanın içine/içseline inmenin gerekliliğine işaret etmiştir. “Hak/hakikat” ve “doğruluk” noktasında iç evrenini ortaya koyma arzusunda olan yazar Beyaz Gemi anlatısında Adsız Çocuk’un iç dünyasına uzanırken kendi içsel evrenine de ayna tutmaktadır:

“Su boyunca yüzüp gittin çocuğum. Kendi efsaneni de alıp götürdün. Yüzüp gittin. Kulubeg’in gelmesini beklemedin. [...] Hiçbir zaman balık olamayacağını biliyor muydun? Isık-Göl’e kadar yüzemeyeceğini, beyaz gemini göremeyeceğini ve ona ‘Selâm Beyaz Gemi, ben geldim, ben!’ diyemeyeceğini biliyor muydun? Çay boyunca yüzüp gittin çocuğum. Şimdi ben sana yalnız şunu söyleyebilirim: ‘Çocuk kalbinin, çocuk ruhunun bağdaşamadığı her şeyi reddettin. İşte beni teselli eden de budur. Bir şimşek gibi yaşadın sen. Bir defa çaktın ve söndün. Şimşeği çaktıran göktür. Ve gök ebedidir. İşte budur beni teselli eden. Bir başka tesellim daha var: İnsandaki çocuk vicdanı, tohumdaki öz gibidir. Ve o öz olmadan tohum filizlenmez, gelişmez. Yeryüzünde bizi neler beklerse beklesin, insanoğlu doğdukça ve öldükçe, insanoğlu yaşadıkça, hak ve doğruluk denen şey de var olacaktır... Sana, senin sözlerini tekrarlayarak veda ediyorum: ‘Merhaba Beyaz Gemi, ben geldim!’” (Aytmatov, 2014: 168).

Yazarın bu ifadelerinde de anlaşıldığı üzere Adsız Çocuk sergilemiş olduğu bu sessiz protesto örneğinde pasif bir direnişçi olan Mümin Dede’nin gösteremediği veya göstermeye cesaret edemediği aktif direnişi ve kötülüşe karşı olması gereken dik duruşu sergilemektedir. Özellikle “*Çocuk kalbinin, çocuk ruhunun bağdaşamadığı her şeyi reddettin. İşte beni teselli eden de budur. Bir şimşek gibi yaşadın sen. Bir defa çaktın ve söndün. Şimşeği çaktıran göktür. Ve gök ebedidir. İşte budur beni teselli eden.*” (Aytmatov, 2014: 168). İfadeleri yazarın iç bağlantı ve yönelimlerini tüm açıklığıyla dile getirmekte, “Gök/Tanrı” ile olan içsel bağımlı dolaylı da olsa nazara vermektedir.

Yukarıdaki örneklerde de ifade edildiği üzere Aytmatov anlatılarında ferdi ve içtimai değerlere karşı ötekileşme/ötekileştirilme politikalarıyla gündeme gelen ve bireysel/toplumsal içsellığı doğrudan etkileyen “değişenler-değişmeyenler/değiştirilemeyenler-değiştirilmemesi gerekenler” endeksli kodeksler özellikle Beyaz Gemi anlatısında yazarın içsel perspektifi ve “dün (Momun)-bugün (Adsız Çocuk)” ritüelleri eşliğinde gündeme getirilmektedir ki bu ikircikli yaklaşım, kimilerine göre rejim karşısında sergilenen bireysel bir ikiyüzlülük örneğidir. Oysa hakikatte bu yaklaşım “sosyal değişimler evriminde

değişmemesi gereken” değerlerin sosyo-etik ölçütlerle ve estetik bir dille ifadesini içermektedir. Bu nedenle Aytmatov anlatılarında; “*ülkü değerleri kişiler ölçütünde temsil eden Mümin Dede, Baytemir, Kazangap ve Yedigey gibi kişiler, egemen olma tutkularını, tüm dikkatlerini işlerine yönelterek daha verimli bir şekle dönüştürebilmişlerdir. Pek çok maddi sıkıntı içinde yaşayan bu insanlar, para ve yükselme hırsına kapılarak türlerine ve doğaya karşı ben-cilce suçlar işlemeyecek kadar soylu bir iç zenginliğine (pozitif içsellik) sahiptirler. İlişkide buldukları varlık-alanlarına (doğa-insan) asla ihanet etmezler (etmemişlerdir).*” (Korkmaz 2004: 168).

Özellikle Mümin Dede “*geleneksel hayat tarzı içerisinde şartların el verdiği ölçüde yaşamaya çalışan millî ve manevî değerlerine, kültür ve geleneklerine bağlı, klâsik Kazak-Kırgız kimliğini muhafaza etme gayreti içinde, kimi zaman teslimiyetçi, kimi zaman mücadelecî, düzen içinde ayakta durmaya çabalayan hamarat, çalışkan ve rejimi içine sindirememiş*” (Kolcu, 2002: 50) bir kişiliği/kimliği temsil etmektedir. Bu tanım aynı zamanda 70’li yılların başından itibaren içselinde birtakım Eski Cengiz/Yeni Cengiz çatışmaları yaşamaya başlayan yazarın “eski Cengiz”in pasif direniş psikolojisine de ışık tutmaktadır. Yukarıda da değinildiği üzere bu gelişim seyri içerisinde Yetmişli yıllar yazar açısından çok ayrı bir öneme sahiptir. Bu dönem yazarın sanatsal bakış, görüş, anlayış ve felsefî yaklaşımları yönüyle birtakım evrim/değişim gösterdiği ve yeni arayışlar içerisine girdiği bir evredir. Çünkü Beyaz Gemi adlı anlatı ile birlikte yazar içsel ve düşünsel bir evrim/değişim trendine girmiş, destan, efsane, masal vb. motifleri eserlerine birebir uyarlamaya başlamış, sınırlardan millîden evrensel geçiş sürecini başlatmış, savaşlardan uzak bir dünyanın ve küresel hümanizmin kapılarını aralamaya başlamıştır. Bu anlayış çerçevesinde ve kendi içsel rehberliğinde dışsalını kurgulayan/kuran yazarın içsel/dışsal (sosyal) değişim (estetik bilinç) seyri içerisinde ulaştığı son nokta ise; *Tarihselliğini kavrama, insanlaşmanın en önemli aşamalarından biri sayıldığından, kişi kolayca başkasına çevrilemez, yani ötekileştirilemez*” (Korkmaz 2004: 191) gerçeğini yakalamak olmuştur.

Aytmatov Anlatılarında İçsel Söyleyiş Aşamaları

“*Açıklamak istediğin konuyu ve temel fikri açıklamak için gönül hazinen-den yararlanman gerekir. Çocukluk hatıralarının, gördüklerinin, duyduklarının, dinlediklerinin, bizzat başından geçenlerin hepsinin süzgeçten geçirilerek sisteme sokulması, eserin esasını teşkil edecektir.*” (Aytmatov vd. 2002: 162).

Malum olduğu üzere Aytmatov anlatıları kurgusal yapısı ve içeriği itibarıyla bir madalyon görüntüsü sergilemektedir. Anlatılarda madalyonun bir yüzünü Kırgız-Kazak halklarının millî-manevî değerleri ve kültürel erozyonla

yitirdikleri (sosyo-kültürel tahripler) oluştururken diğer yüzünü değişme-yenler/değişmemesi gereken (kültürel kodlar) teşkil etmektedir. Aslında bu üslup oluşumu bir bakıma yazarın rejim ve rejim tiranları karşısında kendini, kimliğini ve değerlerini ön plana çıkarmak suretiyle safını/ tarafını belli etme gayretini de ortaya sermektedir.

Çünkü “*Cengiz Aytmatov'un hemen hemen bütün eserlerinde hatırladığı ve Kırgız halkına hatırlattığı kültürel değerler, toplumsal kimliğin korunmasını ve çözüldüğü noktalarda yeniden inşasını sağlamaktadır. Özellikle yazarın Kırgız toplumunun kolektif bilinçaltında yaşayan mitleri eserlerinin bir parçası hâline getirmesi bir bakıma kaynaklara dönüş"olarak nitelendirilebilir. Mitik döneme ait olan bu efsane, destan, inanış, türkü ve halk hikâyesi gibi kültürel taşıyıcılar onun eserlerinde halkın yozlaşan, zarar gören ve kesintiye uğrayan toplumsal kimliğini korumanın birer aracıdır.*” (Kurt 2008: 65-70).

Aytmatov, sanatçı kimliği ile buluşmasının ve içsel yönelime ulaşarak özgün yetilerini sanatla buluşturmasının öncesinde evrensel donanımlar ve bu donanımlarla var olma ayrıcalığını bir bilinç düzeyinde kavramış ve benimsemiştir. Bu bilinç üzere yola çıkan yazar, evrensel sesi yakalamanın yolunun evrensel bir perspektife sahip olmaya ve derin sentez/analizlerle kültürel arınmaya bağlı olduğunu idrak etmiş, arınma ve içsel özgünlüğün ise yalın olmakla değil çok katmanlı bir algı ve anlayışla kazanılacağını kavramıştır. Sanatsal derinlikleri yönüyle yazarın bireysel içselliğini yansıtan ve millî-manevi değerlerle buluşarak insani öze ulaşan ve ayrıca insani erdemlerle yoğrulan “insani öz” doğal olarak anlatılara yansımış ve böylece yazar söyleyiş noktasında evrensel içselliğin dilini de yakalamıştır.

Bireyin özellikle de sanatçının bu yetkinliklere erebilmesi için ruhsal değişim/dönüşüm, sosyo- etik değerler ile yaşadığı/yaşamakta olduğu hayat şartları arasında bir kendine görelilik belirlemesi gerekmektedir. Bu kendine-lik/kendine görelilik, bir biçimsellikten ziyade duyguları sembolize eden içsellik aktarımı üzerinden kendini göstermektedir. Bu içsellik türü ve tezahürleri özellikle birey psikolojisinin kırılma dönemeçlerinde, bireyin bilinç dışı istemleri, bellek yitimi (Mankurt örneği) ve tinsel bunalımları anlarında (Dişi Kurdu Rüyaları örneği) kendini gösterir. Bu bağlamda Aytmatov anlatıları aşkın ve ayrılığın dip dibeliğine de bir aynadır. Bireylerin içseline doğrudan uzanan ve içe atımlarla travmatik yıkımlara neden olan bu depresif devinin kendiliğinin oluşumunda da etkin rol oynamaktadır. Çünkü “*hayattaki her ayrılık gizlenebilen, ama asla iyileşemeyen bir yara halini alır, son ayrılış ise en büyük yaradır, çünkü yeniden kavuşmak için beslenen umutları ebediyen söndürür.*” (Atalay, 2011: 18). Sönen umutlar ise bireyi pesimist bir içselliğe doğru sürükleyip götürür.

Bu psikolojik dalgalanmalar ise sanatçı (yazar) tarafından sanatsal bir istenç ve üslup dâhilinde estetiksel/gösterimsel bir yorumla sembolize edilmektedir (Toprak Ana, Cemile vs). Bireyin primitif içsellığı ve soyut dışıyavurumculuk bağlamındaki etki-tepki odaklı duygusal dalgalanmalarından kaynaklanan psikolojik yansımaları sembolik bir tinsellik (Dişi Kurdun Rüyalari örneğı) ile dile getirilmektedir.

Roman ve hikâye türü anlatılarda bir üslup gereğı olarak içsel yaşamın döngüselliginde kaleme alınan kurgusal âlem sanatçı tarafından kutsanarak reel bir yaşam görüntüsüne büründürülür. Birer kurgu ürünü olan bu olaylar aynı noktada buluşturularak ortak bir sonuca bağlanır ve bu süreç anlatı boyunca devam ediverir. Gerçek yaşama tutulmuş bir ayna olan anlatı gerçek yaşamın özü ile bireyin tinselliğı arasında felsefi bir var oluş/yok oluş bağı kurar. İçsellik ve tanımsallık ekseninde seyreden bu döngüsel kurgunun biçimlenmesinde sanatçının öznel yorumları kadar çevresel (coğrafi, kültürel) faktörler de büyük ölçüde etki eder.

