

İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI



EDEBİYAT VE KÜLTÜREL DEĞERLER
BAĞLAMINDA TATAR YAZAR AYAZ
GIYLECEV'İN YARA ROMANI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN **HAZIRLAYAN**
Prof. Dr. Ramilya YARULLİNA YILDIRIM Burak Dönmez

MALATYA 2023

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

EDEBİYAT VE KÜLTÜREL DEĞERLER BAĞLAMINDA TATAR
YAZAR AYAZ GIYLECEV'İN YARA ROMANI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

BURAK DÖNMEZ

DANIŞMAN
Prof. Dr. Ramilya YARULLİNA YILDIRIM

MALATYA-2023

ONUR SÖZÜ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Edebiyat ve Kültürel Değerler Bağlamında Tatar Yazar Ayaz Gıyalece’ın *Yara* Romanı” adlı bu çalışmanın bilimsel ahlâk ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün kaynakların hem metin içinde hem de kaynakçada uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

Burak DÖNMEZ



ÖN SÖZ

Ayaz Gıylecev'in *Yara* adlı romanını yapı, izlek ve Tatar kültürüne özgü millî değerler bakımından incelediğimiz, eserde kurgulanan olaylar üzerinden yazarın dünyaya bakışını/görüşlerini tespit etmeye çalıştığımız bu yüksek lisans tezinin başlangıç aşamasından bitiş aşamasına kadar her konuda bana yardımcı olan, önerileri ve destekleriyle çalışmamıza yön veren saygıdeğer hocam Prof. Dr. Ramilya YARULLİNA YILDIRIM'a, tez süreci boyunca desteğini esirgemeyen Doç. Dr. Yunus Emre DÖNMEZ' e ve tüm aileme teşekkürü bir borç bilirim.



ÖZET

Ayaz Gıyalev (1928-2002), XX. yüzyıl Türk Dünyasında meydana gelen çeşitli sosyal ve siyasi olayları yaşamış Çağdaş Kazan Tatar edebiyatının önde gelen yazarlarından biridir. Kırsal kesimde yetişen ve Tatar köyünün havasını, suyunu tüm varlığında taşıyan sanatçı; eserlerinin çoğunda köyün geçmişi ile bugününü, sıradan insanın yaşam felsefesini, derdini ve sevincini kaleme almıştır. İlk eserlerinden itibaren hayatın içinden alınan hadiseleri kaleme alan sanatçı, halkın özelliklerini kendilerinde barındıran karakterlerini benzeri olmayan/değişik betimleme yöntemiyle çizmeyi, Tatar milletinin zengin söz hazinesinden de ustaca yararlanmayı bilmiştir. İşlenen konuların kurgusu bazen gerçeklikten uzak gibi algılansa da kalem ustasının yorum ve keşifleri, olaylar üzerinden aktarmaya çalıştığı fikirleri şaşırtıcı ve düşündürücüdür. Tatar edebiyatında ilk önce hikâye ve povest' (uzun hikâye ya da öykü) ustası olarak şöhret kazanan Ayaz Gıyalev, kültürel unsurlardan da ustaca faydalanmış; onları döneminin önemli meseleleri ışığında anlamlı bir üslupla işlemiştir.

Yazarın yaşamın anlamı üzerine olan düşüncelerini, vatanına ve toprağına beslediği sevgisini Tatar halkının manevi değerler içeren inançlarıyla yoğurarak özgün bir şekilde aktardığı görülür. O, hiçbir baskıya teslim olmadan Tatar kültürünü yaşatmayı ilke edinmiş önemli bir isimdir. Bu özellik onun kaleminden düşen *Öç Arşın Cir* (Bir Avuç Toprak), *Comga Kõn Kiç Bêlen* (Cuma Günü Akşam), *Yazgı Kervannar* (Bahar Kervanları), *Yara* vs. nesir türündeki eserlerinde savaş ve savaş sonrası yıllardaki Tatar köyü, hayatın çeşitli zorluklarını aşan çalışkan ve fedakâr insanların yaşam tarzı, ahlak ve aşk, namus ve vicdan gibi ebedî değerler, çelişkili dramatik olaylar ekseninde tasvir edilmiştir. Yazarın *Yara* adlı romanında, II. Dünya Savaşına giden ve kendisinden uzunca bir süre haber alınamayan genç bir delikanlının savaş yıllarında başından geçen olaylar ve onun dönüşünü sabırla bekleyen ailesiyle sevgilisinin geçirdiği duygular psikolojik derinlikle ve Tatar kültürüne ait çeşitli unsurlarla harmanlanarak ustaca anlatılmıştır. Çalışmada, *Yara* eserinden yola çıkarak Ayaz Gıyalev'in betimleme ustalığı ve eserde yer alan kültürel unsurlar üzerinden yazarın dünyaya bakış açısı incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Kazan Tatar Edebiyatı, Kültür, Ayaz Gıyalev, *Yara*

ABSTRACT

Ayaz Gıylecev (1928-2002) is one of the leading writers of Contemporary Kazan Tatar literature who experienced various social and political events in the 20th century Turkish World. The artist who grew up in the countryside and carries the air and water of the Tatar village with all his being; In most of his works, he wrote about the past and present of the village, the philosophy of life, trouble and joy of ordinary people. The artist, who wrote down the events taken from the life from his first works, knew how to draw the characters of the people, who embody the characteristics of the people, with a unique/different description method and skillfully benefited from the rich vocabulary of the Tatar nation. Although the plot of the subjects is sometimes perceived as far from reality, the interpretations and discoveries of the pencil master and the ideas he tried to convey through events are surprising and thought-provoking. Ayaz Gıylecev, who first gained fame as a story and povest' (long story or short story) master in Tatar literature, also skillfully benefited from cultural elements; he handled them in a meaningful style in the light of the important issues of his time.

It is seen that the author conveys his thoughts on the meaning of life, his love for his homeland and soil, in an original way by kneading the spiritual values of the Tatar people. He is an important name who has adopted the principle of keeping Tatar culture alive without surrendering to any pressure. This feature is *Öç Arşın Cir, Comga Kön Kic Bêlen, Yazgı Kervannar, Yara* etc. that fell from his pen in his prose works, the Tatar village in the war and post-war years, the lifestyle of hardworking and self-sacrificing people who overcome various difficulties of life, eternal values such as morality and love, honor and conscience, are depicted on the axis of contradictory dramatic events. In the author's novel, *Yara*, the events of a young boy who went to World War II and could not be heard from for a long time, and the feelings of his family and lover, who patiently awaited his return, are skillfully described by blending them with psychological depth and various elements of Tatar culture. In the study, Ayaz Gıylecev's mastery of description and the author's perspective on the world through the cultural elements in the work will be examined based on the work of *Yara*.

Keywords: Kazan Tatar Literature, Culture, Ayaz Gıylecev, *Yara*

İÇİNDEKİLER

ONUR SÖZÜ.....	iii
ÖN SÖZ	iv
ÖZET	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GİRİŞ	1
I. BÖLÜM.....	6
1.1. Kazan Tatar Türklerinin Tarihi Üzerine	6
1.1.1. Tatar Adı.....	6
1.1.2. Kazan Tatar Türklerinin Tarihi	12
1.1.3. Tataristan Cumhuriyeti Hakkında	16
II. BÖLÜM	18
2.1. Kazan Tatar Sözlü Edebiyatı Üzerine	18
2.1.1. Tatar Halk Edebiyatı.....	18
2.1.1.1.Masallar	19
2.1.1.2.Destanlar	21
2.1.1.3.Efsaneler	22
2.1.1.4. Atasözleri ve Deyimler	23
2.1.1.5. Bilmeceleler	23
2.1.1.6. Seyahatnameler	25
2.1.1.7. Edebî Eserler.....	26
2.1.2. Kazan Tatar Mitolojisinin Kaynakları.....	26
2.1.3. Kazan Tatar Edebiyatının Gelişimi Üzerine.....	28
2.1.4. Çağdaş Tatar Edebiyatında Ayaz Gıyalev'in Yeri	34

III.BÖLÜM	40
3.1. Ayaz Gıyaleceev’in <i>Yara</i> Adlı Romanının Edebî Tahlili.....	40
3.1.1.Yapısal Unsurlar	42
3.1.1.1.Olay Örgüsü.....	42
3.1.1.2 Eserin Kompozisyonu.....	45
3.1.1.3. Şahıs Kadrosu	51
3.1.1.3.1 Asıl Kahramanlar	52
3.1.1.3.2. Karşıt Güç	57
3.1.1.3.3. Diğer Kahramanlar.....	58
3.1.1.4. Mekân	62
3.1.1.5. Zaman	64
3.1.1.6. Bakış Açısı.....	69
3.1.2. İzlek	70
IV.BÖLÜM.....	77
4.1. Anlatım Teknikleri Nelerdir?	77
4.1.1. Anlatma- Gösterme Tekniği	78
4.1.2. Tasvir Tekniği:	78
4.1.3. Mektup Tekniği	79
4.1.4. Özetleme Tekniği	79
4.1.5. Geriye Dönüş Tekniği	79
4.1.6. Montaj Tekniği	80
4.1.7. Otobiyografik Anlatım Tekniği.....	80
4.1.8. Leitmotiv Tekniği.....	81
4.1.9. İç Monolog Tekniği.....	81
4.1.10. Bilinç Akımı Tekniği.....	82
4.1.11. Diyalog Tekniği.....	82

4.1.12. İç Diyalog Tekniği.....	82
4.1.13. İç Çözümleme Tekniği	83
4.2 Ayaz Gıyalece'ın <i>Yara</i> Adlı Romanında Kullanılan Anlatım Teknikleri	83
4.2.1. Tasvir Tekniği:	83
4.2.2. Geriye Dönüş Tekniği	88
4.2.3. İç Monolog ve Bilinç Akımı Tekniği	91
4.2.4. Montaj Tekniği	94
V.BÖLÜM.....	97
5.1. Kültür Kavramı	97
5.2. Millî Kültür ve Unsurları	98
5.2.1.Dil.....	98
5.2.2. Din	100
5.2.3. Örf, Âdet ve Gelenekler	103
5.2.4. Toplumsal Yapı	105
5.2.5. Düşünce ve Ahlak Kavramları, Bu Kavramların <i>Yara</i> Romanındaki Yansımaları.....	107
5.2.6. Tarih	112
5.2.7. Sanat ve Edebiyat	113
VI. BÖLÜM.....	118
6.1. Tatar Kültürüne Ait Kültürel/Mitolojik Unsurlar ve Bu Unsurların Ayaz Gıyalece'ın <i>Yara</i> Romanındaki Yansımaları	118
6.1.1 Gelenek Görenekler.....	118
6.1.1.1 Mevsimlerle İlgili Gelenekler	118
6.1.1.2. Geçiş Dönemi Gelenekleri.....	122
6.1.1.2.1. Doğum Gelenekleri	122
6.1.1.2.2. Düğün Gelenekleri	122

6.1.1.2.2.1. Düğün Öncesi Gelenekler.....	122
6.1.1.2.2.2. Düğün Esnası Gelenekleri	123
6.1.1.2.2.3. Düğün Sonrası	125
6.1.1.2.3. Ölüm-Cenaze Gelenekleri	126
6.1.2. Mutfak Kültürü.....	127
6.1.3. Giyim- Kuşam Kültürü.....	131
6.1.4. İslami Unsular ve Diğer İnanışlar.....	133
6.1.5. Mimari Yapı	136
6.1.6. Mitolojinin Yansımaları	138
6.1.6.1. Tatar Halk İnanışlarındaki Yer Üstünde Yaşayan Mitolojik Varlıklar. 138	
6.1.6.1.1. İyeler	138
6.1.6.2. Olağanüstü Varlıklar.....	140
6.1.6.3. Su Altında Yaşayan Mitolojik Varlıklar.....	141
6.1.6.3.1. Su Babası, Su İyesi, Su Anası	141
6.1.6.4. Mitolojik Tabiat Unsurları	143
6.1.6.5. Mitolojik Hayvanlar.....	148
6.1.6.6. Mitolojik Dünya.....	150
6.1.6.7. Mitolojik Renkler.....	150
6.1.6.8. Mitolojik Sayılar	151
SONUÇ.....	154
KAYNAKÇA.....	159

GİRİŞ

Roman, hikâye ve tiyatro türünde vermiş olduğu eserleriyle Çağdaş kazan Tatar edebiyatının önemli şahsiyetlerinden biri olan Ayaz Gıylecev, Tatar Türklerinin sosyal hayatını ve kültürünü her zaman ustalıkla işlemeyi bilen bir sanatçı olmuştur. Onun her eserinde Tatar halkının sosyal yaşam tarzı, yüzyıllardan beri süregelen Tatar kültürü, Tatar halkının insani ve ahlaki değerleri karşımıza çıkmaktadır. Gıylecev, âdeta Tatar milletini millet yapan millî kültürel kodlarını ve halkının yüzyıllardır süregelen değerlerini yaşatmayı amaç edinmiştir. Yıllarca Sovyet baskısına maruz kalan Tatar Türklerini, Tatar köylüsünü ve bu insanların çektiği sıkıntıları edebî ustalığıyla okura aktaran yazarın kendisi de Sovyet baskısı karşısında dik durmuştur. Sovyetlerin bir parçasına dönüşmeyi ve Sovyet düşüncesine hizmet eden bir kalem olmayı hiçbir zaman kabul etmemiştir.