Anlatı kahramanlarında sanatçının içsellığıne dayalı olarak rengini bulan içsellik kavramı esasında bir dışsallıktan arınma veya dış dünyadan tümenden soyutlanma anlamına gelmemekte ve Psikolojide “letarjik (derin uyku)” olarak tanımlanan, bireyin dış dünyadan kopukluğuna delalet etmemektedir. Bu durum özellikle Aytmatov anlatıları ve kahramanları için de böyledir. Genel itibariyle içsel ve duygusal psikolojiler (kimlikler) her zaman içe kapanık ve dışsaldan uzak bir karakter yapısının göstergesi değildir. Acı ve çilelerle yoğrulmuş olan Aytmatov kahramanları tüm teorilerin tersine olumsuzluklarla şekillenmiş olan içselliklerini kendi dışsalları ile entegre etmekte, başka acıların dinmesi/dindirilmesinde harekete geçirmekte ve anlatı psikolojisini pozitive etmektedirler.

Bu pozitif etki Aytmatov’un kişisel pozitivizmi ve olumlu yaklaşımlarından kaynaklanmış; savaşın karamsarlığıyla abluka altına alınmış dışsal dünyası ile tinsel yaklaşımlarının biçimlendirdiğı içsellığı doğal olarak anlatı kahramanlarını kendi çizgisine çekmiştir. Kurguladığı kahramanları içsel oluşuma taşıyan madde-mana sentezine yönelik aşamalar deneme-yanılma, düşme-kalkmalara deneyimlenmekte ve bir yandan üstün iradenin (rejim ve tiranları) biçimlendirmek istediğı formatlarla çatışırken diğeryandan kendi içsel gerçeğıyle yüzleşmektedir (Toprak Ana-Tolgonay/Beyaz Gemi-İhtiyar Momun).

İşte bu yüzleşme nedeniyledir ki Aytmatov anlatılarında bireylerin/kahramanların tinsel edinim ve devinimleri bireysel/öznel düzeyde içsellığın “surete dönüşüp değışmesi veya öznel ritüellere dönüşmesi” biçiminde değil, salt bir “kimlik edinimi” türünde kendini göstermektedir. Bu kimlik edinimi çer-

çevesinde anlatılara göz gezdirildiğinde yazarın temelde kimlik edinimi sorununa takılmadığı hatta bunun da ötesine geçerek içsel/ruhsal insan olma arayışına girdiği görülmektedir. Çünkü yazara göre bu yaklaşım, bireyi yaratılış gayesinin gerekleri çerçevesinde bir kimlik-kişilik sahibi kılma/erdemle ulaştırma noktasında yegâne gerçekliktir. İnsanlık için yaratılma gayesine doğru ilk hareket ise içsel yöneliş ile başlamaktadır. İçsel yöneliş/arayış ve içsel farkındalık ise bireyi “ruhsal insan” kategorisine dâhil eden bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu aşamada yaratılış gayesi “suret olma” kavramı üzerine kurgulanmış olan insanlığın farkındalık edinimi için “içselliğin esas açılımını” ve “madde üstüne çıkmada içselliğin” kendisine açıldığını görmesi şarttır. Ayrıca “mana yolu”nun “içsellik algısı ve farkındalığı” olmayan bireylere kapalı olduğu da yadsınmaz bir hakikattir.

İçsellik algısı ve farkındalığı ise bireyde kendiliğine çekilme(inziva) düşüncesinin doğmasına neden olur. Bu aşamada birey ruhun özgürlük ve bağımsızlığını kendi içinde/içselliğinde bulur/görür. “Beyaz Gemi/Adsız Çocuk” tiplemesinde görüldüğü üzere bu duygusal devinim bireyi dışsal-dünyevi meşgalelere karşı pasifize ve bilinçli bir dışlanma eğilimine sürükler. Orozkul ve benzeri rejim tiranları nedeniyle dış dünyanın gerçeğine duyulan nefret, dışsal olanı aşağılamayı ve içsele yönelerek onu yüceltmeyi dürtüler. Bir toplumdan kopuş önceli sayılan bu durum, özgürlük kavramının gerçeğin dışında farklı bir boyutta yaşanmasına, kaçışlarla anlam kazanmasına neden olur. Aslında bu yönelişin Budizm’de “bireyin içsel gizliliklerinin ortaya çıkartılması” ya da Taoculukta “doğanın sesine ayak uydurmak” şeklinde ifade edilişi de söz konusudur ki iç huzura ve içsel aşkınlığa ancak bu yolla varılır. Aytmatov anlatılarında kendini gösteren inziva fikrinin temelinde (Adsız Çocuk/İhtiyar Momun/Tolgonay Ana) toplumun sınıflı yapısından (rejim ve tiranlarının yıkıcılığından) bir kaçış söz konusudur. Çünkü bu tür sistemlerde “*Devlet iktidarını elinde tutar. Yeni devlet, yalnızca, egemen sınıf olarak örgütlenmiş proletaryadır. Devlet, toprağın ve sermayenin özel mülkiyetine sahip olanları mülksüzleştirir ve toprağın ve üretim ve değişim araçlarının mülkiyeti devlete geçmiş olur. Bu eylemiyle devlet, yeni mülkiyet biçimlerini kurar; ulusallaştırılmış veya devletleştirilmiş ya da kolektifleştirilmiş mülkiyet. Aynı zamanda yeni mülkiyet ilişkileri de kurar. Proletarya söz konusu olduğu ölçüde, o, mülkiyetle tamamen yeni bir ilişki içine girer. Değişikliğin esası, işçi sınıfının, bu devlete ait mülkiyeti yönetmesinde yatmaktadır, çünkü devlet, egemen sınıf olarak örgütlenmiş proletaryadır (sovyetleri, ordusu, mahkemeleri ve parti, sendikalar, fabrika komiteleri gibi kurumları aracılığıyla). Sorunun özü budur.*” (Shachtman, 1970: 257). Aytmatov anlatılarına yansıyan bu örgütlenmiş proletaryadan kaçışın anlamı iki yönlüdür; yazarın kahramanları üzerinden or-

taya koymuş olduğu bir reddediş/kaçış ve bu reddedişe/kaçışa yansıyan olumluluk/mutluluk hissi, diğeri ise dışsal dünyada rejim tarafından hüküm süren haksızlıklara karşı kayıtsız kalma/kayıtsız görünme durumunun yarattığı pasif/pesimist ruh haleti...

Bir başka açıdan ele alındığında Tolgonay Ana'nın "Toprak Ana" ile dertleşmesi yine Adsız Çocuk'un "Beyaz Gemi" ve bu geminin kaptanı "muhayyel baba" kurguları arkasında sığındıkları inziva fikrinin maddeci gözle yapılan yorumunun temelinde zihnin her türlü kaygıdan uzak, toplumun yasalarını reddederek yaşaması ve toplumsal dokudan uzaklaşması gerçeği yatmaktadır. Bu gizil hakikat ise kaçınılmaz olarak bireyi, sayılılara ve gerçek olmayan, hayatta doğrulanamayacak kurgulara yöneltilir. Böylelikle birer mucize örneği olan peygamberlerin meleklerle görüşmesi, bastı zaman tayı mekân olgularının gerçekleşmesi gibi atalar ruhunun (Manas) imdada yetişmesi (Elveda Göl-sarı) veya Beyaz Gemisine binmiş kahraman baba silüetinin temessül etmesi inandırıcılıkları bakımından tartışmalı hale gelmektedir. Ancak bu soyut olgular, "hikmet" nazariyesi içerisinde yer almaları nedeniyle pozitivist kıstaslarla uyum göstermezler; ne kanıtlanabilir ne de reddedilebilirler.

Aytmatov Anlatılarında Madalyonik Yaklaşım ve İçsel Estetik

"Her anlatı, insanlara ait edimlerin, davranışların ve durumların birbiriyle ilişkilendirilmesinden oluşur ve bir anlatının sözdizimsel mantığını ortaya koyan temel yapısı anlatı izlencesi olarak adlandırılır. (Günay: 186) Bu durum aslında yazarın kendisiyle yüzleşmesinin, içsel-dışsal buluşmasının anlatıya yansıyan kurgusal ifadesidir. Ernest Hemingway; "büyük yazar olabilmek için kabiliyetli, eğitilmiş, artı mutsuz çocukluk yaşamış olmak gerek/lidir." (Aytmatov vd. 2002: 26) derken bilinçaltı kodlarına uzanmakta ve bu yolla kurgusal yapının arka planında yer alan madalyonun öteki yüzüne parmak basmaktadır. Bu noktadan hareketle anlatı kahramanlarına ve kahramanlar üzerinden yazarın bilinçaltına köprüler kurulmakta ve trajedilerle dolu bir çocukluk/ergenlik dönemi geçirmiş olan Aytmatov, anlatının topluma yansıyan aynasında kendilik/inden var olmaktadır.

Gerek üslubu ve gerekse estetik yapısı itibarıyla bir madalyon modeli sergileyen Aytmatov anlatılarında malum olduğu üzere madalyonun arka yüzünü millî hafıza ürünü değerlerle birlikte gerçek hayattan alınan kesitler ve yazarın özel hayatından alınan enstantaneler oluşturmaktadır. Bu sentezleme yoluyla Aytmatov, "millî"den hareketle ait olduğu coğrafya insanının ortak kaderini yansıtarken bu kaderle yoğrulmuş anlatıları aracılığıyla topluma ayna tutmayı amaçlamıştır. Çünkü Aytmatov anlatılarının mayasını "*...biz geçmişin manevi hazineleri üzerinde dikkatle durmalıyız. Maddî şeyler kültür seviyesini arttırmaz.*" (Gutschke 1980: 146) anlayışı oluşturmaktadır. Yazar, özellikle II.

Dünya Savaşı'nın neden olduğu yoksulluklar ortamında acı ve çilelerle yüzleşmiş, bu yüzleşme bireysel düzeyde kalmayarak sosyolojik bir duyarlılığa dönüşmüştür. Bir yandan çevresinde cereyan eden bu insanlık dramıyla yüzleşirken diğer yandan bu drama karşı gösterilen duyarsızlık ve umarsızlıkları da yakından izlemiştir. Bu tanıma ve tanık olma durumları, zamanla Aytmatov'un hayatı anlama, algılama ve yorumlama yetisinde meydana gelen değişimlerin/gelişimlerin ilham kaynağını oluşturmuştur. Ayrıca bu durum yazara düşünme, değerlendirme ve değer edindirme sürecinde bir "var olma", "olgunlaşma" ve "kendilik" kriterlerini oluşturma yetilerini de kazandırmıştır. Bu yetilerle kaleme alınan anlatılar, millî hafıza ürünlerine dayalı Aytmatov estizmi ve felsefesini oluşturan temel değer yargılarını ortaya çıkarmıştır.

Özellikle II. Dünya Savaşının karanlık tablosunda bir "mutsuz çocuk" portresine sahip olan yazar, sanatçı kimliğinin estetik yüzünü somutlayan "Beyaz Gemi" anlatısındaki "Kiçine Bala" tiplmesiyle evrenseli yakalamayı başarmıştır. Ergenliğin duygusal anafora eklenen yetimlik acısı ve tam yirmi yıl süren intizar sancısı yazarın içsel derinleşmesine ve içselliğinin estetik bir biçime dönüşmesine zemin hazırlamıştır. Bu süreç ise Ernest Hemingway'in işaret etmiş olduğu büyük yazar olmanın kapılarını aralamıştır. Çünkü "Cengiz Aytmatov, yirmi yıl boyunca babasının ölüp ölmediğini bilmeden yaşamış ve nihayet 1957 yılında babasının acı akıbetini öğrenmiştir." (Soucek/çev. Söylemez 1996: 11). Yazar, rejim baskılarıyla bilenen ve intizar sancılılarıyla derinleşen kimlik sancılarını baskılamak şöyle dursun aksi bir reaksiyona yönelmiş, rejim karşıtı kurgularla olgunlaşmaya başlamıştır. İçsel derinliğin kaynağını oluşturan "yitik baba" kavramı zamanla "bilinmez"e dönüşmüş ve bir mezar taşı bile olmayan yitik fenomene dönüşmüştür. Bu aşamada yazar, yaşadığı içsel anafora estetik bir biçime/yapıya dönüştürmek ve evrensel boyuta taşımak amacıyla "Toprak Ana" anlatısını kaleme almıştır. Bu sanatsal yaklaşım ise soyut içselliğin estetik kalıplar çerçevesinde somuta dönüşmesini netice vermiştir;

*"Babam, Törekul Aytmatov,
Bilmiyorum nerede gömülüsün,
Bunu sana sunuyorum.
Annem Nahima Aytmatova,
Biz dört kardeşi sen yetiştirdin,
Bunu sana sunuyorum."* (Aytmatov 1995: 5).

Yukarıdaki derin söyleyiş Ernest Hemingway'in; "...büyük yazar olabilmek için kabiliyetli, eğitilmiş, artı mutsuz çocukluk yaşamış olmak gerek/lidir." (Aytmatov-Şahanov, 2002: 26) tezinin sözcüklerle somutlaştırılmış estetik

yüzünü göstermektedir. “Mutsuz çocukluk” psikozunun temeli “yitik baba” kavramına dayanmakta, duygusal bir tikellik yaşayan yazar, bu atmosferi anlatısına taşımakla tümele ulaşmış olmaktadır. Bu bağlamda bireysel fiziki tikellerden (kişisel acılar) kendilik payını oluşturan Aytmatov, tümel ritüellerle devşirdiği sentezler eşliğinde evrensel eşdeğerliliğe ermektedir. Aristo’ya göre; *“sanatçı bireysel varlıkları, fiziki tikelleri değil de bu nesnelere kendisinden pay aldığı tümel form ya da özü taklit etmelidir. Öyle ki bu sayede sanat tarihin statüsüne değil de, bilimin statüsüne eşdeğer bir konuma yükselir.”* (felsefesi.org).

Aytmatov anlatılarında madalyonun günümüze bakan yönünü temsil eden coğrafya insanına yönelik acılar ile trajediler aslında yazarın kendi trajedilerinden kaynaklı psikozların metinsel/estetiksel birer aktarımıdır. Çünkü tüm yaşam kaynaklarını/dayanaklarını, rejimin kumpasları ve tiranik ihtirasları nedeniyle savaşta ve yakıtı insan olan rejim sobasında kurban veren coğrafya insanı ile kendisi arasında hiçbir ayırım yoktur. Neticede annesi Nagima, rejim mağduru bir dul, kendisi de babasını rejim sobasında yitirmiş bir yetimdir. Daha önce de değinildiği üzere Aytmatov anlatılarında madalyonun örtük yüzünü tüm karanlığıyla dolduran asıl tablo da budur.

Genel itibarıyla Aytmatov anlatılarının her birinde tipolojik ve psikolojik orijinini yazarın kişisel yaşantısından alan ve ortak bir kader çizgisini paylaşan Sovyet çocuğu tipllemeleriyle karşılaşmak mümkündür. Aytmatov estetiğinin farklı bir gizemini ortaya koyan bu çocuklar hem savaştan arta kalmışlığın hem de rejim despotizminin mankurtlaştırılan yüzünü ortaya koyan tipik örnekleri olması bakımından son derece önemlidir. Madalyonun arka yüzünde gizil bir görüntü sergileyen ve dışsal etkenlerle (trajediler) trajik bir içsellik sürüklenen bu çocuklar, eksilen yanlarıyla zamansız bir olgunlaşma evrimine girmiş ve yitip gidenlerin yerini alarak geride kalanların yükünü omuzlamak zorunda kalmışlardır. Bu zaviyeden bakıldığında “Cemile” anlatısında Seyit, “Yüz Yüze” anlatısında Asantay, “Erken Gelen Turnalar” anlatısında Hacımurat ile Sultanmurat, “Beyaz Gemi” anlatısında Adsız Çocuk/Kiçine Bala, “İlk Öğretmen” anlatısında Altınay, “Gün Olur Asra Bedel” anlatısında Ermek ile Daul, “Toprak Ana” anlatısında Canbolot ve diğerleri yarım kalan çocuklukları ile Aytmatov içsel estetiğinin birer bütünlüyicisi olmuşlardır. Sembolik yüzleri ile bu çocuklar, yazarın örtük kişinelik (çocukluk) döneminin kelimelere yansıyan estetik yönünü de ortaya koymaktadırlar. Anlatıların satır aralarına sızan epizotlar ise yazarın çocukluk yıllarına ve bu yılların trajedi yüklü yüzüne tanıklık etmektedirler.

Arka yüze dayalı olgularla kurgulanan olay örgüsü, kahramanlar ve mekânlar, Aytmatov estetiğinin temel dinamiklerini oluşturmakta ve günümüze bakan yönüyle birer tablo/portre biçiminde tasvir/tahlil edilmektedirler.

Savaşın trajik yüzüyle tanıştığında henüz on dört yaşlarında bir ergen olan Aytmatov, rejim kurbanı kocanın ardından dul kalan Nagima'nın çocukları için çırpınışlarına şahit olmuş ve bir arka yüz figürü olan bu bilinçaltı yansımasını anlatılarına aktarmıştır. Toprak Ana adlı anlatıda yer alan paralel "ana" motifleri buna güzel bir örnek teşkil etmektedir. Yazarın:

*"Babam, Törekul Aytmatov,
Bilmiyorum nerede gömülüsün,
Bunu sana sunuyorum.
Annem Nahima Aytmatova,
Biz dört kardeşi sen yetiştirdin,
Bunu sana sunuyorum."* (Aytmatov 1995: 5).

İthafı baba Törekul'u Suvankul, anne Nagima Aytmatova'yı ise Tolgonay tiplerini ile beraber özdeşleştirilmiştir. Esere temel teşkil eden ve madalyonun arka yüzünü oluşturan "Törekul-Nagima-Cengiz" trajedisi "Çocukluğum" adlı eserde şöyle dile getirilmektedir:

"1937 yılı başlarıydı. Siyasi baskılar babamın da yakasına yapışmıştı. Ağustos'da köyden şehre inmiştik, daha kalabileceğiz durumumuz olmasına rağmen. Babam bir şeyler biliyor olmalıydı ki, vaktinden önce dönmemiz gerektiğini söylüyordu. Kötü kaderinden sıyrılamayacağını hissetmişti. Ve bizi Kırgızistan'a yollamaya karar vermişti. Burada kaderimizle baş başa kalmayı istemiyordu anlaşılır.

Ama nereye gidecektik! Frunze'ye geri dönmek imkânsızdı. Orada da koruncu bir baskı kol geziyordu. Gideceğimiz başka bir yer var mıydı acaba!

... Öğrenim ve köydeki göçebe hayatından ayrılma, babama büyük bir hayata açılma yollarını açmıştı. Çok şey görmüş, çok şey yapmıştı. Ama bunun için ağır bir bedel ödemesi gerekiyordu. Hayatıyla ödedi de.

1937 Ağustos'unun son günlerinde, eşyalarımızın birçoğunu sattıktan sonra ihtiyacımız olanları topladık. Henüz altı aylık olan küçük Rosa'yla birlikte dört kardeşlik. Babam Kazan garına götürmüştü bizi.

Tren oradaydı. Kapıları açıktı. Vagonun biri rezerve edilen bölümlerden oluşuyordu. Altlı üstlü ranzaları vardı. Babam bunlardan ikisine bizi yerleştirdi. Ve vedalaştı. Annemin nasıl ağladığını ve babamın kendisine nasıl güçlülle hâkim olabildiğini görüyordum.

...
Babam uzun müddet, gücünün yettiği kadar pencerenin yanı sıra koştu, bize el salladı, salladı...

Ben ranzanın üst tarafındaydım, her şeyi anlamıştım, en azından hissetmiştim-birbirimizi bir daha göremeyecektik!

Hıçkırarak ağlıyordum. Gecenin zifiri karanlığında. Yalnız annemin haberi vardı bundan. Sürekli kalkıyor, içini çekiyor, beni sakinleştirmeye çalışarak yalvarıyordu: ‘Yalnız değiliz evladım, bak başka yolcular da var...’

İşte babamdan böyle ayrıldık.” (Aytmatov 2002: 34-36).

Yukarıdaki ifadeler somut bir yitimin soyut bir kavram olan özlem ile bütünleşmesinin yanı sıra yazarın içsel/esteiksel kimlik oluşumuna tesirlerini gözler önüne sermektedir. Temeli duygusal bir kurgulamaya dayanan bu sentez, evrensel yazar kimliğine yükseliş noktasında da önemli bir etken olmuştur.

Arka planda yer alan ve yazarın içsel oluşumunu şekillendiren baba/sızlık sendromu beraberinde bekleyiş/arayış duygusallığını doğurmuş ve “Törekul” kavramı özlem-bekleyiş çizgisinde yitirilmiş ve erişimi engellenmiş bir mite dönüşmüştür. Neticesinde de Törekul içe atımı Aytmatov estetiğinde bir sembol olarak kendine yer edinmiştir. Yazarın “Samançının Colu/Toprak Ana” adlı anlatısını bu sembol kahramana ithaf etmesinin temelinde yatan etken de budur:

*“Ata men saga estelik turguzalbaymın.
Senin kay çerge kömülgönündü da bilbeymin.
Mına uşul emgegimdi atam Törökul Aytmatov, saga arnaymın.*

*“Babam, Törekul Aytmatov,
Bilmiyorum nerede gömülüsün,
Bunu sana sunuyorum.
Annem Nahima Aytmatova,
Biz dört kardeşi sen yetiştirdin,
Bunu sana sunuyorum.” (Aytmatov 1995: 5).*

Bu noktadan hareketle denilebilir ki Aytmatov estetiğinde baba/babalık kavramı doğal bir süreç çizgisinde biçimlenen baba-oğul etkileşimine dayalı bir sezgi olmayıp yetimlik psikozu içerisinde kıvranan bir çocuğun açtığı baba fenomenine dayanmaktadır. Bu çocuksu açılım ve psikoz ise sanatsal bir üslup çerçevesinde estetik bir yapıya bürünerek farklı tip, sembol ve mitlerle Aytmatov anlatılarının temel taşlarını oluşturmaktadır. Yokluğunun/eksikliğinin varsılığını yücelttiği “özlenen/beklenen baba” psikozu, Beyaz Gemi anlatısında “Adsız Çocuk” ile başlayan ve “Gün Olur Asra Bedel” anlatısında Abu Talip’in çocukları, “Cengiz Han’a Küsen Bulut” anlatısında Yüzbaşı Erdene’nin oğlu, “Kassandra Damgası” anlatısında ise Keşiş Filofey tiplerini ile sembolleşen yetimler zincirini ortaya çıkarmıştır. Her bir sem-

bolik kurgunun temelinde yazarın yetimlik psikoza yatmakta ve yazar-kahraman paralelitesine dayalı Aytmatov estetiğine ışık tutmaktadır. Aytmatov kahramanlarının psikozuna temel teşkil eden bu depresif devinim “şafak Sancısı” adlı eserde şu şekilde dile getirilmektedir:

“1957 yılında İç İşleri Halk Komiserliği’nden ‘Aytmatov T. hakkında bilgi istemişsiniz. Gelip haberini öğrenebilirsiniz’ diyen bir yazı aldık. Anam heyecanından ne yapacağını şaşırıyordu. Kalbi küt küt atıyor, ikide bir oturup kalkıyordu. Beraber yola çıktık. Anam sürekli konuşuyordu: babanı Sibiryaya götürdüklerini tahmin ediyorum. Şimdi oralara sürülenlerden çoğu hürriyete kavuşuyorlar sizleri görse sevincinden ağlar. Cengiz ile İlgiz evlendiler. Lüsya ile ikiniz de büyüdünüz, terbiyeli birer genç oldunuz. Acaba babanız değişmiş mi? Tutukladıkları zaman 34 yaşındaydı. Bu sene 55 yaşına girdi. 20 yıldır görüşmüyoruz. Bir tek ölmediğimiz kaldı. Ne zorluklara maruz kalmadık ki? Allah babanı sağ salim görmeyi nasip eyleye. Fakat Sibiryaya sürülenler arasında oralardan evlenenler de varmış. Olsun, hayatları pahasına dahi olsa bazı şeyleri yapmaya mecbur kalmışlardır muhakkak. Yeter ki yaşasın. Hay Allah, elim ayağım titriyor. Görüştüğümüzde sevinçten kalbim durmasın. Diyerek koşuyordu anam. Konuşup düşünürken İç İşleri Halk Komiserliği’ne geldiğimizin de farkında değildik. Anam giriş kapısındaki silahlı görevliye davetiye mektubunu gösterdi. Annemin içeri girmesiyle dışarı çıkması bir oldu. Yüzünde biraz evvelki hâlden eser yoktu. Benzi sararmış hâlde anamı görünce, beni tuhaf bir korku sardı. Hemen anamı ayakta tutabilmek için koluna girdim. Gözlerinden akan yaşlar yüzünü epey ıslatmış, hala sessizce ağlıyordu. Dudakları tir tir titriyordu. Tek kelime konuşmadan bana elindeki kâğıdı uzattı. Kâğıtta babamın davasının tekrar ele alındığı ve ölümünden sonra aklandığı yazıyordu.