Ayaz Gıylecev, Tatar edebiyatının en önemli yazarlarından biri olmasına rağmen Türk edebiyatında sonradan tanınan bir sanatçıdır. Yazarın *Bir Avuç Toprak, Cuma Günü Akşam, Yara* adlı nesirleri 2000’li yıllardan sonra Fatih Kutlu tarafından Türkiye Türkçesine aktarılıp Türk okuruna kazandırılmıştır. Çok beğeni toplayan bu eserleri sayesinde A.Gıylecev Türk edebiyatında da tanınan ve bilinen bir sanatçı olmayı başarmıştır.

Tezin yapısı: Yaptığımız bu çalışma giriş, altı ana bölüm, sonuç ve kaynakçadan oluşmaktadır. Giriş bölümünde Ayaz Gıylecev ve tez hakkında bazı bilgilere yer verilmiştir. Birinci bölümde Tatar adı ve Tatar Türklerinin tarihi; ikinci bölümde Kazan Tatar edebiyatı, mitolojisi ve Ayaz Gıylecev’in günümüz Tatar edebiyatındaki yeri, hayatı, edebî kişiliği üzerinde durulmuştur. Üçüncü bölümde Ayaz Gıylecev’in *Yara* romanı yapı ve izlek bakımından incelenmiştir. Dördüncü bölüm, edebiyat bilimindeki anlatım teknikleri hakkında kısa tanımlardan ve Ayaz Gıylecev’in *Yara* adlı eserinde kullandığı anlatım tekniklerinin araştırılmasından ibarettir. Beşinci bölümde kültür kavramı, millî kültür ve onun unsurları üzerine açıklama yapılmıştır. Altıncı bölümde Tatarlara ait kültürel/mitolojik unsurlar hakkında bilgiler özetlenmiş ve Ayaz Gıylecev’in *Yara* adlı romanında yer alan kültürel ve mitolojik unsurlar incelenmiştir. Sonuç kısmında ise Ayaz Gıylecev’in bakış açısı ve roman üzerine yürütülen incelemeler sonucu elde edilen bulgu ve tespitlere yer verilmiştir.

Tez konusunun araştırılma durumu: Ayaz Gıylecev'in edebî kişiliği ve eserleri üzerine Tataristan'da Ehmet Sehepov, Fervez Minnullin, Rifat Sverigin, Rafael Mostafin, Daniye Zahidullina, Elfet Zakircanov, Milevşe Habutdinova, Enver Şeripov vs. gibi araştırmacıların çalışmaları bulunmaktadır. Tataristan'da sanatçının eserlerini inceleyen monografi çalışmaları, tezler ve çok sayıda makale yayınlanmıştır. Örneğin; Kazan Federal Üniversitesi tarafından hazırlanan Ayaz Gilyazov i Yego Naslediye v Mirovoy i Oteçestvennoy Kültüre (Ayaz Gıylecev ve Onun Mirası Dünya ve Ulusal Kültürde, yayına hazırlayan M.Habutdinova) başlıklı monografik kitapta Ayaz Gıylecev ve onun eserlerini çeşitli yönden (edebi özellikleri, dil incelemeleri, çeviri eserleri, sahne eserleri, yazarın imajı nesir ve şiir türlerinde) inceleyen makaleler yer almaktadır. Özellikle günümüz araştırmacılarından Milevşe Habutdinova'nın çalışmalarında (mesela; Ayaz Gıylecev/Tatar Edebiyatı Tarihi (1986)-Kazan:Tatar. Kitap Neşr.: 159-182) Tatar yazarının edebî sanatı kapsamlı bir şekilde incelenmiş olup onun eserleri eski Tatar edebiyatı gelenekleriyle, bazıları da Rus edebiyatıyla bağlantılı ve mukayeseli bir yaklaşımla değerlendirilmiştir.

Türkiye'de Abdulkadir Çekiç tarafından *Ayaz Gıylecev'in Eserlerinde Kültürün Direnişi* (2016) adlı doktora tezinde yazarın *Balta Kêm Kulında* (Balta Kimin Elinde), *Yegêz, Bîr Doga* (Haydi Bir Dua), *Comga Kôn Kiç Bêlen* (Cuma Günü Akşam), *Yara, Öç Arşın Cir* (Bir Avuç Toprak), *Mehebbet ve Nefret Turında Hikeyet* (Aşk ve Nefret Hakkında Hikâyet), *Balaçak Sukmakları* (Çocukluk Patikaları) vs. eserleri güç, hegemonya ve direniş kavramları ekseninde incelenmiştir. *Temrin* dergisi 102.sayısı çağdaş Tatar edebiyatının öncü isimlerinden Ayaz Gıylecev'i konu edinmiştir. Bu dergide; Hasen Saryan *Hayatı Tasdik* başlıklı yazısında Ayaz Gıylecev'in ilk hikâye kitabının basımı ve diğer eserlerini dönemsel olarak titiz bir kronolojiyle kaleme almıştır. Telgat Galiulin *Çağını Aşan Yazar*, Pervaz Minnullin *Balta Kötülerin Elinde* adlı yazılarında Gıylecev'in eserleri hakkındaki özgün gözlem ve değerlendirmelerini dile getirmiştir. Elfet Zakircanov *Dram Yazarı Olarak Ayaz Gıylecev*, Milevşe Habutdinova *Ayaz Gıylecev Yapıtlarının Tür Çeşitliliği*, Hüseyin Bargon *Ayaz Gıylecev'in Kalp Yara'sı* başlıklı tahlil yazılarıyla bu sayıda yer almıştır. Rkail Zeydulla *Ayaz Gıylecev'in Mektupları*, Milevşe Habutdinova *Gıylecev'in Kendi Kaleminden Mektup ve Günlük Yazarlığı* başlıklı yazılarıyla yayın içeriğine katkıda bulunmuştur. Ayrıca *Kardeş Kalemler* dergisinde Milevşe Habutdinova'nın yazıları bulunmaktadır. Bunlar: *Tatar*

Yazar Ayaz Gıylecev'in Hatıratında Cengiz Aytmatov ve Eserleri Hakkında Değerlendirme, Ayaz Gıylecev'in Eserlerinde Tukay, Hayatın Manasını Millete Hizmette Gören Edip, Tatar Yazar Ayaz Gıylecev'in Eserlerinde Türkiye başlıklı yazılardır. Fatih Kutlu tarafından çevirisi yapılan Milevşe Habutdinova'nın *Cuma Günü, Akşam Romanının Tahlili* adlı bir metin de yer almaktadır. Ayşe Şener'in *Ayaz Gıylecev'in Cuma Günü Akşam Romanında Gelenek ve Kültür* adlı makalesinde Tatarların günlük yaşantısında evlenme, düğün, ölüm geçiş ritüelleri ve Tatar millî kültürüne özgü pek çok folklorik unsur ele alınmıştır ancak yazarın *Yara* romanı üzerine yapı, izlek, anlatım teknikleri ve kültürel özellikleri araştıran bir çalışma henüz yapılmamıştır.

Tezin amacı: Ayaz Gıylecev'in *Yara* romanını yapı, izlek ve anlatım teknikleri bakımından incelemek, romanda yansıma bulan Tatar Türklerinin sosyal hayatı ile kültürel değerlerini açıklamak, tez çalışmasının asıl amacını oluşturmaktadır.

Amaca ulaşabilmek için aşağıdaki hedefler belirlenmiştir:

- Kazan Tatar Türkleriyle ilgili literatür taraması yapmak
- Tatar adı ve Tatar Türklerinin tarihi hakkında bilgi toplamak
- Tatar sözlü ve yazılı edebiyatının gelişimini kısaca özetlemek
- Ayaz Gıylecev'in hayatı ve edebî kişiliğini değerlendirmek
- Roman inceleme yöntemleri üzerine araştırma yapmak ve *Yara* romanını yapı ve izlek bakımından incelemek
- Kültür ve millî kültür unsurları açıklamak ve bu unsurları roman üzerinden yorumlamak
- Tatar mitolojisi ve kültürüne özgü unsurları *Yara* eserinde tespit etmek
- *Yara* romanında konu edilen tarihî ve sosyal olayları üzerinden Tatar Türklerinin yaşamındaki önemli problemleri ve milletin yaşam felsefesini açıklamak.

Kullanılan kaynakça: Hedefimiz doğrultusunda Tatar adı ve Tatar Türklerinin tarihi hakkında Ayşe Azade Rorlich, Akdes Nimet Kurat, Reşit Rahmeti Arat, A. Battal Taymas, Nadir Devlet, Mirfatih Zekiyeve gibi Tatar kökenli bilim adamlarının ve Ahmet Çağferoğlu, Cevdet Gökalp, Besim Atalay, Muharrem Ergin, Nevzat Özkan, İbrahim

Akış, Ahmet Buran, Ercan Alkaya, İbrahim Güner, İsmail Türkoğlu, Muharrem Ergin, Talat Tekin, Mustafa Öner, Rıza Zelyut, Ahmet Kanlıdere, Meşküre Yılmaz, İbrahim Kafesoğlu, Kemalettin Kuzucu, J.P. Roux, Mustafa Gültekin, Rifat Uçarol, Yahya Akyüz gibi Türk ve yabancı bilginlerin kaynakçada yer verilen çalışmalarından yararlanılmıştır.

Tatar edebiyatı ve kültürü, Ayaz Gıyalev'in Tatar edebiyatındaki yeri hakkında Fatih Urmançı, Gamirzan Davletşin, Henüz Mehmutoy, H. Gatina, Hesen Yermi, Neki İsenbet, Telgat Galiullin, Grigoriy Tavlin, Rifat Sverigin, Azat Ehmedullin, Daniya Zahudillina, Elfet Zakircanov, Enver Şeripov, Kamil Emirov, İlsöyer Zakirova, Milevşe Habutdinova, Çulpan Zaripova Çetin, Ramilya Yarullina Yıldırım, Alsu Kamaliev, İlsever Rami vs. gibi Tatar bilim insanlarının ve J.P. Roux, A.V. Anohin, Zeki Velidi Togan, Abdulkadir İnan, Esmâ Şimşek, İbrahim Dilek, İsmail Türkoğlu, Erdal Şahin, Ahmet Güngör, Ramazan Şeşen, Fatih Sabuncu, A.Sait Aykut, Faruk Çolak, Sait Sayar, Abdulkadir Çekiç'in kaynakçada yer alan çalışmalarından yararlanılmıştır.

Yara adlı romanına edebî tahlili yapılırken Şerif Aktaş, Tufan Karabulut, Mehmet Narlı, U. Günay Yavuz, Yasemin Gürsoy'un çalışmalarından faydalanılmıştır.

Anlatım tekniklerini incelenirken Mehmet Tekin, İsamil Çetişli, Hakan Behçet Sazyek, Ali İhsan Kolcu, Necip Tosun, Mehmet Aça, Nurullah Çetin, Turan Karataş'ın kaynakçada yer alan çalışmalarından yardım alınmıştır.

Kültürün tanımı ve millî kültür unsurlarının tespiti yapılırken Ziya Gökalp, İbrahim Kafesoğlu, Bozkurt Güvenç, Bayram Durbilmez, Sinem Sünter Sayın, Y. Akyüz, Muharrem Ergin, Tahsin Banguoğlu, Şerafettin Turan, Sezgin Çolak, Tuncer Baykara, Turgut Akpınar, Nihat Nirun, M. Cihat Özönder, İsmail Parlatır, Mahmut Tezcan, Hüsnü Erkan, Canan Erkan, Metin Aydoğan, Müjgân Cunbur'un araştırmalarından yararlanılmıştır.

Tatarlara ait kültürel ve mitolojik unsurları değerlendirirken Fatih Urmançı, Rayfa Urazman, Çulpan Zaripova Çetin, Abdulkadir İnan, Yaşar Çoruhlu, Yaşar Kalafat, İlyas Kamalov, Celal Beydili, R. Yarullina Yıldırım, R. Möhömmetcanov, Çetin Yıldız, Fatma Tekin'in kaynakçada yer alan çalışmalarından faydalanılmıştır.

Araştırma Yöntemleri: Yazarın hayatını incelerken biyografik eleştiri, edebiyat tarihi gibi kuramlar kullanılmıştır. Ana hedefimize ulaşmak adına tarih, kültür, dilbilim,

edebiyat sosyolojisi, halk edebiyatı yaklaşımları ve araştırma, inceleme yöntemleri kullanılmıştır.