Lanet olası bu kâğıt parçası 21 yıllık ümidimizi bir anda param parça etmişti. Anamla ikimiz, deli dana gibi el ele tutuşarak neye uğradığımızı şaşırılmış bir vaziyette zar zor ilerliyorduk. Yaşamının hiçbir anlamı kalmamış, hayata olan bağlılığımız kopmuştu sanki. Anacığma bakıyorum; gözleri fersizdi, yüzünde ümitsizliğin ifadesi belirmişti. Hey kudret dedi kendi kendime. 21 sene boyunca her türlü eziyete, zorluğa tahammül ederek bizi destekleyen, Töreku bugün olmazsa yarın gelir ümidiydi. Ah anam ah, bu uğurda sen neler çektin neler?

Bir an bağıra bağıra ağlamak geldi içimden. Yıllar süren, bizim bizim ailemizi kiskacına alan adaletsizliği olanca sesimle lanetlemek istedim. Ancak yanımda sendeleye sendeleye yürüyen, ani haberin şokundan henüz ayrılamayan zavallı anacığımın yarasını deşmeyeyim düşüncesiyle kendimi zorla susturmuş ve gözyaşlarına boğulmuştum.” (Aytmatov-Şahanov, 2002: 30-31).

Yazarın hatıralarına dayanan ve duygusal madalyonun arka yüzünü oluşturan baba yitiminin yol açtığı trajedi ile Rosa Aytmatova tarafından dile getirilen, tüm ümit ve beklentilerin sonunu getiren ölüm haberi genç Cengiz'in içsele uzanan eli olurken madalyonun ön yüzünde Aytmatov üslup ve estetiğinin sesi soluğu olmuştur. Bu dönem yazar için radikal bir dönüşüm evresini teşkil etmekle birlikte bireysel bağlamda “duygusal bilgi”den “akılsal bilgi”ye geçiş sürecinin de başlangıcını oluşturmuştur.

“Duygusal bilgi” genellikle yaşanan travmalar neticesinde henüz nitelik kazanmamış bulanık tasavvurlarda aranır. “Akılsal bilgi” ise travmalardan sıyrılma/arınma aşamasında duyguların geri plana çekilip mantıksal yaklaşımların belirginleştiği noktada netlik kazanmış tasavvurlarla elde edilir. Bir de bu iki tasavvur arasında kalan, açık olmakla birlikte henüz seçkinlik kazanmamış ve kavram kargaşasına yol açan karışık tasavvur biçimleri mevcuttur ki bu durum bireyin duyularının açık olmasına rağmen karışık duyular alması ve neticesinde de duyum kargaşası yaşaması psikozudur. İşte duyuların açıklığında oluşan bu duyumsal handikap, özgünlük/kendine görelik çerçevesinde özel bir bölge yaratır ki bu mekan “estetik”in alanıdır ve gerçek anlamda sanatın inşa makamıdır. Aytmatov ekseninde ele alındığında denilebilir ki onun çevresine karşı olan açıklığı ve duyarlılığı, buna ilaveten gözlemsel yetilerinin katkıları, depresyonları ile birlikte çevresel travmaları duygusal bilgilerinin temel taşlarını oluşturmuştur. Yazarın konuyla ilgili: “*İnsanın her gün binlerce sorunu olabiliyor; onlardan bir veya birkaçını yakalamak gerekiyor.*” (Parlatır 1992: 61-66) şeklindeki ifadesi onun anlatılarında yakalamış olduğu bulgular üzerine dikkatleri çekmeye yetmektedir.

Yazarın bilinçaltında oluşan bu duygu/duyum kargaşası bir yandan olgunlaşma sürecini şekillendirirken öte yandan sanatsal inşa ile estetik bilincin oluşumuna da ortam hazırlamıştır. Çünkü bu süreçte yazar, dogmatik bir bakış açısıyla duygusal bir tutsaklık yaşadığı rejimin gerçek yüzünü görmeye, bireysel görüş, düşünce, inanç ve anlayışlarını sorgulamaya başlamıştır. Bu söz konusu süreç yazarın duygu ve düşüncelerinin revalüasyona uğradığı önemli bir dönüm noktasını da oluşturmaktadır.

Söz konusu sürecin devamında ise erişkin içselliğin estetik yüzü oluşmaya/olgunlaşmaya ve anlatının aurasına/madalyonun ön yüzüne yansımaya başlar ki bir sonraki aşamada bu içsel erişimler estetik edinimlerle evrensel bir sese dönüşür. Bu yükselen ses vesilesiyle yazar, madalyonun arka yüzüne damgasını vuran rejimin despotik yüzünü ve Demir Perde arkasındaki gizemlerini evrenselin aydınlığına taşımaya başlar. Bu süreç, bir yaşanmazlık örneği sergileyen despotizm dünyasını yaşanabilirlik düzeyine yükselten uyum kavramının estetiksel yansımasıdır. Çünkü sanat eserinde amaç, estetiği ve este-

tiğın doğurduğu güzeli yakalamak olduğundan “güzel” ile “güzellik” ilişkisinde “güzel”i oluşturan tüm unsurların bir uyum içerisinde birleşim göstermesi son derece önemlidir.

Uyum, hareketli ve hareketsiz (sabit/camit) bütünlerde bütünlüğün estetiği için mutlak bir gerekliliktir ki uyumun olmadığı bütünsel yapılarda güzellik aranmayacağı gibi bir bütünlükten söz etmek de mümkün değildir. Bir sanat eserinin oluşumunda karşıtlıkları göz önünde bulundurarak kötü-iyi-fayda çizgisinde uyumu elde etmek estetik çizgide güzele yönelmek demektir. Sanatçı ise tüm varlıklarda olan bu gizli uyumu yakalayan ve anlatılarında yansıtan kişi demektir. Bir başka açıdan ele alındığında güzellik, varlıkta bulunan karşıtların gerilimini dizayn etmekte ve evrendeki bu uyum sanat eserine yansıdığı ölçüde eser, güzel olma niteliğini elde etmektedir. Uyumun (harmoni) temelini “çoklukta birlik” anlayışı oluşturur ki karşıtlıkların çokluğu oranında sağlanan birlik, uyumu ve sağlıklı bir bütünlüğü oluşturmaktadır. Çünkü kâinatta her şey çok, karşıt ve karmaşık gibi görünmekle birlikte bu “çoklukta birlik” sağlanabildiği takdirde bir uyum, bir güç ve bir güzellik ortaya çıkmaktadır. İşte sanat ve sanatçı açısından ele alındığında bu uyum-güç-güzelliğin bir noktada toplanması gerçek estetiği netice vermektedir.

İşte Aytmatov gibi dışsal bütünlüğü ile iç güzelliğini/içselliğini tamamlamış olan sanatçılar/yazarlar içselden dışsala açılan/uzanan uyum halkalarını oluşturmak suretiyle anlatılarında kendi yaşanabilir dünyalarını kurgulayabilmektedirler. Bu bağlamda Aytmatov, özellikle “Beyaz Gemi” anlatısında bayraklaştırdığı “Adsız Çocuk/Kiçine Bala” tiplemesi ile trajedinin travmaya dönüşen boyutuna dikkatleri çekmektedir. Burada “Adsız Çocuk”un balığa dönüşerek kendini sulara salıverdiği derin bir travma eşliğinde nazara verilmektedir. Adsız Çocuk temelde birebir yazarın kendisi olmamakla birlikte onunla özdeşleşen derin bir gizemi sembolize etmektedir. Yazarın anlatıda sembolleştirdiği ve kendi geçmişinden devşirmelerle özdeşleştirdiği “Adsız Çocuk”, anne/baba yitimine uğramış ya da kurgu gereği ötekileştirilerek anne-baba sevgisinden mahrum bırakılmış devrin yetim ve öksüzlerinin sembolik temsilcisi konumuna yükseltilmiştir. Bir kurgusal ötekileştirme örneği olarak sunulan Adsız Çocuk, kendisine sığınmak olarak gördüğü diğer ötekileştirilmişler (İhtiyar Momun, nine ve Bekey teyze) himayesinde bir orman köyünde yaşamaya mecbur edilmiştir. Bu tablo, anlatı estetiğinde madalyonun bugüne bakan yüzünü aydınlatırken arka planda yazarın bilinçaltı kodlarına ve geçmişine ışık tutmaktadır. Ayrıca bir diğer ötekileştirilmiş üzerinde gelenek ve gelenekçilerin durumuna atfi nazar edilmekte sessiz direnişin temsilcisi İhtiyar Momun ile rejimin tiranik yüzünü temsil eden Orozkul karşı karşıya getirilmektedir. Orozkulu’un temsili ile gelenek ve gelenekçiler baskılanmakta, bu

durum anlatıda iyi-kötü çatışması olarak yansıtılmaktadır ki bu çatışma iyi-kötü düzleminde içsel estetik tanımına somut bir örnek olmaktadır.

İçsel estetik tanımını somutlayan ve bir içsel estetik kurgusu olan anlatıda yazar, iyi-güzel kavramlarının sembolize ettiği tiplmelerle (İhtiyar Momun/Adsız Çocuk) gelenekselin (yaşanması/yaşatılması gerekenin) portresini çizerken karşılına diktiği Orozkul tiplemesi üzerinden rejim politikaları ve tiranlarının ruh tahlillerini ortaya koymaktadır. Bu kurgusal çatışma döngüsü bir iyi-güzel/kötü-çirkin vuruşması örneğidir ki bu zıt kavramlar nitelikleri yönüyle yazarın içsel portresini birebir ortaya koymaktadır. “*Modern romandaki tematik değerler dizgesini oluşturan çocuk, bu romanda iyiliğin kendisidir. İnsanın insana yaklaşmasını sağlayan iyilik-çocuk-, bunun için mitin aşak ve tesanüt özelliklerinin ortaya çıkmasına vesile olur. Çocuk, arketipsel sembolizmde olması gereken anima ile animus arasındaki aşkın ve dayanışmanın meyvesidir.*” (Özcan 2006: 1-9).

Adsız Çocuk sembolünün arka planında yer alan ve psikolojik biçimlenmesinde kendini gösteren yazarın geçmişine ait acı ve korkular (örtük tragedya) olay örgüsü içerisinde belirginleşmeye başlar. Bu durum çocuğun tragedyasında renk değişimine; korkularından arınmasına ve yaşadığı tragedyayı sıradan bir yaşam biçimi olarak algılamasına yol açar. Çünkü “*tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından kurtarmaktır.*” (Aristoteles) Bu yönüyle ele alındığında tragedya, anlatıdaki misyonunu gereği gibi yerine getirmiştir. Rejim tarafından sağlanmış olan sınırsız iktidar gücüne dayanarak egoizmi bayraklaştıran, her geçen gün daha da tiranlaşarak karşıt (negatif) bir içsellığe sürüklenen Orozkul ise kendisiyle çatışmakla kalmayıp çevresine sataşmakta; iş ve aile içi terörün yanı sıra doğa katliamına uzanan despotik cürümlerin diyetini yaşamakta olduğu içsel tahripler/yıkımlarla ödeyen ve neticesinde alkole sığınan Orozkul, çizmiş olduğu bu portre ile “*arketipsel sembolizmin tiranı*” (Campbell 2000: 175) olarak madalyonun günümüze bakan yüzünde yerini almıştır.

Tiranik çehresi ile estetik kavramının “güzel/güzellik” ile ters düşen düşen yüzünü temsil eden Orozkul’u var eden ve despotizme yön veren yarınallık kaynağı, çerçevesini kendi algı ve anlayışları doğrultusunda çizdiği egoizmidir. “Güzel” ile “iyi” kavramlarının hâkim olduğu pozitif içsellikten uzak böyle bir tiranik yapının hükmettiği ve “*her türlü insani duyarlılığın ötelendiği bu ortamda olumlu ve işlevsel simgenin barınması ve kendisini üretmesi imkânsızdır. Bu mekânın ve zamanın insan olarak temsilcisi Orozkul’dur.*” (Özcan 2006: 1-9). Tarihi simgeleyen tüm millî-manevi değerlerin tahrir edilmesi nedeniyle ötekileştirilen diğer bireylerin yaşadığı tüm psiko-sosyal krizlerin merkezinde yer alan Orozkul’un hükmettiği bu “*Roman (dünyasının)da, her türlü tahrife maruz kalan ve simgesel bir değer taşıyan Mümin Dede ayrı*

bir öneme sahiptir.” (Özcan 2006: 1-9). Çünkü Mümin Dede, rejimin asimile politikalarıyla kültürel bellek kodları tahrib edilen ve böylece evrime uğrayan Orozkul karşısında değişmeyi temsil eden ve değişmemek için direnen “son direniş” neslini temsil etmektedir. Bu temsil sürecinde üstlendiği misyon gereği “O, arketipsel simbolizmin yüce bireyidir. Bunun için geçmişin anlatıcısı göreviyle tarihin, çocuğu yetiştirmek maksadıyla da geleceğin temsilcisidir. Çocuğun tarihsel olanla ilişkisi onun sayesinde. ‘Kıvrak Mümin’ adıyla anılması, onun zaman itibarıyla geçmiş ve şimdi içerisindeki hareket yeteneğini gösterir.” (Özcan 2006: 1-9).

Arketipsel simbolizmin dün-bugün arasında köprü olarak gördüğü ve kültürel kodlarını geleneksel çizgide dizayn ederek geleceğin kurucusu/güvencesi “tipik insan” olarak gördüğü “Adsız Çocuk” ise her iki akımın merkezinde yerini almaktadır. Yine bu bağlamda geçmişle geleceğin ideal tanımıyla kodladığı idol/sembol konumundaki “baba” kavramı kurgu sürecinde bir hayal unsuru olarak yansıtılmakta ve böylece pozitif içselliğin, umut dolu yarınların müjdecisi olarak lanse edilmektedir. Kurgusal anlamda yüceltilen bu “ideal insan” tipi yazar tarafından huzur dolu bir geleceğin güvencesi olarak nazara verilmekte, gelenekten gelen ve sağlam bir geleceğe yürüyen, kültür emperyalizmi ve erozyonlarına karşı şuurlu ve olumlanmış bir nesli temsil etmektedir.

Despotik rejimin tasallutları nedeniyle baba özlemi çeken (ötekileştirilen) bir nesli simbolist bir yaklaşımla evrensel boyuta taşıyan “Adsız Çocuk” aslında yazar ile birlikte dönemin geleneksel duyarlılığa sahip entelektüelinin içselliğini de ortaya koymaktadır. Çünkü “*tarihsellikten koparılarak otantik varlığını yaşamayı önlenmiş öteki, iptal edilen tinselliğiyle bir bakıma yaşayan ölü’ye çevrilmiştir. İnsanı öldürüp onun özgürlüğünü savunma ya da savunuyor görünme, çağımızın en büyük etik sorunlarından birisi hâline gelmiştir.*” (Korkmaz 2004: 27). Bu etiksel soruna parmak basmak ve dikkatleri çekmek isteyen Aytmatov tarafından devrin tüm yetimleri tarafından özlemi çekilen “baba” kavramı beyaz bir dünyanın müjdecisi ve bu dünyanın dümenini elinde tutan kaptanı olarak tasvir edilmekte ve bir gün çıkagelmesi olası bir kurtarıcı olarak öngörülmektedir. Bu kurgusal beklenti bir yönde Aytmatov’un şahsında rejim karşıtı entelektüelin bir kurtarıcı ele duyduğu özlemin açık edilmesidir. Çünkü Aytmatov içselliği özünde, kurulu despotik sistem ajitasyonlarının açık edilmesi ve yerine göre de global bir bilincin oluşturulması üzerine kurulmuştur. Aksi durumların yaşandığı “*deneyimsel belleğin tahrip edildiği sosyal ortamlarda birey, ‘ontolojik güvenlik’ referanslarını yitirdiğinden, kendini yalıtılmış, huzursuz ve güvensiz bir biçimde duyumsar ve ideolojiler için istismara açık bir alan oluşturur. Daima totaliter ve şiddet öğeleri içeren ideolojiler* (Hannah Arendt 1958: p.468), bu yalıtık ve güvensiz

bireylere kendi dogmalarını kısa bir zamanda enjekte ederek, kendine kesin inançlı mankurt havariler kazanmış olur.” (Korkmaz 2004: 39).

Aytmatov Anlatılarında Pesimist İçselliğin Rengi/Kara(msarlık)

Dramatik yaşam tablolarının iç dünyasını renklendirdiği Aytmatov anlatılarında muhayyel/düşlenen renk “beyaz” olmakla beraber temel renk olarak karşımıza “kara” çıkmaktadır. Çünkü savaşın nice hayatları kararttığı o yıllar tabiatıyla kara tablolara doludur. Nedenini bilmediği bir savaşın ortasında kendini bulanlar, bir karanlık meçhule doğru sürüklenenler, gidip de dönmeyenler; gidenleri bekleyen kimsesiz ve yetimler ile yaşamın karanlık yükünü omuzlayan kadınlar, omuzladıkları ağır sorumluluklar, yılgınlıklar ve yıkılmışlıklar bir yandan yazarın iç dünyasını (içsel) dizayn ederken diğer yandan bilinçaltı kodlarına kendi rengini vermiştir. Çünkü konjonktür gereği cepheye gidenlerin, geridekilerin, yarım kalmış/yıkılmış olarak dönenlerin, bir daha dönmeyecek olanları sonsuz bir umutla bekleyenlerin maddi-manevi sorumluluğu Aytmatov ve akranlarının omuzlarına yüklenmiştir. Bir sıradanlığın dışında cereyan eden bu hadiseler yazarı içsel olgunluğa taşıırken ulusal ve evrensel bir misyonun bayraktarlığını yapma noktasında doğal bir dışsallığın oluşumuna da zemin hazırlamıştır.

“Toprak Ana” anlatısında derdini toprağa aktarırken ve içsel kara(msar)lığı kara toprakla paylaşırken yazar, aslında kendi sesine kulak vermek ve iç sesini ötekilere iletmek istemektedir. Toprak Ana, insanın kara toprakla kurmuş olduğu gizemli ilişkinin sesidir esasında. Çünkü “*Toprak Ana romanı, savaşların sebep olduğu yıkımın eleştirisini ve insanların mücadelelerini toprağın diliyle ve şahitliğiyle aktarır.*” (Yılmaz 2012: 172). Bu durum aslında içsel kara(msar)lığın dışsal kara ile buluşması ya da roman kahramanı üzerinden yazarın kendi kararlar bağlamışlığını kara toprakla buluşturması/paylaşması ve sesine ses katması olarak değerlendirilebilir.

“-Söyle bana toprak ana. Oğlunu bir kerecik, bir anlık görebilmek için böyle tarifsiz acılara gömülen bir ana nerede, ne zaman görülmüştür?

-Ben görmedim, duymadım Tolgonay. Zaten dünya dünya olalı böyle bir savaş da görmedi.

-Bari ben, oğlunun yolunu böyle gözleyen anaların sonuncusu olsam... Allah hiç kimseye demir rayları kucaklatmasın, hiç kimsenin başını traverslere vurdurtmasın.

-Köyüme döndüğüm zaman ta uzaklardan oğlunla görüşemediğini herkes anlamıştır. Betin benzin sapsarıydı. Gözlerin uzun bir hastalıktan kalkmış gibi göz çukurlarına iyice gömülmüştü.

Keşki bir ay yataktan kalkmamış gibi bir hasta olsaydım da, o hale bu yüzden düşseydim!

–Zavallı Tolgonay, iyi hatırlıyorum, o yıl saçların bembeyaz olmuştu. Oysa eskiden ne güzel kara saçların vardı! Saç örgülerin ne kadar sık, ne kadar ağırdı! O yıl pek sessiz, pek ağır başlı idin. Buraya gelir, dudaklarını sıkar ve hiçbir şey söylemeden giderdin. Ama ben seni anlıyor, gün geçtikçe her şeyin daha zor, dayanılmaz hale geldiğini gözlerine bakıp görüyordum.

–Evet Toprak Ana. İnsan istemeden düşüyor o hallere. Bari o dayanılmaz acıları çeken yalnız ben olsaydım, başkaları çekmeseydi! diyorum. Ama savaşkanlı pençesini boğazına geçirmedeği bir tek aile, bir tek insan yok! Hele o kara haberi, ölüm haberini bildiren kağıtlar yok mu, insanı caneviden vuruyor, öfke ve kin bakışlarını donuklaştırırken, yüreğini parça parça ediyordu...” (Aytmatov 1995: 65). Tolgonay ile Toprak Ana arasında yaşanan bu diyalog aslında karanlık dünyayı ümit ve temennileriyle aydınlatma-ya çalışınan yüreği yaralı tüm anaların içli sesini evrensel boyuta taşımak-tadır;

“Bari ben, oğlunun yolunu böyle gözleyen anaların sonucusu olsam... Allah hiç kimseye demir rayları kucaklatmasın, hiç kimsenin başını traverslere vurdurtmasın...” (Aytmatov 1995: 65). Anlatının bir başka yerinde yine Tolgonay’ın serzenişi kara yas tutan anaların iç sesinin dışa yansımalarıdır;

–Toprak Ana! Toprak Ana! Söyle bana, Suvankul gibi, Kasım gibi evlatlarına kıyarlar da dağlar niçin göçüp yerin dibine batmaz? O iki can, baba-oğul, bu toprağın öz çocukları, soylu çocuklarıydı. Bilinmeyen eski çağlardan beri bu toprakları yoğuran, işleyen insanlardı. Dünyayı besleyen, sulayan onlardır. Savaş çıkınca bu toprakları savunmak için asker olup ön safta çarpışan onlardır. Savaş olmasaydı. Suvankul ve Kasım neler neler yapacaktı bir düşün. Onların emeklerinin ürünü olan nimetlerden nice nice insan yararlanacaktı. Nice tarlalar ekilecek, nice nice buğday üretilecekti. Onlar da başkalarının çalışmasından, üretmesinden ödülleri bin kat olarak alacaklar, yaşamının sevincini, mutluluğunu tadacaklardı. Söyle bana Toprak Ana, gerçeği söyle: İnsanlar savaşmadan yaşamazlar mı? (Aytmatov 1995: 79-80).

Benzeri bir sitayişe “Yüz Yüze” anlatısında rastlanmaktadır. Anlatıda ütopyanın ütopyasından sıyrılarak realitelerle yüzleşen yazar, iç-dış buluşmasını sağlayarak bireyleri içseli/içsesi ile yüzleştirmekte ve sonuçta ortaya çıkan depresif devinimi Seyde-İsmail ikircikliği çerçevesinde estetik bir üslupla dile getirmektedir.