I. BÖLÜM

1.1. Kazan Tatar Türklerinin Tarihi Üzerine

1.1.1. Tatar Adı

Tatar adının kökeni hakkında hem geçmişte hem de günümüzde çeşitli rivayetler bulunmaktadır. Bu konuda pek çok araştırma yapılmış ancak henüz bir fikir birliğine varılamamıştır. Tatar adının kökeni üzerine Moğollar ve Türk halkları hakkında farklı görüşler vardır. Bu konuda karar verebilmek için yazılı belgeleri incelemek gerekmektedir. Tatar ismi, ilk olarak Orhun Abideleri'nde karşımıza çıkmaktadır (Ergin, 2012: 1). *Kül Tigin Yazıtı*'nın güney ve doğu yüzlerinde *Otuz Tatar* olarak iki, *Bilge Kağan Yazıtı*'nın ise doğu yüzünde *Otuz Tatar* ve *Tokuz Tatar* olarak üç kez Tatar adı kullanılmıştır (Tekin, 2003: 34). Kitabelerde bulunan bu kavimlerin kimler olduğu konusunda farklı görüşler mevcuttur. Örneğin; Bahaeddin Ögel, dokuz Tatarlarının muhtemelen Türk, otuz Tatarın da muhtemelen Moğol olduğunu belirtir (Ögel, İslam Ansiklopedisi: 12/I. C.: 51). V.Thomsen ve W. Barthold bu yazıtlarda geçen Tatar isminin Moğol kabilelerinden birine ait olduğu görüşünü savunur (Rorlich, 2000: 18). Bu ad, Çin kaynaklarında ilk kez 842'de *Ta-Ta* şeklinde geçmiştir. Çin kaynaklarında Tatar adı, IX. yüzyıldan sonra da farklı dönemlerde "Ta-tan" veya "Da-dan" şeklinde anılır ve Tatar sözcüğünün, Türk dili ile yazılmış yazıtlarda ilk defa *Orhun Anıtları*'nda geçtiğini söyleyen Ahmet Caferoğlu ise bu kaynaklarda Türk kağanının "yuğ" törenlerine iştirak edenler arasında "Oğuz Tatar" adlı bir kavmi temsil ettiğini ve bir topluluk olarak kaydedildiğini belirtir. Ayrıca adı geçen halkın, Türk tarih sahnesinde her zaman yer aldığı da görülmektedir:

Çin kaynakları, bu halkları farklı devrelere ait olmak üzere "Ta-Ta" veyahut "DaDa" adları altında anmışlardır. Tarihçi Reşideddin ise bu halkı özbeöz kendine münhasır bir kavim olarak belirtmekte ve onların dillerinin Moğolca olduğunu yazmaktadır. Başka bir tarihçi Cüveyni de Tatar kavmi adından ırkî olmaktan çok siyasi bir terim olarak zikretmektedir. Bu kavram tarzına Çinlilerde de rastlanmaktadır. Bu suretle "Tatar" adı bir çeşit kavimler birliği şeklinde ifade edilmiştir. (Caferoğlu, 1988: 73).

Nadir Devlet *Türkler Ansiklopedisi* adlı kitapta yazmış olduğu "Tataristan Cumhuriyeti" adlı makalesinde, Tatar ismi ile ilgili şu bilgileri vermiştir:

Tatar adı, yaygın olarak Volga'da yaşayan Kazan halkı (Kazan Tatarları) ve Özbekistan'da sürgünde olan Kırım halkı (Kırım Tatarları) için resmi bir isim olarak kullanılmıştır. Tatar

isimleri, Rusya İmparatorluğu Devrinde hemen hemen tüm Türkler tarafından kullanılmış ancak günümüzde bu ad terk edilmiştir. (Devlet, 2002: 907).

Ünlü tarihçi Reşidüddin, Çin kaynaklarında adı geçen bu halkın ayrı bir kavim olduğunu ve dillerinin Moğolca olduğunu açıklamıştır. Bazı kaynaklarda ise bu halkın işgal altındaki topraklardan alınıp Cengiz Han'ın 1206'daki emrinden sonra işgal edilen topraklardaki halka verildiği söylenmektedir. Rorlich'e göre, bu bağlamda "Tatar" kelimesi de "işgal altındaki toprakların halkı" olarak geçmektedir (Rorlich, 2000: 27). Kaşgarlı Mahmud'un büyük eseri *Divanu Lûgati't-Türk*'te Tatarlar, Türk boyları arasında gösterilmiş ve bu boyların Türk dilini çok iyi konuştukları da ayrıca belirtilmiştir (Atalay, 1939: 30). Ayrıca Kaşgarlı, *Türk Halkları* adlı haritasında Tatarları Başkurtlarla birlikte Hazar denizinin kuzeyinde, Bulgarların kuzeydoğusunda, aşağı yukarı bugün oturdukları İdil-Ural Bölgesinde gösterir (Tekin, Ölmez, 1995: 74). *Kül Tigin Anıtı*'nın 732, *Bilge Kağan Anıtı*'nın da 735'te dikildiği hesaba katıldığında bu adlandırmanın, tarihte ilk defa Türkler tarafından kullanıldığı sonucuna ulaşılmaktadır (Gökalp, 1973: 85). Tatar adı, *Dede Korkut Hikâyeleri*'nde de bir boy adı olarak geçmektedir (Ergin, 2011: 168). Bu kaynaklar dışında, *Kabusnâme*'de de Tatarlar, dokuz Türk kavminden biri olarak gösterilmiştir. Tarihçi Fahreddin Mübarekşah'ın Türklere ait listesinde, Tatar adı da geçmektedir. Tatar adı, farklı kaynaklarda "dağ insanı, barbar, tatar, okçu halk, vahşi, put (ongun), su Moğolu, yabancı" gibi anlamlara gelecek şekilde açıklanmıştır (Özkan, 2000: 210).

Tatar ismi, esasen Altın Ordu Dönemi'nde ünlü olmaya başlamıştır fakat Tatar adına dair bu isimlendirme, o dönemlerden itibaren Batılı ve Rus araştırmacılar tarafından Asya'daki bütün Türkleri kapsar nitelikte kullanılmıştır. Kazan ve Kırım Türkleri, Rus sömürgeciliğinin çok güçlü olduğu dönemlerde bile Tatar adlandırmasını kabul etmemişlerdir. Kazan Türkleri ve Kazanlılar, bu adın Ruslar tarafından verildiğini düşündüğünden olsa gerek Kırım Türkleri gibi adlandırmaları daha çok kullanmışlardır (Arat, İslam Ansiklopedisi C. 6: 518). Altın Ordu Devleti'nde ve sonrasında kurulmuş olan hanlıkların üst düzey yöneticilerinin kendilerine Tatar adını vermesi, bu adın halk arasında benimsenmesine neden olmuştur fakat halkın büyük bir kısmının karşı çıktığı bu isim, XIX. yüzyılda gelişmeye başlayan Tatar şuuru ve özellikle, Şahabettin Mercani'nin gayretleriyle bugünkü anlamda kabul edilmiş ve yerleşmiştir.

Tatar kökenli bilgin Abdullah Battal Taymas da *Kazan Türkleri* adlı eserinde yazılı eski Çin kaynaklarına atıfta bulunarak Tatar adının ilk kez VIII. asrın ilk yarısında dikilen *Orhun Anıtları* 'nda birkaç yerde geçtiğini dile getirir. Tatar adının kökeni ile ilgili olarak bu adın bir Türk boyunun adı olduğunu, yazılı eski Çin kaynaklarında “Tata” şeklinde geçtiğini, daha yakın zamana ait olan *Divanu Lügati't-Türk* adlı sözlükte Türk boyları listesinde Tatar adının da bulunduğunu ve bu adı taşıyan topluluğun Türk milletinin bir parçasından başka bir şey olamayacağını ifade eder.

Abdullah Battal Taymas, kendi çalışmasında Tatarların bu adı nasıl aldıklarını ve nasıl Müslüman oldukları ile ilgili bilgilerden de bahsetmiştir. Ayrıca X. yüzyılda İdil Bulgarlarının erken dönemlerinde Müslüman olduklarını ve Tatar adını kullanmaktan da geri durmadıklarını belirtir. Yukarıda adı geçen eserinde onların bu şekilde duruşlarını dinî ve millî benliklerinin baskın oluşlarından ileri geldiğini dile getirir ve millî şuur uyanışlarının da XIX. yüzyıl sonlarında ortaya çıktığını söyler. Taymas, Buhara'da yetişen, dinî bilgileriyle Molla Şehabeddin Mercanî ile aynı dönemde yaşamış olan dil ve etnografya alanında derin bilgiye sahip Kayyum Nasırî gibi aydınların, Batı dünyasının medeniyet yolundaki ilerleyişini görmüş olduklarını ve onların din ile millet olgusunu birleştirdiklerini vurgular (Taymas, 1966: 215-216).

Tatar etnonimi üzerine ünlü bilim adamı Mirfatih Zekiyev ciddi çalışmalar yürütmüştür. Onun bu meseleyle ilgili yazdıklarından Moğol-Tatarları adı özellikle Çingizilerce, hakaret amaçlı bütün yenilmiş halklardan oluşan Çingizi orduları için kullanıldığı anlaşılır. Zekiyev'e göre Batı Avrupalılar, Tatar adını Çingizi Moğol devletlerinin her sakini için “Cehennem zebanileri” anlamına gelen “Tartar” şekline dönüştürüp kullanmışlardır (Zekiyev, 2007: 220).

Ayrıca M. Zekiyev, Avrupa'da bir halk adı olarak Tatar adının XIII. yüzyılın başlarındaki Moğol-Tatar hareketiyle ilgili olarak onlardan korkan Fransız kralının, Tatar adını Tatar kelimesiyle ilişkilendirip Yunan mitolojisindeki “ölülerin yeraltı dünyası, cehennem” anlamında kullandığını belirtir. XIX. yüzyıla kadar da “Tatar” boyları adını çarpık bir şekilde “Tartar” olarak kullanmışlardır. Yüzyıllar boyunca Ruslar, tüm komşularına Doğu Tatarları demiş, XIX-XX. yüzyıllarda hâlâ Müslüman Türkler için Tatar isimlerini zikretmişler ve ortak Türk adı yerine Tatarskiy veya Turetsko Tatarskiy adını da kullanmışlardır (Zekiyev, 2007: 16).

Rus tarihçiler, Altın Orda Devleti tebaasındaki uluslar için- Rus olmayan doğulu topluluklar dâhil olmak üzere Bulgar-Tatar, Kırım Tatarı, Nogay, Özbek, Başkurt, Karakalpak, Kazak ve Fin-Ugorların ataları- “Orda Tatarları” söylemini tercih etmişlerdir (Zekiyev, 2007: 221). Rus tarihçiler Türk asıllı olan Müslümanlarını da Tatar kavmi adı ile göstermişlerdir. Uzun yıllar sonra bu sözcük “Türk-Tatarlar” ya da “Müslüman-Tatarlar” biçiminde değiştirilmiştir. Önce Ruslar, sonra da bizzat Tatarlar XX. yüzyıldan başlayarak Kırım Hanlığı’ndaki Türkler için Kırım Tatarları; Kuzey Karadeniz Türkleri için de Dobruca Tatarları ifadesini kullanmışlardır. M. Zekiyev’in ifadesine göre, Moğol öncesi İdil-Bulgar Devleti’nin ve Bulgar egemenliğindeki bölgelerde yaşamını sürdüren ve Türkçe konuşan toplulukların sonraki nesilleri için Ruslar ve XIX. yüzyılın son çeyreğinde itibaren kendileri için “Bulgar-Tatar” adlandırmasını tercih etmişlerdir (Zekiyev, 2007: 221).

Zekiyev, Rus tarihçilerin ve Batı Avrupalı bilim insanlarının yazmış oldukları eserlerden yaptığı alıntılarda onların Tatar adı ile ilgili görüşlerine de yer vermiştir. Bu alıntılarda bu adı kimi zaman adı geçen topluluk için ifade etmiş, aynı adın kimi zaman da etimolojik değerlendirmeleri üzerinde durmuş ve bu açıklamaları kısaca şöyle dile getirmiştir:

Batı Avrupalı bilim insanları daha XIV. yy.da Çingizî Moğol devletlerinde yaşamını sürdüren bütün halkları Tatar ya da kendi adlandırmalarıyla ‘tartar’ yani cehennem zebanileri olarak görmüşler; Rus bilim insanları ise doğuda yaşayan tüm halkları ve Orda Tatarlarını kendi kavmi adını (etnonim) koruyarak kabul etmiş ayrıca onları Tatar adıyla adlandırmaktan vazgeçmemiş ve bu sözcüğü, bu halkların etnik iç adları ya da yaşadıkları bölgelere bağlı olarak almış oldukları şu adlarla birlikte kullanmışlardır: Kazak Tatarları, Abakan Tatarları, Çağatay Tatarları, Çerkez Tatarları, Azerbaycan Tatarları, Türkmen Tatarları vs.(Zekiyev, 2007: 218).