“Hemen arkasından kapıyı sürgüledi, kocasını karanlıktan geçirerek odaya götürdü. İçeri girince pencerenin perdesini çekip lambanın fitilini biraz açmıştı ki, İsmail’in elinden yere yumuşak, ağır bir şey düştü. Seyde’nin içi buz gibi oldu. Yere düşen onun yüreğiydi sanki. Titreyerek eğildi; alaca karanlıkta sağı solu yoklayınca eline yumuşak bir şey değdi. Torbanın içindeki bu sarımtırak şeyin hepsi etti. - Demek sendin! Diye kısık bir çığlık attı

Seyde. Sanki boğazını sıkın biri vardı. Karanlıkta İsmail'in gözleri parladı, iyice sokuldu karısına. Seyde onun soluğunu yüzünde duydu. - Yavaş! Çıkarma sesini! Aklın ermez senin!

Seyde sesini kesti. Göğsüne şiddetli bir yumruk yemiş gibi başı fır fır dönüyordu. Hemen yere çöktü, yüzükoyun yere kapaklanmamak için ellerinin üstüne abandı. O anda bütün istediği kendisini evden dışarı atmak, avazı çıktığı kadar bağıarak buralardan kaçıp gitmekti. Ne böyle bir adam görmek, ne de onun sesini duymak istiyordu. Fakat ayağa kalkacak gücü kalmamıştı Seyde'nin.

...

İsmail yere eğilince karısının ona doğru emeklediğini gördü. -Madem öyle, kendi danamızı keseysin!... (Aytmatov 1993: 211-212).

Aynı anlatının sonuç kısmında yüz yüze gelişin psikolojik anatomisini sergileyen yazar, içsel yenilgiye uğrayarak karalar bağlamasına rağmen İsmail'e olan aşkı ve bağlılığının diz çöktüremediği Seyde'nin erdemi bayraklaştıran onurlu duruşuna dikkatleri çeker. Aslında bu asil duruş yazarın kendi iç sesinin somutsala yansıyan bir ifadesidir.

"Aralarındaki boşluk gittikçe kapantıyordu. İşte birbirlerine iyice yaklaştılar, yüz yüze geldiler. Adam ilk anda tanıyamadı karısını. Karşısında, yabancı, tanıyamadığı bir kadın vardı. Başı açık, saçları ak, oğlunu sımsıkı göğsüne bastırılmış, korkusuzca duran bir kadın!.. O zaman İsmail, onun, üzüntüsünün büyüklüğüyle çok çok yükseklerle, erişilmezliğe çıkmış olduğunu anladı. Onun karşısında kendisi güçsüz, zavallı bir varlıktan başka bir şey değildi." (Aytmatov 1993: 215-216).

Yukarıdaki tablo aslında yazarın hem konjonktüre hem de evrensel beklentilere göre idealize edilmiş birey ile etiksel anlamda çöküntüye uğramış hastalıklı bir ruhu yüz yüze getirmek suretiyle bireyleri içsel muhakemeye yöneltme taktiğidir. Yazar anlatının finalinde "olumlanmış/idealize edilmiş tip" ile "aykırı tip"ten oluşan iki uç noktayı karşı karşıya getirirken iyi-kötü ikileminde bireyleri taraf olma aşamasına yükseltmekte ve; "...kötü gününde ulusunu bırakan ister istemez halkın düşmanı olur..." (Aytmatov 1993: 213) slokanıyla millî bir bilinç oluşturmaya hedeflemektedir.

Aytmatov Estetiğinde Optimist İçselliğin Rengi / Ak(lanma)

Savaş yıllarının karamsar tablosunda şekillenmiş olan Aytmatov anlatılarında günün karamsarlığı ilerleyen süreçte umuda yönelişin rengi olan ak/bezaya dönüşür. Bu kurgusal beyaz alemin muhayyel renk kartelasını ise optimist ruhun ifadesi olan orman ve göl manzarası oluşturmaktadır. Bir çocuğun iç âleminde rengini bulan engin deniz ve okyanus kavramı ise anlatıda Issık

Göl ile sınırlı kalmıştır. Hal böyle olunca Isık-Göl kavramının Aytmatov duygu/düşünce estetiğinde nasıl bir yer ve öneme sahip olduğu kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Günün belli saatlerinde tepenin hep aynı yerinde konuşlanan Adsız Çocuk her gün, aynı saatte Isık Göl'ü bir baştan bir başa aşan Beyaz Gemiye takibe almakta, rengi ile kutsal bir kurtuluşun temsilcisi olan gemi eşliğinde kutsal bir kurtarıcı vasfı yüklediği “kaptan baba” figürü ile mutlu (ak-lanmış) bir geleceğin hayalini kurmaktadır.

Yazarın şahsında tüm adsız çocukların (yetim ve öksüzlerin) özlemine çektiği idealize edilmiş baba figürü “Beyaz Gemi”de saflığın, temizliğin, huzur ve güvenin yani ak-lanmışlığın temsilcisi olarak nitelendirilmektedir. Bu bağlamda geminin özellikle “beyaz” bir renk ile sembolize edilmiş olması yazarın geçmişine hükmeden “kara” rengin yıkıcılığına rağmen “geleceğe yönelik içsel rengini”, “pozitif içtenlik” duygusunu ortaya koyması bakımından son derece önemlidir. Yaşamış olduğu tüm yitim ve yıkımlara rağmen içsel barış/huzur dengelerini kurmuş olan yazar tüm evrenin rengini “beyaz/ak” olarak tahayyül etmekte ve umut/ümit tablosunu bu renkle ortaya koymaktadır. Hayal edilen beyaz/ak dünyanın gerçekleşmemesi durumunda kendi kurguladığı, beyaz/ak ile kutsadığı evrene açılmanın ve ruhsal aydınlanmanın yolunu balık olup engin denizlere açılma sembolizmi üzerinden estetize etmiştir.

“- Balık olacağım ben, duyuyor musun dede, balık olacağım ve yüzüp gideceğim buralardan. Kulubeg gelirse ona benim balık olduğumu söyle. Dede cevap vermedi.

Çocuk güçlükle yoluna devam etti, çaya gitti ve hemen suya girdi. Acele ediyor, ayağı kayıyor, düşüyor ama hemen kalkıyor, suyun sığ yerinde titreye titreye koşmaya devam ediyordu. Çayın hızlı akışlı derin yerine geldi ve akıntı alıp götürdü onu. Burgaçlarda çırpınıyor, yüzüyor, nefesi kesiliyordu. Gittikçe daha çok üşüyordu...

Çocuğun balık olup çay boyunca yüzüp gittiğini henüz kimse bilmiyordu.” (Aytmatov 2014: 167).

“Adsız Çocuk” figüründe de görüldüğü üzere dışsal büyülerden sıyrılan ve soyutlanan birey kendi iç âleminde kurgulamış olduğu muhayyel beyaz/ak dünyanın sonsuzluğuna doğru süzülür. Ancak Aytmatov’un beyaz/ak ile kutsadığı bu kurgusal âleme kaçış biçimi farklı mahfillerde farklı biçimlerde yorumlanmış, kimilerine göre bir “kaçış” kimilerine göre ise bir “intihar” girişimi olarak değerlendirilmiştir. İlk değerlendirmeler despotik düzenin tiranları karşısında yenilgiye uğramış bir bireyin kaçışı etrafında yoğunlaşmıştır. Oysa yazarın içsel eğilimine göre bu tavır tıpkı Yüz Yüze anlatısında Seyde’nin İsmail karşısında sergilediği kutsal duruş gibi ebedi ve evrensel bir sese dönüşümün özgün ifadesidir. Çarpışan görüşler anaforunda bir “içinden

çıkılmazlık” sendromuna dönüştürülmek istenen bu durum hakkında yazar şöyle demektedir:

“Ben burada hiçbir “içinden çıkılmazlık” görmüyorum. Bir düşünceye göre sanat, mutluluğu, sevinci, iyimserliği çağırmalıdır. Doğru sanat, insanı derin düşüncelere de sürüklemeli, sarsmalı, insanda acıma duygusu uyandırmalı, kötülüğü protesto etmeli, insanı üzmelidir. Ayrıca hayatın, ayak altına alınan, yok edilen, küçük düşürülen en değerli yönlerini yeni baştan kurmak, korumak ve kurtarmak isteğini uyandırmalıdır.” (Aytmатов 2014: 171).

Seyde'nin dik duruşa karşılık Adsız Çocuk'un sergilemiş olduğu görünürde tükenmişlik/yenilmişlik eylemi yazara göre bekleyişin tükenişe dönüştüğü noktada yeni bir dirilişe yönelişin, bir kalkışın idealize edilmiş biçimidir. Bu biçim ise yeniden diriliş ve kurtuluşa yönelişin figüratif yönü olan “balık” ile sembolize edilmiştir. “Balığa dönüşüm” ritüeli ise tüm dışsal ölümleri hiçe sayarak ve tüm ölümlüleri arkada bırakarak içsel sonsuzluğa yol uzanmaktır...

“Aytmатов anlatılarında, ruhsal aydınlanma ve karakterlerdeki reformik uyanışı sağlayan kalkış anları, genellikle yaşamsal bir bedele karşılık gelir. Anlatı başkışilerinin uyanışı için genellikle canlarını feda eden insanlar, bedensel anlamda ölmelerine rağmen, düşünsel anlamda başkışinin ruhunda yeniden doğarlar. Başkışı, ölenin düşünsel birikimini içselleştirerek kendi ruhunda önemli bir reformu gerçekleştirir. Bu durum okuyucunun, geri döndürülemez, aktarılamaz bir süreç olan yaşamın kutsallığını daha keskin bir biçimde görmesine ve algılamasına yardım eder. Zira ölüm anında insan, kendi gerçeği ile daha çıplak bir şekilde karşılaşır ve bu keskin yüzleşme, onu politik kaygılar, töresel tabular ve –izmlerin büyüünden de kurtarır.” (Korkmaz 2004: 192-193).

Bireyi politik kaygılar, töresel tabular ve –izmlerin büyüünden kurtaran kutsanmış ölümün estetize edildiği tabloda temel unsurları su, balık ve beyaz bir geminin oluşturması ve renk olarak özellikle “beyaz”ın seçilmesi beraberrinde birtakım tinsel mesajlara da dikkat çekmektedir. Sembollerle ön plana çıkarılan ve bir kurtarıcı el olarak sunulan “baba” motifinin bir gemi kaptanı olması ve giymiş olduğu beyaz kostümün kefene ithafıyla beyaz ölüme telmihte bulunması, ayrıca onunla özdeşleşen geminin de beyaz ile tasvir edilmesi Adsız Çocuk'un kendini sulara salıverişini intihar boyutundan çıkarmakta ve bir kutsallık değeri kazandırmaktadır. Ayrıca “beyaz/ak” ile sembolize edilen bu ölüm biçimi hem bireysel hem de toplumsal manada beklentileri ilahi bir boyuta yükseltmektedir. Bunun nedeni ise özgünlüğün temsil öğelerini oluşturan sembollerin Aytmатов gibi sanatçıların anlatılarında kendilik ve içsellik çağrışımlarını soyuttan somuta taşıyan görsel unsurlar olmasıdır. Tiranik bas-

kılar ve politik kaygılar nedeniyle dile getirilemeyen gizli ve gizemli içsellikler bu görsel unsurlar vasıtasıyla varsillaşır ve arka planda söylenmeden kalan tüm sitayişlerin sesi ve görüntüsünü oluştururlar.