M. Zekiyev Tatar adının; Balkar, Hazar, Sabir, Bulgar, Mişer gibi Türk diline ait bir söz olduğu, “yabancı, başka kabileye mensup” anlamına gelen “Tat” kelimesi ile kişi anlamına gelen “er” sözcüklerinin birleşmesinden ortaya çıktığı şeklinde görüşü öne sürmektedir (Zekiyev vd,1998: 15).

Küçük ayrıntılar dışında, farklı kaynaklarda Tatar adının anlamı ve Tatar halkının tarihi ile ilgili aynı tanım ve açıklamaların olduğu görülmektedir. Farklı boyut ve bağlamlarda incelenen bu adlandırma, Tatar Türklerinin kültürel ve edebî eserlerinden ve tarihlerinden örnekler sunması açısından da önemlidir. Bu eserlerden *Türkiye Dışındaki*

Türk Edebiyatları Antolojisinin Tatar Edebiyatına ithaf edilen 17. ciltin giriş yazısında da Tatar sözcüğünün açıklamasıyla ilgili bilgilere rastlarız.

Kırım ve Kazan Türkleri, Tatar ismini kabul etmedikleri devirde dinî kimliklerini muhafaza etmek için kendilerini Müslüman olarak adlandırmış ve bu durum o dönem Sovyet Rusya'sının yıkılışına kadar devam etmiştir. Tatar adı, Osmanlı'da önceleri Moğol kavmi olarak kabul edilirken XVI. yüzyıldan sonra kuzeyde bulunan Türkler için kullanılır. Arap tarihçiler İbn Kesir, İbnül Esir, İbn Haldun; Moğol hükümdarı Cengiz Han ve ordusu için Tatar kelimesini kullanmışlardır. Bu isimlendirme günümüz dünyasında da herhangi bir değişiklik göstermemiştir ve Tatar adı İslam coğrafyasında hâlâ Moğol etnonimi yerine kullanılmaktadır (Buran, Alkaya, 2014: 26).

İbrahim Akış da “Tatar” isminin Kazan Tatarları arasında benimsenmesi olayını *Edigey* destanı ile ilgili yaptığı doktora çalışmasında farklı bir şekilde ele alır. Akış, “Tatar” adının bu ülkede benimsenmesi ve yerleşmesi meselesinin iki farklı yönden değerlendirilmesi gerektiğini belirtir. Birincisi: Avrupalıların ve özellikle Rusların, Cengiz Han Devri'nden başlayarak Türk Moğol devletine “Tatar İmparatorluğu” halklarına da Moğolları ve Türkleri ayırt etmeden onlara “Tatar” dediklerini yazar. Yine Rusların ele geçirdikleri Astrahan, Kazan, Kırım, Türkistan, Sibiry ve Kafkasya gibi ülkelerde karşılaştıkları Türk boylarını genellikle “Tatar” olarak isimlendirdiklerini ancak bu adı asla “Moğol” anlamında kullanmadıklarını ifade eder. İkincisi: Rus yazılı belgelerinde Tatar adı için vahşi, hilekâr, yalancı, sinsî, insaniyetsiz, pis, yağmacı ve zorba olarak kullanılmasının gelenek hâline geldiğini ve bu sebeple Kazan Türklerinin kendileri için kullanılan bu adı uzun zaman benimseyemediklerini dile getirir (Akış, 1998: 114).

Diyanet İslam Ansiklopedisi'nin *Tataristan* adlı maddesinde Tatar adına dair bilgilere yer verilmiştir. Bu bilgilerde İslam coğrafyasına ait alan yazın taraması yapılarak gerek Anadolu'da gerek diğer İslam ülkelerinde yazılmış tarihî eserlerde ve yazılı eski Çin kaynaklarında geçen Tatar adıyla ilgili bu adın kapsam ve genişliği ele alınmıştır. Adı geçen maddede Tatar ismine ilk defa *Orhon Kitabeleri*'nde rast gelindiğini ve Çinlilerin, Moğol Hükümdarı Cengiz Han'dan önce bile Moğol dilini konuşan tüm halkları hiç ayırmadan onlara Tatar adını verdikleri kaydedilmiştir (Güner, Türkoğlu, 2007: 162-168).

Bugün Tatar adı, merkezi İdil boyu olmak üzere Samara, Orenburg, Astrahan, Kırım, Moskova, Saratav, Ufa, Penza ve Batı Sibirya Bölgeleri'nde yaşayan Türk toplulukları ve Kazan Tatarları için kullanılan bir addır (Öner, 2009: 268).

Tatar adı; Su-ar, Bolg-ar, Au-ar, Haz-ar, Sab-ir, Kang-ar, Sarı-ir, Akats-ir kavim adlandırmalarında (etnonim) olduğu gibi Türkçe adlandırma kaidelerine uygun bir şekilde oluşturulmuş bir sözcüktür (Zelyut, 2007: 407). Etimolojik açıdan Tatar adı ile ilgili çeşitli fikirler olmakla birlikte “yabancı kişi” manasındaki “Tat-eri> Tat er” etimolojisi yaygın bir şekilde kabul görmektedir (Öner, 2007: 682).

Günümüz dünyasında çoğunlukla Rus sınırları içinde yaşamını sürdüren Türkleri ve Kırım Bölgesindeki Türk kavmini adlandırmak için kullanılan Tatar adı, bu iki bölge haricinde diğer coğrafyalarda yaşayan Türk halklarını da kapsamaktadır. Bugün Tatar ismini taşıyan Türk halkları beş grupta kümelenebilmektedir:

I) İdil – Ural Tatarları:

1. Kazan Tatarları:

- a) Perm Tatarları,
- b) Nokrat Tatarları,
- c) Tipterler,
- ç) Besermenler.

2. Kreşinler

3. Mişerler

4. Kasım Tatarları

İdil-Ural Bölgesi dışında Tatar adı ile anılan diğer Türk toplulukları da şunlardır:

II) Astrahan Tatarları:

- 1. Nogaylar
- 2. Yurt Tatarları
- 3. Karagaşlar

III) Sibirya Tatarları:

- 1. Tomsk Tatarları

2. Tobol Tatarları
3. Baraba Tatarları
4. Yalutorovski Tatarları
5. İşim Tatarları
6. Tümen Tatarları
7. Tara Tatarları

IV) Kırım Tatarları:

1. Üskütler
2. Tatlar
3. Nogaylar (Çöl Tatarları)
4. Dobruca Tatarları

V) Polonya ve Litvanya Tatarları (Özkan, 2000: 210-211).

Sonuç olarak araştırmacıların ve konunun uzmanlarının Tatar adının kökeni ve ortaya çıkışıyla ilgili olarak aynı eserleri ya da kaynakları referans alarak değerlendirme yaptıkları görülmektedir. Konuyu ele alma bakımından küçük farklılıklar görülse de Tatar adı ile ilgili ileri sürülen düşünceler, tutarlılık açısından birbirini tamamlar niteliktedir.

1.1.2. Kazan Tatar Türklerinin Tarihi

Kazan Tatarlarının kökeninin Bulgar ve Kıpçak Türklerine dayandığını iddia eden çeşitli görüşler vardır. Bulgar teorisinin savunucuları, onların Arap fetihleri nedeniyle XVIII. yüzyılın ilk çeyreğinde Orta Asya'dan göç etmek zorunda kalan Orta İdil ve Kama Bulgarlarının kalıntıları olduğunu söylerken genel kabul gören görüşe göre Kazan Tatarlarının doğrudan doğruya Altın Orda'nın soyundan geldiklerini iddia edenler de vardır. Bu görüşe göre Kıpçak Türklerinin Bulgarlar ve İdil-Ural bölgesinin yerlileri ile kaynaşması sonucu ortaya çıkmıştır. Bu nedenle onların yazı dili Türkçenin Kıpçak lehçesi olarak kabul edilmektedir (Kanlıdere, 2002: 18).

Hun Devleti'nin yıkılmasından sonra Hun Türkleri ve Bulgarlar, Türk soylu milletlerle birleşerek Kuzey Kafkasya ve Karadeniz'de Bulgar adıyla yeni bir devlet kurmuşlardır ancak kurulan bu devlet, 643'teki Hazar Türklerinin baskılarıyla dağılmıştır. Bu olay üzerine batıya giden kimi Bulgar Türkleri, Balkanlar merkez olmak

üzere Tuna Bulgar Devleti'ni; kuzeye giden Bulgar Türkleri de İdil civarında İdil Bulgar Devleti ismiyle varlıklarını devam ettirmişlerdir (Yılmaz, 2010: 347).

XIII. yüzyılda Orta Asya'dan gelen Kıpçak (Kuman) Türkleri ve ilk Müslüman Türk halklarından olan İdil Kama Bulgarları, Kazan Türklerinin atalarıdır. Arap tarihçisi İbn Fadlan'ın aktardığına göre; X. yüzyılın ilk çeyreğinde Türk teşkilat ve unvanlarını korumuş olan İdil Bulgarları, Doğu Avrupa'da Türk-İslam entegrasyonunun temsilcileri hâline gelmişlerdir (Kafesoğlu, 1997: 208). Birçok Arap tarihçisi ve coğrafyacısı ile İbn Fadlan tarafından İdil Bulgarları, ticaretle uğraşan ve yüksek medeniyetli bir millet olarak ifade edilmiştir.

İdil Bulgarları hakkında bilgiler, kimi balballarda (mezar taşları) ve İbn Fadlan'a ait olan seyahatnamedeki kısa bir açıklamadan oluşmaktadır. Ticaretle uğraştıkları için İslamiyet ve İslam kültürü tüm ülkeye yayılmıştır. VII. yüzyıldan itibaren Arap ve Türk boylarının etkisi ile İdil Bulgarları, Almuş Han zamanında, 922'de İslam dinini kabul eden ilk Türk devleti olmuştur. Bulgar Hanı Almış, Bağdat Abbasi Halifeliğine İslam'ı kaynağından öğrenmek istediğini söylemiş ve halife, Bulgar şehirlerine din adamlarından ve mimarlardan oluşan bir heyet göndermiştir. O zamandan beri İslam, ulusal kimliğin korunmasında önemli bir değer olarak kalmıştır. X. yüzyıldan itibaren İdil Bulgarları hakkında bilgi veren Doğu ve Rus kaynakları onların zeki, sanata, tarıma ve ticarete bağlı olduklarını, ticari çıkarlarına uygun olarak hareket eden bir millet olduklarını söylemektedirler (Caferoğlu, 2001: 85).

XIII. yüzyılda, Bulgarlar Moğol istilasına uğramış ve o tarihten itibaren bölgede asıl olarak Türk, ad olarak Moğol olan Altın Orda Devleti yönetimi başlamıştır. Mirfatih Zekiye Altın Orda Devleti'nin 1242 yılında Batu Han tarafından temelini atıldığını, Batu ve Berke Han Devri'nin kuruluşu; Mengü Timur, Canıbek, Özbek ve Berdibek Dönemlerinin (1267-1359) yükseliş; 1360-13880 yılları arasının ise çöküş dönemi diye adlandırarak birkaç aşama yaşadığını bildirmiştir (Zekiye, 2007: 455-456).

1357 yılında Han Canıbek'in ölümünün ardından taht kavgaları, savaşlar, kıtlık ve salgın hastalık gibi nedenlerden dolayı Altın Orda Devleti zayıflar ve dağılma sürecine girer. Dağılma süreciyle beraber birçok hanlık da kurulur: Kazan, Kırım, Astrahan, Kasım ve Sibir adlarıyla küçük Türk devletleri ortaya çıkar (Kuzucu vd., 2009: 228).

Abdullah Battal Taymas, Uluğ Muhammed adında bir prensin 1432'de Kazan'a gelerek Moskova üzerine yürüdüğünü, yedi yıl sonra yani 1439'da Altın Orda'dan ayrılıp küçük bir askerî birlikle Bulgar ülkesine gelerek kendisini Kazan Hanlığı'nın hükümdarı ilan ettiğini belirtir (Taymas, 1966: 23). Diğer bir kaynağa göre, 1437'de Kazan Hanlığı'nı kuran Uluğ Muhammed, kendisini Altın Orda'nın hükümdarı olarak görmüş ve çökmekte olan ulusu güçlü bir merkez etrafında yeniden birleştirmeye çalışsa da başarısız olmuştur. Yerel aristokrasinin iki gruba ayrılması ve özellikle son dönemdeki amansız mücadele başta olmak üzere ulusal işlere karışması da devletin çöküşünü hızlandıran nedenlerden biri olmuştur. Kazan Hanlığı ve Altın Orda'nın ilk dönemlerinde Moskova'da gerçekleşen taht savaşlarında Han'ın söz hakkı varken ancak hanlığın zayıflamasıyla Moskova'nın etkisi artmış, bu nedenle Ruslar Kazan'ı ele geçirmiştir. 1552'de Kazan Hanlığı'nın yıkılmasının Türk toprakları tarihinde bir dönüm noktası olduğunu anlatan Akdes Nimet Kurat, bu olaydan sonra Volga (İdil) Nehri'nin Rusların eline geçtiğini ve bin yıldır Türk nehri olarak tanınan İdil'in, artık Rus nehri hâline gelmiş olduğunu ve Rus ekonomisinin can damarı olarak rol oynamaya başladığını dile getirmiştir (Kurat, 2002: 441-452).