Adsız Çocuk'un duygusal planda arketipsel yüzünü oluşturan, "beyaz"ın kimlik ve kişilik boyutunu temsil eden İhtiyar Momun/Mümin Dede, Aytmatov içselinin farklı bir yüzüne de ayinedarlık etmektedir. Arketipsel bir sembol konumunda olan İhtiyar Momun, içsel beyazlıkları nedeniyle rejim ve rejim tiranlarının açık hedefi hâline gelen, bellek mekânları tahribe uğra-mamış gelenekçi düşüncenin son temsilcilerindendir. Rejimin bellek tahripleri neticesinde kültürel erozyona uğrayan bu tipler maruz kaldıkları kod yitimleri nedeniyle ister istemez "karşı koyma" ve "tahribe tahrip ile karşılık verme" yetilerini yitirmişlerdir. Maruz kaldıkları tahriplerin sürekliliği ve tahammül sınırlarını aşan yöntemleri nedeniyle devamlı kod ve öz yitimine uğrayan arketipsel bireyler yaşadıkları bu yitimler oranında her geçen gün tahribe daha açık hale gelmektedirler. Çünkü onların içsel estetiğini biçimlendiren ve besleyen "mitik yapı, bünyesinde (asla) kötülüğü barındırmaz. (Çünkü) O, kutsal ve ruhani kaynaktır." (Özcan 2006: 1-9). Mistik manada kutsal ve ruhani olanın rengi ise ak'tır.

Bir içsel devinim olan iyi-kötü çatışması kapsamında mitik yapının temsilcisi olan Mümin Dede, kodlanmış olduğu geleneksel değerler nedeniyle ruhunda herhangi bir kötülük duygusu barındırmamaktadır. Kötülüğten arınmış bu ruh haleti ise içsel rengin ak-lanmışlığına delalet etmektedir. Bu nedenle tahripkâr tavırlarıyla geçmiş silmeye, yok etmeye çalışan (çağdaş mankurt) Orozkul'a karşı direnmek ve temsil ettiği düzene karşı başkaldırmak yerine bir sessiz direniş örneği olan kendi değerlerini yaşatma ve sonraki kuşaklara aktararak ölümsüz kılma yolunu seçmiştir. Ak-lanmış yolun yüksek değerleri çerçevesinde pozitif/yapıcı bir yaklaşım sergileyen ve bir aktarıcı misyonu üstlenen Momun, sonraki kuşakları temsil eden Adsız Çocuk üzerine yoğunlaşmakta, gelenekçi zihniyetle yaklaşarak ona "beyaz" bir kimlik edindirmeyi hedeflemektedir. Bu temsilde yazar, kurtuluş çaresinin yeni nesiller üzerine yoğunlaşmak ve bilinçaltılarını geleneksel değerlerle aklamaktan geçtiği mesajını vermektedir. Bu mesaj aynı zamanda tükenmekte olan yaşlı kuşaklara rejim tasallutları karşısında takınmaları gereken tavrı (dik duruş) ve gelecek adına üstlenmeleri gereken misyonu da işaret etmektedir.

Aytmatov içsellığı ve estetiğinin temel dinamiği olarak iyi-kötü/ak-kara çatışması çerçevesinde karşımıza çıkan kötülüğe karşı durma ve kötülüğü iyilikle savuşturma mantalitesi bir Aytmatov klasiği olarak Beyaz Gemi anlatısında birebir kendini göstermektedir. Bu davranış biçimi ise içten ve sessiz bir direniş üzerinden geleneksel anlayış ve yaşam biçiminin hâkim olacağı güzel bir geleceğin inşası anlamına gelmektedir. Tavır bellidir; ya Seyde kimliğinde

olduğu gibi erdemli bir duruşun abidesi olmak ya da Adsız Çocuk örneğinde olduğu gibi evrensel bir sese dönüşebilmek için balık olup kendini engin sulara salıvermek... Temelde doğru/fayda düşüncesini bayraklaştıran bu davranış biçimi kendi mental yapısı içerisinde kötüyü kötü olarak nitelemekte, kötülüğü ise kendilik değerleri içerisinde asimile etmektedir. Karşı koyma noktasında ise kötülükle muamele veya kötülüğün diliyle mücadele etme yerine sessizliği seçme ve derinden ilerleme üslubunu tercih etmektedir. Aslında bu öznel seçki, yazarın rejim karşısında takındığı ince siyasetin estetik yüzünü de ortaya koymaktadır. Özüne kötülüğün bulaşmadığı bu sessiz direniş ve derin ilerleyiş, rejim tiranı/modern mankurt Orozkul'un zulüm ve tahribatları karşısında yorgun düşen gelenekçi İhtiyar Momun'un tükenmişliğine rağmen direnci kırılmayan "Adsız Çocuk"un şahsında bayraklaştırılmaktadır. Rejim karşısında bir tükenmişlik sendromu sergileyen eski (İhtiyar Momun) ve yeni (Adsız Çocuk) gelenekçi zihniyet, temsil ettikleri kuşaklar bakımından geleceğin/eskinin rejime karşı kırılmakta olan direnci üzerine de dikkatleri çekmektedirler.

Ak bir geleceğin temini noktasında yeni nesillerin önemi ve bu nesillerin gelenekler doğrultusunda yetiştirilmesi üzerine vurgular yapan ve ayrıca bunlara rehberlik edecek olan gelenekçilerin himayesi hususunda dolaylı uyarılara imza atan yazar, kırılan dirençleri nedeniyle karşı koyma yetenekleri tahribe uğrayan/uğratılan arketiplerin bu psikozları neticesinde içine düştükleri ihanetler üzerine de dikkatleri çekmektedir. Bunun en güzel örneğini bir Aytmatov arketipi olan ve "varoluşsal yaşlanma" sürecine girmenin yanı sıra ötekileştirilerek sosyal himayeden mahrum bırakılan İhtiyar Momun'da görmek mümkündür. Çünkü İhtiyar Momun varoluşunu sürdürebilmek amacıyla temsilcisi/savunucusu olduğu değerlere ve kendi içseline ihanet etmek zorunda bırakılmıştır. Geleneğin sembolü konumundaki Maral Ana'yı katletmekle kalmayıp bir itibarsızlaştırma ayinin baş aktörü gibi onu parçalama (özellikle baş kısmını) ve rejim tiranlarına kendi eliyle peşkeş çekme zilletine düşmüştür. Böylesine kodsalsal bir tahribe uğrayan bireyin değerler/renkler (kara-ak) kargaşası yaşaması ve zihinsel anaforsal içerisine düşerek benlik parçalanması/yitimine uğraması kaçınılmazdır. Özellikle yücelttiği ihtiyar Momun'un şahsında gördüğü ve birebir yaşadığı bu dışsal darbeler neticesinde sarsılan ve kodeks bağları kopan, içsel yitime uğrayarak tutunma noktalarına olan güveni yok olan "Adsız Çocuk" somut âlemin kara(n)lığından/kara(msarlığı)ndan soyut âlemin aydınlığına (ak-lığına) açılmak zorunda kalmıştır. İhtiyar Momun'un aleni ihanetine şahit olan "Adsız Çocuk" bu yitimler/yıkımlar neticesinde bir balık olmayı ve Beyaz Gemi'ye ulaşarak "ak"lanmayı tercih eder. Bu davranış biçimi, temelde anlam alanlarını yitirmiş/tüketmiş olan bireyin kendi yordamlarıyla bulmuş olduğu çıkış/çözüm

noktasını temsil etmenin yanı sıra yazarın idealize/sembolize ettiği çocuk portresi eşliğinde evrensel protestosunu ilan etmesi anlamına da gelmektedir. Amaç kara(lar) bağlanan bir ortamda umudun rengi olan “beyaz/ak”ı bayraklaştırmaktır.

Kendini anlatabilme olanaksızlığının bilinci arttıkça *umutsuzluğu* da o kadar şiddetlenen (Kierkegaard, 2001: 52) İhtiyar Momun’un beklenmeyen bu ihaneti “Beyaz Gemi”de seyahat eden, beyazlar içindeki “muhayyel/ideal baba” fenomenini ön plana çıkarmış ve umuda yolculuk bağlamında yeni bir tutunma noktasını oluşturmuştur. Dışsal görüntüsü itibariyle bu davranış biçimi bir kaçış sembolize etse bile çocuk içselinde rejime ve rejim mankurtları/devrin tiranlarına karşı sessiz ve masum bir protestonun sessiz bir ifadesi olmuştur. Simgesel okumayla bir “*erginlenme mekânına çekilme*” anlamına gelen, uygun şartlar oluşunca tinsel anlamda yeniden doğuşu temsil eden bu ölüm (Özher, 2006: 87) biçimi madalyonun okura dönük yüzünde sessiz bir protestoyu örneklerken arka yüzünde yazarın içseline ışık tutmakta, yetimliğini ve bu yetimliğin sessiz bir çığığa dönüşünü estetik bir dille evrensel boyuta taşımaktadır. Bu temsilin gölgesinde rejim tiranları da evrensel boyutta ebedi bir mahkûmiyete çarptırılmış olmaktadır. Ayrıca anlatıda yazar kendi içsel devinimini estetik bir dille ifade ederken “sanat toplum içindir” felsefesi çerçevesinde bireysel sınırlarını aşmakta, evrensel boyutta bir insanlık dramı üzerine dikkatleri çekmektedir.

Duyuş/seziş planında çocuk psikolojisini merkeze alan ve özellikle babaya duyulan özlem üzerine kurulan Aytmatov anlatılarında (Beyaz Gemi, Askerin Oğlu vs.) en önemli noktalardan biri de umuda yolculuk anlamına gelen “pozitif içsellik”in ön plana çıkarılmış olmasıdır. Bu çerçevede ele alındığında tüm Aytmatov anlatılarında karanlıktan aydınlığa/yeisten umuda uzanan çizgide umuda tutunmalar, düşsel dünyalarda gizem dolu soyut kavuşmalarla olumlanmış sonuçlar yer yer karşımıza çıkmaktadır; “*çünkü insanı sonsuzluğa taşıyan düş gücüdür.*” (Kierkegaard, 2001: 40). “Beyaz Gemi” anlatısında kavuşmanın resmi, çocuğun kendini soğuk sulara bırakması (kimilerine göre intihar olsa da), gizemli/soyut bir yolculuk ile neticelenirken temelde devrin tiranlarına karşı onurlu bir protestonun altı çizilmiş olmaktadır. Maral Ana’yı kendi elleriyle katleden ve parçalarına ayırarak tiranlarına sunan İhtiyar Momun açısından ele alındığında ise bu protesto eylemi şekil itibariyle psikolojik bir intiharı işaret etmekle birlikte “biyolojik yaşlanmanın çok ilerisinde olan varoluşsal yaşlanma sonucunda intihar kaçınılmaz bir son olacaktır (Alvarez, 1999:103) gerçeğine de dikkatleri çekmektedir.

Bir çocuk içselliği ile tasvir edilen tiranik perspektif, tüm Aytmatov anlatılarında bir arka plan mahiyetinde nazara verilmektedir. Bu estetik yapı içe-

risinde özelden tüzele yönelen bir açılımla Demir Perde'nin baskı ve tahribatlarına uğrayan bireylerin perdelenmiş/gölgelenmiş örtük trajedileri estetik bir dille evrensel bildirime açılmaktadır. Ayrıca bu duygu birikimi estetik bir kurgu atmosferinde sonraki kuşaklara aktarılarak özgünlük, gelenekçilik ve özgürlük bilinci canlı tutulmaya çalışılmaktadır. Bu bilinçaltı psikoza, bekleyen/beklemeye mahkûm edilen, hep yol gözleyen bir Sovyet yetimi olan Rosa Aytmatova'nın duygu dilinde şöyle ifade edilmektedir:

“Annemin içeri girmesiyle dışarı çıkması bir oldu. Yüzünde biraz evvelki hâlden eser yoktu. Benzi sararmış hâlde anamı görünce, beni tuhaf bir korku sardı. Hemen anamı ayakta tutabilmek için koluna girdim. Gözlerinden akan yaşlar yüzünü epey ıslatmış, hâlâ sessizce ağlıyordu. Dudakları tir tir titriyordu. Tek kelime konuşmadan bana elindeki kâğıdı uzattı. Kâğıtta babamın davasının tekrar ele alındığı ve ölümünden sonra aklandığı yazıyordu.