Roux, Günay ve Hudyakov gibi birçok tarihçi ve araştırmacı Rusların Kazan Hanlığı'nı işgalinin temel nedeninin ekonomik kazanç olduğu yönündeki hâkim görüşü vurgulamaktadır. Kazan Hanlığının bağımsızlığı sırasında, Hanlık kontrolündeki alan yaklaşık üç yüz bin kilometrekaredir ve tamamen Tatarlardan oluşan bu alan, altmış bin kilometrekareyi yani Hanlığın toplam arazisi alanının beşte birini kapsamaktadır. Alan açısından Kazan Hanlığı orta büyüklükte bir ülke olarak adlandırılabilir. Hanlık, yüz ölçüm bakımından Lehistan ve Fransa'dan daha büyük, İspanya ile eşit, Osmanlı İmparatorluğu ve Almanya'dan daha küçük, Tatar halkının yerleşik olduğu kısım ise Belçika ve Hollanda ile eşit durumdadır. Kazan Hanlığı ile komşu Kırım, Sibir, Astrahan ve Nogay gibi hanlıklar arasındaki dostane ilişkiler de o dönem Moskova ile olan mücadelede her zaman önem arz etmiştir. Akış'a göre, Osmanlı padişahları II. Murad ve Fatih Sultan Mehmed'e Uluğ Muhammed Han'ın mektup yazması, Osmanlı Devleti ile de sürekli ilişkiler kurmak istediğini göstermektedir (Akış, 1998: 112).

1552'de Kazan'ın işgalinden bu yana Ruslar baskıcı politikalar uygulamaktan hiç vazgeçmemişler, önce Hristiyanlaştırma politikalarıyla Tatarların çoğunu kendi dinine

döndürmeye, ardından dilsel ve kültürel asimilasyon politikalarıyla Tatar millî ve manevi kimliğini yok etmeye çalışmışlardır. Tatarlar, kıtlık, sürgün, baskı, din ve kimlik değişiklikleri gibi zorluklardan etkilenip geniş alanlara yayılmışlardır. Bu durum, farklı bölgelere yayılmış olan Tatar-Türk halkının demografik yapısının doğru tespit edilmesini oldukça zorlaştırmıştır (Devlet, 1999: 3-4). Jean Paul Roux, XVII. yüzyıldan beri Tatarların, Türk dünyasının en güçlü medeniyetlerinden birini inşa eden topraklarda azınlık hâline geldiğini, Ruslaştırma ve Hıristiyanlaştırma politikalarıyla da millî kimliklerinden koparılmaya çalışan bir topluluk olduğunun ifade eder (Roux, 2007: 373). Asimilasyon politikası gereği, çocuklar ana dillerini geliştirmeden önce Rusça öğrenmek zorunda kalır; zamanla Rus kimliğine alışmaları için de soyadlarına “-ev, -ov, -ski” gibi Rusça ekler eklenir (Özkan, 2000: 205-208).

Tatarlar bir süre Rus politikasına direnmişler fakat muvaffak olamamışlardır. XIX. yüzyılın sonu ile XX. yüzyılın başlarından itibaren Kırım Tatar Türklerinden İsmail Gaspıralı’nın önderliğinde Bahçesaray’da başlatılan “ceditçilik” hareketinin etkisiyle ağırlıklı olarak kültürel alanda kendilerini yenilemeye, ulusal kimliklerini savunmaya çalışmışlardır (Kurat, 1965: 3-4). Ancak Kazan Türkleri, siyaseti elden bırakmamış; 1917 yılındaki Rusya’da Çarlık’ın düşmesiyle çok sayıda kongre düzenleyerek 1917 Temmuz’unda “İç Rusya ve Sibiryâ Müslüman Türk Tatarlarının Millî Medeni Muhtâriyeti”ni ilan etmişlerdir fakat Nisan 1918 yılındaki benzer millî hareketlerle aynı sonu paylaşarak ortadan kaldırılmışlardır (İslâm Ansiklopedisi, 1964 – 1988: 518). Uzun mücadeleler sonrasında 1920’de Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği’ne bağlı Tataristan Özerk Cumhuriyeti kurulmuştur. Her ne kadar bağımsızlık için mücadele etseler de bu denemeler başarısızlık ile sonuçlanarak Ruslaştırma politikaları da süregelmiştir. Bundan dolayı Sadri Maksudi, Ayaz İshaki, Yusuf Akçura ve Musa Carullah Bigi gibi bazı aydınlar yurtlarından ayrılmak zorunda bırakılmışlardır (Yılmaz, 2010: 350).

1960'lardan sonra ülke genelinde ılımlı bir siyaset hâkim olmaya başlar. 1990'da Sovyet Rusya'nın dağılmasıyla Tatar Türklerinde bağımsızlık mücadelesi uyanışı yeniden canlanır ancak Moskova tarafından özerk cumhuriyet statüsü verilir. Rus liderliğinde bağımsız ve diplomasi içinde yaşamaya devam eden Tatarlar, bugün Bulgar Türklerinin

torunları, Rusya Federasyonu'na bağı Tataristan Özerk Cumhuriyetinin önemli bir bileşenidir.

1.1.3. Tataristan Cumhuriyeti Hakkında

Günümüzde Rusya Federasyonu'na bağı özerk bir Türkî cumhuriyet olan Tataristan Cumhuriyeti'nin başkenti Kazan olup resmî dilleri Rusça ve Tatarca'dır. Nadir Devlet, Tatarlardaki eğitim ve kültür alanında yürütölen çalışmalar hakkında şu bilgileri aktarır:

Tataristan'da eğitim ve öğretim Rusça ve Tatarca yapılır ancak Tatar diliyle eğitim sadece ilk ve ortaöğretim kademelerinde verilir, tüm yüksek öğretim kurumlarında ise eğitim dili Rusçadır. 1928 yılına kadar Tatar Türkleri Arap alfabesini, ardından on-on iki sene Latin alfabesi kullanmış ve 1940 yılında Kiril alfabesinin kullanımı zorunlu hâle getirilmiştir. Alfabenin bu kadar kısa sürede değişmesi, nesilleri üç alfabeği öğrenmek veya öğrenmemek zorunda bırakmıştır. Farklı bir alfabe ile okuma yazmayı öğrenen bir kişinin eski alfabe ile yazılmış eserleri artık okuyamaması, kaçınılmaz olarak kültürel bir bölünmeye de yol açmıştır. 1905-1917 arasında yasaklanmış olmasına karşın farklı eğilimleri ve görüşleri temsil eden Tatarca olarak otuz bir dergi, otuz altı gazete; Arapça ve Rusça on üç gazete yayımlamışlardır. (Devlet, 2002: 915).

Tataristan Cumhuriyeti'nin yüz ölçümü altmış sekiz bin kilometre karedir. Büyük Tatar ideali için 1917-1918'de kurulan İdil-Ural Millî Devleti'nin yüz ölçümü iki yüz bin kilometre kare olarak belirlenmiş ve Tatarlar, kurulan bu cumhuriyetin sınırları dışında bırakılıp küçük bir Tataristan Cumhuriyeti oluşturulmuştur (Devlet, 2002: 16-21).

Toplam nüfusu 3.768.000 olan Tataristan Cumhuriyeti'nin yarıya yakını Tatarlar oluştururken diğer yarıya yakın kısmını Ruslar oluşturmaktadır. Ayrıca nüfusun geri kalan kısmı az sayıda Başkurtlar, Marılar, Mordvalar, Çuvaşlar ve diğer milletlerden meydana gelmektedir.

İdil (Volga) ve Kama Nehirleri çevresinde kurulan Tataristan Cumhuriyeti'nin doğusunda Başkurdistan Cumhuriyeti, batısında Çuvaşistan Cumhuriyeti, güneyinde Samara ve Ulyanov Bölgeleri, güneydoğusunda Orenburg Bölgesi, kuzeyinde Kirov Bölgesi, kuzeydoğusunda Udmurt Cumhuriyeti, kuzeybatısında ise Mari Cumhuriyeti bulunur (Gültekin, 2010: 1).

27 Mayıs 1920 yılında Tataristan Özerk Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti adını alan Tataristan Cumhuriyeti, 30 Ağustos 1990 yılında adını Tataristan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti olarak değiştirerek bağımsızlığını ilan etmiş ve 21 Mart 1992'de

gerçekleştirilen referandumdaki sonuçlara göre Tatar halkının çoğu bağımsızlığı tercih etmiştir fakat Rusya Federasyonu onlara bu hakkı tanımadığı için Tataristan, 31 Mart 1992 yılında Çeçenistan ile Rusya Federasyonu'nun yeni antlaşmasını imzalamayarak bu duruma tepki göstermiştir (Devlet, 2002: 52).

Referandum sonuçlarına bağlı olarak Tataristan, kendi anayasasını hazırlayarak 6 Kasım 1992'de Tataristan Parlamentosunda bu anayasayı kabul etmiştir. Anayasanın giriş bölümünde "Bu anayasa, Tataristan Cumhuriyeti'nin devlet statüsü hakkındaki halk oylaması sonucuna göre kabul ve ilan edilmiştir." ifadesi yer almaktadır. Anayasanın 1. maddesi ile Tataristan'ın bağımsız ve egemen bir devlet olduğu, 4. maddesiyle ise Tatar ve Rus dillerinin resmî dil olarak ilan edildiği görülmektedir. Daha sonra Rusya Federasyonu, 1 Nisan 1992'de Çeçenistan ve Tataristan haricindeki yirmi etnik cumhuriyetten on sekizinin federasyon içinde kalmasını sağlayan antlaşmayı yapmıştır (Uçarol, 2008: 1053).

Karasal iklime sahip Tataristan Cumhuriyeti'nde, ormanlar yüz ölçümün %16'sını kaplamaktadır. Nehir boyunca uzanan arazilerinde geniş çayırları bulunan bu coğrafyada arazi topografyası nedeniyle hayvancılık, tarım ve balıkçılık yapılmaktadır (Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 1992: 11299).

Petrol ve doğal gaz, ülkenin doğal kaynaklarının önemli bir bölümünü oluşturur. Bu payın önemli bir kısmı Rusya'ya verilir. Ayrıca ülkenin kimya ve petrokimya endüstrileri de oldukça gelişmiştir. Kimya endüstrisi, Kazan ve Tüben (Aşağı) Kama şehirlerinde yoğunlaşmıştır. Ayrıca, Birleşik Devletler Topluluğunun bilgisayar ve optik fabrikası da Kazan'da bulunmakta; burada otomobil, kamyon ve uçaklar da üretilmektedir (Akyüz vd., 2004: 195-196).

II. BÖLÜM

2.1. Kazan Tatar Sözlü Edebiyatı Üzerine

2.1.1. Tatar Halk Edebiyatı

Tatar halkının sözlü edebiyatı üzerine önemli çalışmalarıyla tanınan Fatih Urmançi *Tatar Halk İcatı* adlı kitabında, yüzyıllardan beri insanların sözlü anlatımı aracılığıyla günümüze ulaşan nazım ve nesir türündeki eserler üzerine bilgi verir (Urmançi, 2005: 7).

Halk icatı ifadesi; tür bakımından değerlendirildiğinde söz, efsane, masal, rivayet, türkü, mizah, destan, bilmece, ağıt, atasözü ve deyim gibi eserler ve onların tümünü bir çatı altında toplarken halk icatı adı yerine evrensel bir terim olan folklor sözcüğü tercih edilmiştir. “*Folklor* terimi Türkçeye Fransızcadan geçmiş olup, folk (halk) ve lore (bilgi)’den gelmektedir. Terim ilk kez İngiliz araştırmacı William Thoms (1803-1885) 1846 yılında, Londra’da yayınlanan *Athenaeum* adlı bir dergideki yazısında kullanmıştır. (Çobanoğlu, 1999: 18). Fatih Urmançi da folklor sözcüğünü halkın akli ve hikmeti şeklinde yorumlar. Avrupa ve Amerika’da folklor sözcüğü -şiiiriyet, müzik, oyun, nakış sanatı ve diğerleri- halk icadının tüm türlerini karşılarırken Tatarlarda ise dilden icat edilen nazım ve nesir eserlerini, halk musikisini ve oyunlarını karşılayan halk icatı deyimi ile açıklanır.

Türk topluluklarında gerçek güç olarak sözün gücü kabul edildiğini ve çok büyük bir sözlü geleneğe sahip olan Türklerin bu gücü kullandıklarını belirten diğer Tatar bilgini Gamirzan Davletşin; bu görüşünü Türklerin büyülu bir güce sahip olduğuna inandıkları beddualar, dualar ve büyüler şeklinde örneklendirmiştir (Davletşin, 2013: 82). Yüzyılların tecrübesine dair bilgilerin birer damıtılmış örneğı olan Türk sözlü geleneğı, bildiğimiz üzere Türk halklarının yazılı olmayan sözlü yasalarıdır.

Sözlü gelenek ve görenekler, yüzyıllar boyunca ulusal kimliğin oluşumunu ve sosyal uzlaşmayı etkilemiştir. Türk toplulukları her türlü tecrübe ve bilgiyi sözlü gelenekler yoluyla yaşamış ve aktarmıştır. Fatih Urmançi, *Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatı Antolojisi* adlı kitapta Tatar halk edebiyatının çok eski ve benzersiz bir geçmişe sahip olduğunu ve bu geçmişini eski çağlardan günümüze şu ya da bu biçimde yazma geleneğine sahip olduğunu vurgular (Urmançi, 2001: 64).

Tatar halk edebiyatında oluşan ve gelişimini sürdüren türlerin en eski ve özgün nüshalarıyla bunların benzer olanları yaklaşık olarak bin beş yüz yıl önce yazılı Çin yıllıklarında, Orhon Yenisey balballarında tespit edilmiştir. Söz gelimi, Şanyuy kızlarının bahtlarını aksettiren ve orijinal eski bir karakter olan Boz Kurt (Ak Bürê) tipi ile ilgili olarak mitik efsaneler buna bir örnektir. Tatar halkına ait hikâyelerin temelinde bulunan ve eski dönemlerin anlayış ve zevklerini yansıtan kahramanlarla ilgili eski Çin yıllıklarında ya da Orhon-Yenisey balballarında muhafaza edilip günümüze kadar ulaşan kişiler ve konular dahi buna örnek olarak verilebilir. Bunlara ek olarak *Divanu Lugati't-Türk*, *Codex Cumanicus* gibi Karahanlı ve Kıpçak dönemini yansıtan sözlüklerde ve yine Karahanlı Devri'ne ait *Kutadgu Bilig*'de bulunan deyimler, atasözleri, bilmece, şarkılar ya da masalsı mitolojik kahraman ve tiplerin parçaları hatta kimi zaman tamamı korunarak gelen eserler; El-Gırnatî, İbn-i Fadlan gibi gezginlerin eserlerinde yer alan birçok bilgi ve malzemelerin hepsi Tatar folkloruna ve onun ana kaynağı durumundaki eserlere olan ilginin çok eski dönemlerde başladığını gösterir.

Tatar halk hikâyelerini, günümüze kadar yayımlanmış olan ve arşivlerde muhafaza edilen bilgilerden hareketle dört gruba ayırıp incelemek mümkündür:

- Eski dönemlerin hayatını yansıtan yarı fantastik, yarı tarihî hikâyeler: “*Yir Tüşlik*”, “*Tülek ile Susılu*”
- Kahramanlık hikâyeleri: “*Alpamış*”, “*İdigey*”, “*Ak Kübik*”, “*Cik Mergen*”
- Aşk hikâyeleri: “*Kuzı Kürpeç ile Bayan Sılu*”
- Kitabî hikâyeler: “*Büz Yigit*”, “*Tahir ile Zühre*”, “*Yusuf'u Züleyha*”nın halk hikâyesi şeklini alan nüshalar. (Urmançı vd, 2001: 67).

Aşağıda bahsi geçen edebî türler Tatar Türklerinin yaşam tarzını, dünya görüşünü ve mitolojik inançları yoğun bir şekilde içeren türlerdir. Önemli bilgiler içeren bu türler aracılığıyla inanç unsurları günümüze kadar kuşaktan kuşağa aktarılagelmiş ve yazılı edebiyat için de zengin kaynak oluşturmuştur.

2.1.1.1.Masallar

Masallar, eski zamanların birçok unsuruna sembol ve motif olarak modern zamanlara nüfuz etmiştir. Stith Thompson'ın *Motif Index of Literature* (Motif Edebiyat İndeksi) adlı eseri masal motiflerini “Tanrılar, Yaratıcı, Gökyüzü, Yeryüzü ve Yeraltı Tanrıları, Genelde Tanrılar, Yarı Tanrılar ve Kahramanların Terbiyesi, Yeryüzü, Kâinat,

Gök Cisimleri, Karanın Görünüşü, Suyun Görünüşü, Hayvanların Yaratılması, İnsanın Yaratılması, Ağaç ve Bitkilerin Kökeni” gibi başlıkları altında incelemiştir (Şimşek, 2001: 168).

Thompson'ın bu çalışması, anlatı türlerinin güçlü mitolojik unsurlar içerdiğini göstermesi açısından önemlidir.

Masalların diğer halk edebiyatı türlerine göre daha fazla mitolojik inanç ve kültür elementi içermesi, birçok mitolojik unsurun sembolizminden kaynaklanmaktadır. Sonradan benimsenen inançlarda en eski devirlere ait inançlar herhangi bir endişe yaratmamıştır. Örneğin, mitolojide yaratıcılar tanrılardır ancak mitoloji masallarında yaratıcılar insanlardır. Diğer bir deyişle masal mitolojisinde yaratmayı başarmaya çalışanlar Tanrı'yı taklit etmektedirler (Sayar, 2012: 26-40).

Tatar halk masallarından *Kamır Batır* halk masalı bu duruma örnek olarak verilebilir: Bir köyde yaşamını sürdüren yaşlı bir çift, Allah'a her ne kadar yalvarsa da çocukları olmamaktadır. Bir gün ak sakallı bir ihtiyar çıkagelir ve onlara şöyle seslenir: “Eğer çocuğunuzun olmasını istiyorsanız hamuru yoğurup onu çocuk şekline getirerek fırının kenarına bırakın, sabahleyin hamuru kırıp içine bakın. Kendilerine söyleneni yapan yaşlı çift, böylece çocuk sahibi olurlar.” (Gatina, Yermi, 1977: 301).

Kamır Batır masalında insan tarafından âdeta bir insan yaratılıp Tanrı'ya öykünme söz konusudur fakat bu durumun hem masal içinde geçmesi hem de yaşlı bir adamın (ilahi yardımcının) yönlendirmesi ile yapılması, masal dinleyicisinde herhangi bir rahatsızlık uyandırmamaktadır.

Toplumun yaşam biçimini değiştirirken terk ettiği pek çok davranış ve yaşam biçimi, masallar aracılığıyla geleceğe taşınmaktadır. Klana/kabileye kabul edilmek, yani kabilenin asil üyesi olmak ve evlenmek için kişinin geçmesi gereken birtakım testler vardır. Tatar masallarındaki bir imtihan (erginlik sınavı) da dolaylı olarak bunu anlatmaktadır. Ana karakter birçok zorluğun üstesinden geldikten sonra, bir kızla tanışır ve evlenir. Masallarda bile kahramanlar, ayılar ve kurtlar gibi kendilerine musallat olan yani peşlerini bırakmayan hayvanları savuşturmak ve öldürmek için çeşitli yöntemler kullanmışlardır. Bunlardan biri de bu hayvanları önceden hazırlanmış çukurlara atarak

öldürmektir. Bu aynı zamanda hayvan avında da kullanılan eski bir yöntemdir (Gatina, Yermi, 1977: 19). Bunlar haricinde ejderha, dev, yılan gibi varlıklar, “3, 5, 7, 40” gibi rakamlara dair inançlar ve eski devirlere ait yaşam tarzını işaret eden birçok olay, masallarla günümüze kadar ulaşan mitolojik öğelerdir. Masallar mitolojik metinler (kutsal metinler) olmadığından herhangi bir kutsallık da arz etmemektedir.

2.1.1.2.Destanlar

En eski inançların kalıntılarını içermesi açısından büyük önem taşıyan halk edebî anlatılarından biri de destandır. Birçok kültürel yapı ve sosyal hayat unsuruyla bu türde, masallardan farklı olarak inançların izleri daha belirgindir. Bunun nedeni, destanların öncelikle gerçek bir olaydan hareket ederek oluşturulmasından ileri gelmektedir. Örneğin, *Manas* destanında geçen şu ifadelerde İslamiyet’ten önceki gömme töreni açık bir şekilde görülmektedir.

Manas, gözlerim hayata kapandığı zaman bedenimi kımızla yıkayınız. Etlerimi kemiklerimden keskin kılıçla sıyırıp bana zırhımı giydiriniz... Başımı doğuya çeviriniz. Mezarıma gelen kadınlara kumaşlar dağıtınız. Kara Sart türbemi yapsın, kullanacağı tuğlaları seksen keçi yağıyla terbiyelesin. Aşımı veriniz. (İnan, 1998: 233).

Mitolojik inanç elementlerinde kimi zaman da destanlar içinde dua metinlerine, mitolojik efsanelere ve hikâyelere de rastlanılmaktadır. Örneğin, *İdigey* destanında Timur kızını Kara Tiyin Alp’ten kurtarıp kendini öldürecek olan İdigey’e şöyle bir kötü dilekte (kargış) bulunur:

Kargışım at kıyuçtan oçkıdır, Kargışım oktan sivridir,

Kara taştan ütedêr, Kara taştan geçer,

Sinê kargap nitiyim? Seni kargışlayıp ne yapayım?

Kargamıy ak kitiyim; Kargışlamadan ak gideyim,

İnanmasan süzême, İnanmazsan sözüme,

Bir bilgêsên eytiyim: Bir belirtisini söyleyeyim:

Sinê balın Noradın, Senin çocuğun Noradın,

Hiç birmesên moradı! Hiç vermesin muradın!

Balañ belen ızgışıp, Çocuğun ile dalaşıp,

Uñ közin çıksın İdigey! Sağ gözün çıksın İdigey! (Sulti, 1998: 94).

Halk edebiyatındaki genellikle de destan ve efsane metinlerinde karşımıza çıkıp gerçekleşen kargışlar, eski zamanlarda yaşamış insanın hayal gücünde kelimelerin gücünü göstermesi açısından önemlidir. Bu kargışlar, İdigey'in sağ gözünün oğlu Noradın tarafından kör edildiği *İdigey* destanında da görülmektedir.

Reşideddin'in *Oğuzname*'sine göre ölen bir Oğuz askerinin eşi savaş meydanında doğum yapmak üzeredir. Yakındaki oyuk bir ağaca giren bu kadın orada doğum yapmıştır. Doğan çocuğu Oğuz'a götürürler. Oğuz, Kıpçak Türkçesinde içi oyuk çürümüş ağaç anlamına gelen Kıpçak adını verir. Anlatıya göre Kıpçaklar bu nesilden gelmektedir (Togan, 1982: 26). Kıpçak Türklerinin kökenine dair bilgi veren bu efsane *Oğuz Destanı*'na dayanmaktadır. Buna benzer örnekler, destanların mitolojik inanç öğelerini açık ve yoğun bir şekilde içermesi açısından son derece önemlidir.

Tatar mitolojisi bakımından değerlendirildiğinde Tatar destanının önemli bir bölümü mitolojik dönemin inançlarını göstermektedir. Örneğin, *Tülek* destanında Tatarların sualtı dünyasına ait olan inancın izleri bulunurken *Yirtöşlêk* destanında Tatarların göklerin ve yerin kaç katmandan oluştuğuyla alakalı fikri görülmektedir. Altayların *Sayın Süme* destanında eski çağlardan beri kurban etme geleneği görülmekte, *Mişek Alıp*'ın destanında ise nehir kıyısının kenarında bir kökten büyüyen yedi büyük ağaç dünya ağacı inancı izlerini taşımaktadır.

2.1.1.3.Efsaneler

Günümüze ulaşan birçok mitolojik efsane metinleri içinden yıldızların, dünyanın ve gökyüzünün yaratılışından hayvanların, insanların ve diğer varlıkların yaratılışına kadar birçok mitolojik temayı/unsuru tespit etmek mümkündür. Efsaneler yalnızca yaratılışa dair öğeler içermemekte, aynı zamanda gündelik yaşamda eski zamanlarda yaşamış insanın doğaya ve doğadaki varlıklarla ilgili anlam veremediği çok sayıda olaya da açıklık getirmektedir. Tatar efsanelerinde gökyüzü ve yeryüzünün oluşumu, dünyanın yaratılışı gibi evrenin doğuşuna (kozmogonik) dair mitlere; Tatar ulusunun nereden ve nasıl geldiği, insan ömrünün nasıl belirlendiğiyle ilgili olarak soylarının nasıl ortaya çıktığına (antropogonik) dair unsurlara; Çulpan (Çoban) yıldızı, Zöhre yıldızı gibi astral unsurlara; Ahır İyesi, Ev İyesi, Su İyesi gibi mitolojik varlıklarla ilgili inanç izlerine rastlanmaktadır. Ayrıca efsanelerde yarasanın sadece gece uçması, köpeğin evde kedinin

dışarıda yaşaması, çam ağaçlarının her daim yeşil kalması gibi insanların gündelik hayatında anlamlandırmakta zorluklar yaşadığı durumlarla alakalı pek çok açıklama da bulmak mümkündür. Birçok Tatar efsanesi, bu noktada Tatarların mitolojisine kaynak oluşturmaktadır.