*Lanet olası bu kâğıt parçası 21 yıllık ümidimizi bir anda paramparça etmişti. Anamla ikimiz, deli dana gibi el ele tutuşarak neye uğradığımızı şaşır-
mış bir vaziyette zar zor ilerliyorduk. Yaşamının hiçbir anlamı kalmamış, ha-
yata olan bağlılığımız kopmuştu sanki. Anacığımıza bakıyorum; gözleri fersizdi,
yüzünde ümitsizliğin ifadesi belirmişti. Hey kudret dedim kendi kendime. 21
sene boyunca her türlü eziyete, zorluğa tahammül ederek bizi destekleyen, Tö-
rekul bugün olmazsa yarın gelir ümidiydi. Ah anam ah, bu uğurda sen neler
çektin neler?*

*Bir an bağıra bağıra ağlamak geldi içimden. Yıllar süren, bizim ailemizi
kıskacına alan adaletsizliği olanca sesimle lanetlemek istedim. Ancak ya-
nımda sendeleye sendeleye yürüyen, ani haberin şokundan henüz ayrılamayan
zavallı anacığımın yarasını deşmeyeyim düşüncesiyle kendimi zorla sustur-
muş ve gözyaşlarına boğulmuştum.”* (Aytmatov vd. 2002: 30-31).

SONUÇ

*Aytmatov anlatılarının temel malzemesini arka planda rejim despotizmi, tranik emelleri ve bu emeller uğrunda coğrafya insanını savaş trajedisiyle travmalara sürükleyiş ironisi oluştururken estetik ruhunu ise bu yaşam müca-
delesine nice kahramanlar kazandırmış olan millî destanlar, efsaneler, ma-
sallar ve Legendalar ile yazarın içe dönük sesi/içsel kimliği oluşturmak-tadır.*

*Anlatılarda ön plana çıkan ve coğrafya insanının acılarını merkeze alan trajediler aslında yazarın kendi trajedilerinden kaynaklı psikozların metin-
sel/estetiksel birer aktarımı konumundadırlar. Çünkü yazarın kendisi ile sev-
diklerini rejim kumpaslarına, tiranik ihtiraslara ve yakıtı insanlardan oluşan
rejim sobasına kurban veren coğrafya insanı arasında hiçbir ayırım yoktur. Bu
mezalime tanık olma, zulmü ve zalimi tanıma bilinçaltı kodlarına etki ederek
yazarın hayatı anlama/algılama, yorumlama ve tanımlama yetisinde meydana*

gelen değişimlerin/gelişimlerin ilham kaynağını oluşturmuştur. Bu durum aynı zamanda yazara düşünme, değerlendirme ve değer edindirme sürecinde bir “var olma”, “olgunlaşma” ve “kendilik” kriterlerini oluşturma yetilerini de edindirmiştir. Bu yetilerle kaleme alınan anlatılar neticede millî hafıza ürünlerine dayalı Aytmatov estetizmi ve felsefesini (özgün içsellik) oluşturan temel değer yargularını doğurmuştur. Ayrıca rejim tiranlarının kendilikleri/keyfilikleri doğrultusunda yaşadıkları trajik travmalara rağmen Aytmatov, anlatılarında öznel içselliğin trajedi yüklü duygusallığına kapılmamış, yanlı bir dil ve üslup kullanmaktan kaçınmıştır. Ayrıca rejim ve tiranlarına, özellikle onlar tarafından çıkarılan anlamsız cidal ve savaşlarına karşı (çünkü hiçbirisi kendi savaşları değildir) doğrudan cephe almamış, açık bir karşıtlığa yeltenmeyerek pozitif bir içsel yapılanmaya/yoğunlaşmaya yönelmiştir. Okurların iç aydınlığa ulaşmalarını hedefleyen yazar, nesnel ve realist yaklaşımlarla kaleme aldığı anlatılarında yorum ve değerlendirmeyi okurların anlayışına bırakmayı yeğlemiştir. Bu doğrultuda yazar, anlatılarında rejim tiranlarının kötülüklerine karşı kötülükle muamele veya aynı dille mücadele etme yerine sessizliğe bürünme ve derinden ilerleme üslubunu tercih etmiş, bu öznel seçki ise ister istemez yazarın rejim karşısındaki ince siyasetinin estetik yüzünü de şekillendirmiştir. Çünkü ancak Aytmatov gibi dışsal bütünlüğü ile iç güzelliğini/içselliğini tamamlamış olan sanatçılar içselden dışsala açılan uyum halkalarını oluşturabilir ve bu suretle eserlerinde kendilerine göre yaşanabilir bir dünyanın dokusunu kurgulayabilirler. Yazara göre cidal, savaş ve istibdatlar, yaşanan/yaşatılan trajedilerin yalnızca görünen yüzünü (madalyonun ön yüzü) teşkil etmekte, arka planda kendini gizleyen rejimin tiranik yüzleri birer faili meçhul hükmünde asıl amilleri teşkil etmektedirler. Bu nedenle karanlık devrin karanlık trajedilerini tarihsel ve yaşamsal bir olgu olarak gören/kabullenen yazar, anlatılarında yanlı yorumlar ile trajedi yüklü söylemlere girmek yerine tüm trajedileri ortak bir kaderin yaşanmışlığı olarak kabullenmekte ve herhangi bir karşıtlık eğilimi içerisine girmemeye özen göstermektedir. Kara(lar) bağlamış/bağlatılmış bir devrin çilekeş insanına beyaz/ak-lanmış ve aydınlık bir dünyanın varlığını duyumsatmayı ve umut aşılarmayı amaçlamıştır.

Aytmatov içselliği ve estetiğinin temel dinamiği olarak iyi-kötü/ak-kara çatışması çerçevesinde karşımıza çıkan kötülüğe karşı durma ve kötülüğü iyilikle savuşturma mantalitesi bir Aytmatov klasiği olarak tüm anlatılarda varlığını korumaktadır. Özlem ve beklenti üzerine kurulmuş olan bu anlatılarda en önemli noktalardan biri de “pozitif içsellik”in ön plana çıkarılmış olmasıdır. Bu durum anlatılarda karanlıktan aydınlığa/yeisten umuda uzanan çizgide soyut umutlara tutunmaları, düşsel dünyalarda gizem dolu soyut kavuşmalar çerçevesinde olumlanmış sonuçları karşımıza çıkarmaktadır. Anlatılarda tüm

karamsarlıklara rağmen büyük bir özenle pozitif renkler (Beyaz Gemi/beyaz) tercih edilmekte ve bu pozitif yaklaşımlar beraberinde birtakım tinsel mesajlara da kapı aralamaktadır. Ayrıca “kara”nın yıkıcılığı ve iç karartıcılığına rağmen “beyaz”ın umuda yönelik içsel bir renk ile pozitif bir psikoloji sergilemesi yazarın hayata ve olaylara karşı bakış açısını göstermesi bakımından son derece önemlidir. Çünkü yaşamış olduğu tüm yitim ve yıkımlara rağmen içsel barış/huzur dengelerini kurmuş/korumuş olan yazar, tüm evrenin rengini beyaz olarak tahayyül/arzu etmekte ve bu yöndeki arzusunun/temennisini de açıkça ortaya koymaktadır. Ayrıca yazar, kurgusal âlemde yüceltmış olduğu “ideal insan” tipi ile huzur dolu bir geleceğin formülünü vermekte, gelenekten gelen ve muhkem bir geleceğe yürüyen, kültür emperyalizmi ve erozyonlarına karşı şuurulu ve olumlanmış bir neslin portresini çizmektedir.

KAYNAKÇA

- Aktaş, Şerif (2002); *Edebiyatta Üslup ve Problemleri*, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Alvarez, A. (1999); *İntihar Kan Dökücü Tanrı*, (çev. Zuhâl Çil Sarıkaya), 3. basım, Öteki Yayınevi, Ankara.
- Atalay, Hakan (2011); “*Aşk Acısına Dipnotlar*”, Psikeart, S. 18.
- Aytmatov, Cengiz – Muhtar Şahanov (2002); *Şafak Sancısı*, 1. baskı, Da Yayıncılık, İstanbul.
- Aytmatov, Cengiz (2014); *Beyaz Gemi*, (çev. Refik Özdek), Ötüken Neşriyat A.Ş. İstanbul.
- _____ (2002); *Çocukluğum*, 1. Baskı, Da Yayıncılık, İstanbul.
- _____ (1995); *Toprak Ana*. (çev. Refik Özdek. Ötüken Neşriyat A.Ş. İstanbul.
- _____ (1993); *Elveda Gülsarı/Yüz Yüze/Cemile/Oğulla Görüşme/Askerin Oğlu* (çev. Mehmet Özgül), Cem Yayınevi, İstanbul.
- Caferoğlu, Nizami; *Cengiz Aytmatov; Bir Medeniyetin Evladı: Yahut Varisliğin Poetiği*” (Aktaran: Ahmet Schmeide), Türk Edebiyatı, Nisan 1990, S. 70.
- Campbell, Joseph (2000); *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul.
- Dufrenne, Mikel (1974); *Art et Politique, Union Générale d’éditions*, Paris. [Yazılı Günler (1-1991)]
- Eco, Umberto (2016); *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, (çev. Kemal Atakay), Can Yayınları, İstanbul.
- Estetik konusunda <http://www.felsefetası.org/estetik-kavramına-bir-bakis/> (Erişim Tarihi 25.04.-216).
- Estetik konusunda <http://msgslfelsefe.blogcu.com/estetik-e-giris/10393429> (Erişim Tarihi 25.04.216).
- Günay, Doğan (2007); *Metin Bilgisi*, Multilingual Yayıncılık, İstanbul.
- Gutschke, Irntrad (1980); *The Writer is the Conscience of his Time*. Soviet Literature. No. 8.
- Hannah, Arendt (1958); *The Origins of Totalitarianism*, New York.
- Karatani, Kojin (2011); *Derinliğin Keşfi*, Metis Yayınları, İstanbul.

Kierkegaard, Sören (2001); *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*, (çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu), 2. baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Kolcu, Ali İhsan (2004); “*Cengiz Aytmatov’un Eserlerinde Ana İzleği*”, Cengiz Aytmatov-Doğumunun 75. Yılı İçin Armağan, Bişkek.

_____ (2002); *Bozkırdaki Bilge Cengiz Aytmatov*, Akçağ Yayınları, İstanbul.

Korkmaz, Ramazan (2004); *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*, Türksoy Yayınları, Ankara.

Kurt, Mustafa (2008); *Toplumsal Kimliğin Yeniden İnşası: Aytmatov’da “Unutma” ve “Hattırlama”*, Türk Yurdu, Eylül Sayısı.

Özcan, Tarık (2006); *Tarihî Roman Vadisinde Aytmatov’un Beyaz Gemi Adlı Romanının Çözümlemesi*. II. Kayseri ve Yöresi Kültür Sanat ve Edebiyat Bilgi Şöleni 10-12 Nisan. II. Oturum.

Özher, Sema (2006); *Beyaz Gemi Adlı Romandaki Yüce Birey Arketipi*, Bilig, Bahar, S. 37.

Parlatır, İsmail (1992); *Cengiz Aytmatov ile Dil ve Edebiyat Üzerine Söyleşi*. Türk Dili Dergisi, S. 487.

Shachtman, M. (1970); “*Stalinism: A New Social Order*”, Essential Works of Socialism, Holt, Rinehart and Winston.

Soucek, Svat (1996); *Cengiz Aytmatov’un Eserlerinde Millî Renk ve İkidillilik*. (çev. Orhan Söylemez), Türk Lehçeleri ve Edebiyat Dergisi, Aralık - S.10.

Tansel, F. A. (1975); *İyi ve Doğru Yazma Usûlleri*, Ötüken Yayınları, İstanbul.

Timuçin, A. (2000); *Estetik*, 4. baskı, Bulut Yayınları, İstanbul.

Wellek, René – Austin Warren (1983); *Edebiyat Biliminin Temelleri*, (çev. Ahmet Edip Uysal), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Yılmaz, Ebru Burcu (2012); *Cengiz Aytmatov’un Toprak Ana Romanında Toprağın Dili*, Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi, Yıl 4, S. 1.