2.1.1.4. Atasözleri ve Deyimler

Deneyimler neticesinde toplum tarafından anonim olarak oluşturulan atasözleri yalnız yaşanmış ve gözlemlenmiş olanları değil, ayrıca inanç izlerini de içermektedir. İlkel devirlere ait birçok inanç ögesini, kendisinde kalıplaşmış bir şekilde muhafaza eden atasözleri içinde bulmak mümkündür. Örneğin, *Teyrêge eytken, kiremetke birgen.* (Tanrı'yı anmış, batıla inanmış), *Diyüge temug yulın kürsetmeseñ, uçmak yulın bilmes* (Div'e cehennem yolunu göstermezsen cennet yolunu bilmez.) (İsenbet, 2010: 762).

En az iki ya da daha fazla sözcüğün bir araya gelip kalıplaşmasıyla oluşan deyimlerde de en eski zamanlara dair ögelere rastlanmaktadır. Örneğin; Şamanizm'de tanrılara yapılan saçılarla ilgili bugün bile sıkça dile getirilen “darısı başımıza” deyimini, Türk mitolojisinde yaratılışta ilk suça verilen cezalanın yer ile ilgisi bulunmasından ileri gelmektedir. Yine “yer yarılıp da içine girmek, yerin dibine girmek, yerlere geçmek” deyimleri de bu duruma örnek olarak verilebilir (Çolak, 2010: 171-181).

Tatar mitolojisinde yerin bir tür cezalandırma aracı olmasıyla ilgili bir Tatar atasözü şu şekildedir: *Yukka ant êtme, cir yotar* (Boş yere yemin etme, yer yutar.) (Emirov, 2005: 21).

Tatar Türklerinde birden korkulduğunda söylenen *kotım oçtı*; gök direği anlamına gelen ve gökyüzünün, yeryüzü ve yeraltının bir arada durmasını sağlayan *dön'ya têrevê, kük têrevê, altın bagana* gibi deyimlerde mitolojik devirlere ait inanç ögelerini bulmak mümkündür (Zakirova, 2003: 45).

2.1.1.5. Bilmeceler

Bilmece, bir nesnenin ya da varlığın adını söylemeden onun niteliklerini sayarak o varlık ya da nesnenin ne olduğunun sorulması şeklinde tanımlanır (Türkçe Sözlük, 2011: 344). Ortaya çıkışı mitolojik bir özellik göstermektedir. Zelenin'e göre ilk çağlarda avcılıkla geçimini sürdüren ilkel insanlar, doğadaki bütün varlıkları ve doğayı canlı kabul

etmelerinden dolayı hayvanların da duyabildiklerini, konuşabildiklerini ve söylenenleri anlayabildiklerini düşünmüşlerdir. Bu nedenle avcılar, ava gitmeden önce kendi aralarındaki sohbetlerde avlayacakları hayvanın adını söylemezlermiş. Bunun yerine o hayvanın hiç anlamayacağı düşünülen örtmece adlar kullanılırlarmış. Örneğin; Tatar Türkçesinde *yılan* yerine *kamçı*, tavşan manasına gelen *kuyan* kelimesi yerine *çal teke* yani *kır teke* sözcüklerini kullanmaları bu duruma örnektir (Mehmutov, 1977: 7).

Örtmece adlar; yalnız avlanan hayvanlar için değil, saygı gösterilen yahut tabu hâline gelmiş olan varlık ve hayvan adlandırmalarında da kullanılmıştır. Örneğin; Türk ulusunda börü/bürê, kutsal kabul edilmektedir. Bu nedenle bu hayvanın adı doğrudan anılmaz ve börü kelimesi yerine kurt sözcüğü kullanılmıştır (Roux, 2005: 250).

Aynı şekilde bugün dahi Sibiryâ Tatarları ayı için “ulu eke, ulu ata” gibi adlar kullanmaktadırlar (Mehmutov, 1977: 7). Yaratılış mitinde işlediği günahattan ötürü yeraltına sürgün edilen Erlik (Körmös) adı doğrudan anılmamaktadır. Altaylar Erlik’ten çok korktuklarından hastalıkların yaygın olduğu devir Erlik ismini söylemekten çekinip ona kısaca “*kara neme*” demişlerdir (Anohin, 2006: 4). Erlik (Körmös) için ayrıca “*Erlik abı, Ada-biy, Abı-biy, Erlik-biy, Bos Erlik, Kal Erlik, Aybıstan*” gibi pek çok farklı ve dolaylı ad kullanmışlardır (Dilek, 2014: 76).

Ayrıca ölü ve ölüm, hastalık isimleri, cinsellik ve dışlanma gibi terimler, fizyolojik süreçlerin isimlendirilmesi, insanların hata ve eksiklikleri, toplumun ayıp ve saygısızlık olarak gördüğü davranış ve sözler, insanların birbirleriyle konuşma biçimleri vb. konuyla ilgili tabular ve bu tabuların yerine kullanılan örtmeceler bilmedenin kaynağıdır (Güngör, 2006: 63-93).

Bazı bilmecelerin doğrudan soru veya cevap bölümü, mitolojinin öğelerini içerebilmektedir. Örneğin; *albastı küknê bastı, kuyaşnı yottı, cir postı, avızın açmıy albastını uptı* (Albastı göğü bastı, güneşi yuttu, yeryüzü pustu, ağzını açmadan albastıyı yuttu.) (Mehmutov, 1977: 50).

Özetle bilmecelerin hem ortaya çıkışları hem de soru-yanıt bölümlerinde mevcut olan mitsel öğeler, bilmece türünü mitolojik araştırmalarda bir başvuru kaynağı hâline sokmaktadır.

2.1.1.6. Seyahatnameler

Seyahatnameler, Türk kültür tarihinde önemli bir yer tutmaktadır. Tarihte türlü nedenlerle Türk illerine gelen elçiler, din adamları, seyyahlar gibi kişiler bulundukları yerlerde gördüklerini yazmışlardır. Yazılan bu notlar artık Türkoloji çalışmasında ana bilgi kaynağıdır.

Kadim Türk boyu Bulgar Türklerinin yaşadığı bölgeye türlü sebeplerle gezginler ve birçok elçi ziyarette bulunmuştur. Bu elçi grubu, tam adı Ahmed b. Fadlan b. Râşid b. Hammad b. El Abbas'ın da içinde yer alan elçilik grubudur. Bu elçilik heyeti, Hükümdar İlteper'in isteğiyle 921-922 yılları arasında Halife Muktedir tarafından Bulgar iline gönderilmiştir. İlteper, gerek İslamiyet'i şariat kurallarıyla topluma öğretmek, minber, cami ve düşmanlardan korunmak üzere kale yaptırmak gerek halifenin desteğini alıp Yahudi olan Hazar Türklerinin baskılarından kurtulmak vasıtasıyla heyetin gelmesini istemiştir (Şeşen, 2013: 7-9). İbn-i Fadlan bu seyahatnamesinde Bulgarlar hakkında olduğu kadar Peçenek, Başkurt, Oğuz ve Hazar Türklerinin inanç ve kültürlerine dair birtakım bilgiler vermiştir. Seyahatnamede Bulgar devlet idaresi, yeme-içme alışkanlıkları, yılan, köpek gibi hayvanlarla ilgili inançlar, günümüze kadar gelen kayın su içme geleneği, giyim ve cenaze âdetleri tanıtılmaktadır. İbn Fadlan seyahatnamesinde devler ve efsanevi hayvanlarla ilgili efsanelere de yer vermiştir (Şeşen, 2013: 20-37).

Ebû Hâmid Muhammed El-Gırnâtî de Bulgar ilinde gezip gördüklerini *Tuhfetü'l-Elbâb ve Nuhbetü'l-A'câb* isimli eserine kaydeden seyyahlardan biridir. Ziyaret sırasında Bulgar ilindeki yapıların niteliklerini, yiyecek ve içeceklerin özelliklerini, iklim ve tabiat şartlarını, ticaret ilk sırada olmak üzere Bulgar halkının diğer uluslarla olan ilişkilerine dair bilgileri kayıt altına almıştır. Gırnâtî, İslamiyet'i kabul eden Bulgarları, Bulgar adının nasıl ve nereden geldiğine, efsanelerde büyük bir balığın kulağından çıkan Su Anası (denizkızı) ile ilgili bilgilere seyahatnamesinde yer vermiştir (Sabuncu, 2011: 188-195).

Tanca'dan 1325'te hac amacıyla ayrılan Orta Çağ'ın en önemli Müslüman seyyahı olarak kabul edilen İbn-i Battuta'nın ziyaret ettiği yerlerden biri de Bulgar ilidir. Battuta, ziyaret edilen yerlerin kültürü, gelenekleri ve yaşam biçimleri hakkında geniş bilgi sağlarken Bulgar şehirleri hakkında çok az bilgi vermektedir. Sadece üç gün şehirde kalan

Battuta, Ramazan ayında geldiğini ve çok kısa bir gece geçirdiğini söylemiştir (Aykut, 2004: 480).

2.1.1.7. Edebî Eserler

Edebî eserler, halk edebiyatının anonim eserlerinden farklı olarak yazarlarının bilinmesi bakımından farklılık gösterir. Edebî eserlerde bireyin edebî zevki ön plana çıkarken halk edebiyatı eserlerinde ise toplumun edebî zevkleri ön plana çıkmaktadır. Ancak bir edebî eser, yaratıldığı dönemin kültürel izlerini içerir. Yazar, eserinde ister istemez kültür dünyasının izlerini yansıtır. Bu doğrultuda Tatar edebiyatının edebî eserleri de Tatar kültürünün bir parçası olan mitolojik unsurlarını içermektedir. Modern Tatar edebiyatında Tatar mitolojisine ait unsurların eserlerde kullanılması oldukça popülerdir. Burada atıfta bulunulan edebî eserler uzak geçmişte yazılan ve popüler kültürle iç içe olan eserlerdir. Örneğin, *Leyla ve Mecnun* adlı öykünün Tatar versiyonunda dünyanın oluşumunun ve dünyanın sonunun izleri varken *Seyfülmülk* öykülerinde Tatar Türklerinin yeraltı dünyası ile ilgili yansımalar yer alır.

Tatar edebiyat ve kültürünün temelini oluşturan ve kurulduğu dönemden itibaren sosyal ve kültürel yapısının izlerini içeren başlıca edebî eserleri şunlardır: Kul Gali'nin *Kıssa-i Yusuf*, Kutb'un *Hösrev Şirin*, Hisam Katib'in *Cömcöme Dastanı*, Harezmi'nin *Muhabbet-nâme*, Muhammedyar'ın *Töhfe-i Merdan*, Nuri Sodur, Kul Şerif'in *Kıssa-i Höbbi Huca*, Mevla Kulıy'nın *Hikmetler*, Mehmud bin Gali'nin *Nehcül-Feradis*, Seyf Sarai'nin *Gölistan bit-Törki*, *Söheyl ve Göldirsın*, Sayadi'nin *Tahir-Zöhre* (Babahan Dastanı).

2.1.2. Kazan Tatar Mitolojisinin Kaynakları

Kazan Tatar Türkleri, yukarıda da bahsettiğimiz gibi Türk halkları içinde İslam'ı ilk kabul edenler arasındadır. Bu durum, Kazan Tatar Türkleri arasında yazılı kültürün gelişmesini ve etkinliğini artırmasına yol açarak İslamiyet'in kabul edilmesini daha da pekiştirmiştir. Bu nedenle geçmişten gelen bazı inanç ve ritüeller terk edilmiş veya yerini İslami inançlara bırakmıştır. Tatar mitolojik kaynakları ortaya konurken yalnız yazılı kaynaklar dikkate alınmıştır. Kaynakları bir araya getirme sürecinde destan, masal, fıkra gibi halk edebî eserleri kaynak kişilerden sözlü olarak derlenmiştir. Tatarların

mitolojisiyle ilgili yaptığı çalışmalarla tanınan Fatih Urmançi, Tatar mitolojisine ait ana kaynakları şu başlıklar altında toplamıştır:

1. Mitolojik eserler, temel hikâyeler
2. Bazı halk edebiyatı türleri: atasözleri, destanlar, bilmeceler, masallar
3. Ana dil ve dil birimleri
4. Arkeolojik Materyaller
5. Türk Moğol halklarının mitolojisiyle ilgili bilgiler
6. Seyyah âlimlerin tarihî ve tarihî-etnografik çalışmalarda derlenen mitolojik materyaller. (Urmançi, 2005: 35).

Yukarıda verilen bu başlıklara *Köktürk Yazıtları, Divânü Lügati't-Türk, Kutadgu Bilig* gibi Türk boylarının ortak kültürel mirasının günümüze göre daha güçlü bir mitolojik inanç unsuruna sahip olan geçmişte yazılmış edebî eserlerin adları da eklenebilir (Urmançi, 2008: 3-30).

İnsanlar günlük yaşamlarındaki önemli unsurları sadece söylemlerinde ve hikâyelerinde değil çömlek, mücevher, para gibi yapabildikleri/üretebildikleri şeylere de yansıtmışlardır. Nesnelerin ruhları olduğu inancı bu durumun tetikleyicisidir. Tatar mitolojisi denilince Biler, Yar Çallı, Bulgar ve Kazan Kremlin kentleri başta olmak üzere kazılarda bulunan arkeolojik malzemelerde mitolojik inanışlara ait unsurların izleri görülmektedir. Bulgar Devri'ne ait arkeolojik bulgular arasında ejderhalar, yılanlar, boynuzlu leoparlar, aslanlar, büreler (kurt), köpeklere binen erkekler veya kadınlar, boynuz burunlar ve ağızlarında tohum (mukus) olan ördeklerde Bulgar halkı inançlarından izler bulunmaktadır (Zakirova, 2003: 10).

Tatar mitolojisine kaynaklık eden arkeolojik materyaller genellikle Bulgar Devlet Tarih ve Arkeoloji Müzesi, Arkeoloji ve Doğa Müzesi, Tataristan Cumhuriyeti Millî Müzesi, Finlandiya Millî Müzesi, Biler Tarih Ermitaj Müzesi, Kazan Devlet Üniversitesi Arkeoloji Müzesinde ve Tataristan Cumhuriyeti Bilimler Akademisi Tarih Enstitüsü Millî Arkeoloji Araştırmalar Merkezinde bulunmaktadır. Bunlar haricinde Rusya Bilimler Akademisi Arkeoloji Enstitüsü Arşivi, Rusya Bilimler Akademisi Tarih Enstitüsü Arşivi, Bulgar Müzesi Belgeler Fonu, G. V. Yusupov Arşivi, N. F. Kali'nin Özel Arşivi, Tataristan Bilimler Akademisi G. İbrahimov Dil, Edebiyat ve Sanat

Enstitüsü Arşivi gibi müzeler ve arşivler Tatarların sosyolojik kültürel dokularına ait birçok veriyi saklayan arkeolojik materyaller bulundurması açısından da önemlidir (Davletşin, 2013).

2.1.3. Kazan Tatar Edebiyatının Gelişimi Üzerine

Tatar edebiyat tarihçileri, siyasi ve sosyal sebeplere ve yaşadığı döneme bağlı olarak Tatar edebiyatını beş ana devreye ayırmaktadır:

Eski ve Orta Asır Tatar edebiyatı

XIX. Asır Tatar edebiyatı

XX. Asır Başı Tatar edebiyatı (1901-1917)

Sovyet Dönemi (1917- 1990) edebiyatı [kendi içerisinde; İç Savaş (1918-1920), 1920-1930'lu yıllar, İkinci Dünya Savaşı (1941-1945) ve savaştan sonraki dönem edebiyatı, 1960-1990'lı yıllar edebiyatı gibi dönemler içerisinde incelenir.]

Günümüz Tatar edebiyatı (1990'lı yıllardan sonraki)

Bu dönemler içerisinde en uzun devreyi oluşturan Eski ve Orta Asır Tatar edebiyatı kendi içerisinde;

- a. En Eski ya da Ortak Türk edebiyatı
- b. Bulgar Devri edebiyatı (IX- XII. yüzyılın ortalarına kadar)
- c. Altın Ordu Devri edebiyatı (XII. Yüzyılın ortalarından XIV. yüzyıl ortalarına kadar)
- d. Kazan Hanlığı Devri edebiyatı (XV. yüzyıl ortalarından XVI. yüzyılın sonuna kadar)
- e. XVII. yüzyıl edebiyatı
- f. XVIII. yüzyıl edebiyatı şeklinde dönemlere ayrılır. (Zahidullina vd., 2006: 105).

Milletlerin tarih boyunca yaşadıkları siyasi, ekonomik ve sosyal olaylar edebiyata bir şekilde yansımıştır. Kazan Tatarları yaşamış oldukları bölgelerde farklı sebeplerle çeşitli Türk boyları ve birçok yabancı toplulukla da karşı karşıya gelmişlerdir. Bu etkileşim; onların siyasi, sosyal ve kültürel hayatlarını olumlu veya olumsuz yönde etkilemiştir. Kazan Tatar edebiyat tarihinin erken dönemleri hakkında fazla bilgi yoktur. Tatarlar da diğer bütün Türkler gibi edebiyatların başlangıcı olarak *Kültigin* ve *Tonyukuk Yazıtlarını*, *Irg Bitig*'i, *Kutadgu Biligi*'i, *Divanü Lügati't-Türk*'ü ayrıca Ahmet Yesevi, Edip Ahmet Yükneki ve Süleyman Bakırgani'nin eserlerini kabul etmektedirler (Zaripova Çetin, 2006: 1-19). Kazan Tatarları, sayılan bu eserleri ve yazarların miraslarını sonraki devirlerde de sürdürmeye çalışmışlardır.

İdil (Volga) Bulgar Dönemi'nde İslamiyet'i benimseyen ve Arap alfabesini kullanmaya başlayan Tatarların eski edebiyatı hakkında çok az metin yazılmıştır. Bazı

bilginler ve tarihçiler tarafından Arapça ve Türkçe eserlerden bahsedilmiş olsa da ancak çok azı günümüze ulaşmıştır. *Diyanet İslam Ansiklopedisi*’nde bu konuyla ilgili yer alan bilgilere göre, Altın Orda ve Kazan Hanlığı dönemlerine ait yedi bitik ve yarlık tüm zamanların en önemli dilsel kalıntılarıdır. Üç bitik; Osmanlı hükümdarları II. Murad’a ve Fatih Sultan Mehmed’e, Kazan Hanları Mahmud, Ahmed ve Uluğ Muhammed tarafından yazılmıştır (Türkoğlu, 2011: 166).

Kazan Hanlığı döneminde yazılan edebî ve dinî eserler: *Kur’an Tefsiri, Zafername-i Vilayet-i Kazan, Nûr-i Sudûr, Tuhfe-i Merdan*; Rus işgalinin ardından kaleme alınan *Şeriatü’l-ıman, Arap-Türkî Lugati, Falname, Vakayi’nameler, Yulduzname, Risale-i Gazîze, Bedevam Kitabı, Edige Destanı, Üstünavi Kitabı, Dualık, Ahval-i Çingiz Han ve Aksak Timur, Rüya Tabirleri, Elifba, Çora Batır* gibi eserler eski Tatar edebiyatının ilk örneklerini oluşturmaktadır (Türkoğlu, 2011: 167).

1552’de Rusların Kazan Hanlığı’nı yıkmasından sonra, baskı altında kalan Tatar edebiyatı uzun süre yazılı edebiyattan mahrum kalmış ve sözlü edebiyatla devam etmiştir. 1710 yılında Rusya’da Arap harfleriyle baskı yapan matbaanın kurulması ve yaygınlaşması ile yazılı eserlerin sayısı artmıştır. Petersburg’ta Asya Matbaasının açılması, Kazan’da birkaç matbaanın da hizmete girmesiyle dinî eserlerin yanı sıra edebî eserler de yayımlanmaya başlamıştır. Bu dönem yayımlanan ilk edebî eser, “*Seyfûlmülûk Kıyssası*” (1807) dır (Zaripova Çetin, 2006: 143).

Rus yönetiminin hafiflediği yıllarda dinî içerikli kitapların basımı hız kazanır. Sosyal ve kültürel açıdan asıl canlanma XVIII. yüzyılının ikinci yarısında başlamıştır. Bu dönemde Tatar edebiyatı, Avrupa medeniyetiyle tanışmış; dünya klasikleri Grim Kardeşler, H. Andersen ve Defoe’nun kahramanları Tatarca konuşmaya başlamıştır. Öbür taraftan Krılov, Puşkin, Tolstoy, Gogol, Lermontov gibi Rus yazar ve şairlerin eserleri Tatar Türkçesine çevrilmiştir. Rus eğitimi veren okullarda tahsil görüp Avrupa kültürünü de tanımış olan Zahir Bigiyev ve Musa Akyiğitzade roman türünde eserler verirken Abdurrahman İlyasi, Fatih Halidi de ilk dram eserlerin yazmışlardır (Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi, 2001: 180). Tiyatro alanındaki öncü isim, “İlk Kazan Tatar piyes yazarı Abdurrahman İlyasi’dır. 1887’de yazdığı *Biçare Kız* piyesi, Kazan Tatar edebiyatının bu alandaki ilk örneğidir.” (Kamalieva, 2009: 153).

Doğu edebiyatı gelenekleri etkisinde gelişen Tatar edebiyatı, XIX. asrın ikinci yarısında başlayan toplumsal ve kültürel yenileşme ile XX. yüzyılın ilk yarısında büyük başarılarla ulaşır, millî edebiyat olarak şekillenir. “Altın çağ” olarak adlandırılan bu süreç içerisinde, millî edebî dilin oluşması, şiir, nesir ve dram ile edebiyat üç temel eğilimde kendini gösterir (Yarullina Yıldırım, 2021: 482).

1905 Rus devrimi ve 1917 Ekim ihtilali gibi iki ihtilal arasındaki dönemde; Tatar edebiyatını Fatih Emirhan, N. Dumavi, Ayaz İshaki, Galimcan İbrahimov, Abdullah Tukay, Derdmend, Mecit Gafuri, gibi şair ve yazarlar temsil etmişlerdir. Bu yazarlardan en önemli olanı Abdullah Tukay’dır. O, Tatar realist edebiyatının temelinin atan sanatçılarından (Galiullin, Yarullina, 2007: 697). Tukay kendi döneminde Şinasi, A. Hamid Tarhan, Namık Kemal gibi Osmanlı’daki Tanzimat Dönemi sanatçılarından etkilenmiş Anadolu’daki gelişmeleri takip ederek onları örnek almıştır.

“Tatar toplumu, XIX. yüzyılın sonunda, Rus edebiyatının yanı sıra Türk edebiyatı vasıtasıyla Avrupa ve özellikle de Fransız edebiyatıyla tanışmaya başlar.” (Rami, 2021: 63). Bu etkileşim sonucunda özellikle XX. yy. başında edebiyat biliminde Avrupa’dan gelen edebî ve felsefi eğilimler de kuvvetlenir ve orijinal eserlerin yazılmasına vesile olur. Bu çağda edebî metot olarak eleştirel realizm ve romantizmin çeşitli akımları ortaya çıkar. Modernizm, varoluşçuluk, sembolizm gibi akımlar da o dönem Tatar edebiyatının yüksek mertebeye ulaşmasında büyük katkı sağlar (Zahidullina vd., 2006: 138).

1905 Rus Devrimi sonrası azınlık milletlere verilen özgürlük Tatar toplumunun çeşitli alanında hızlı gelişmelere yol açar. O tür gelişmelerin önde geleni, matbaa özgürlüğüdür. “1905 yılında Petersburg’da ilk Tatarca gazete ‘Nur’ yayımlanmaya başlar.” (Kamalieva, 2009: 154). Tatar Türklerinin yoğun yaşadığı farklı şehirlerde 1905-1917 yılları arasında Tatarca otuz altı gazete ve otuz bir dergi, buna ilave olarak da Arapça ve Rusça on üç gazete faaliyet göstermiştir. Millî matbaanın hız kazanmasıyla birlikte Tatar medeniyetinin en önemli unsuru olan modern tiyatro ve müzik çalışmaları da ilk adımlarını atar, çeşitli kültür toplulukları kurulur.

1917 Ekim İhtilali sonrası iktidara Bolşeviklerin gelmesi ve ülke genelinde Sovyet ideolojisinin uygulanmaya başlaması, uzun tarihli Tatar edebiyatını kökünden etkiler. 1920 yıllarından Tataristan’daki siyasi yönetimi tek elde bulunduran totaliter yönetimin

güçlenmesi sonucu Tatar halkının millî ve manevi değerleri baltalanmaya başlar. 1917 Ekim dönemine kadar yazılan edebî eserler burjuva edebiyatı olarak nitelendirilir. 1920 yılından 1991 yılına dek Sovyet-Rus devrinde kontrollü bir basın politikası izlenir. Şair ve yazarlar, partileri örgütleyen ideolojik savaşlarda araç hâline getirilir. Totaliter yönetim, Tatarları ulus olarak zayıflatmak için kısa sürede iki kez alfabe değiştirerek insanları bin yıllık medeniyetten uzaklaştırır. Tatar basını çeşitli merkezlerde kapatılır, edebiyatının doğal gelişimi engellenip durma noktasına getirilmiştir. Tüm bu olumsuzluklarla yan yana, sürgün edilmeden, hapsedilmeden, ölmeden bırakılan yazarlar ve şairler; demokratik ruhlarını, meselelere özgür ve nesnel bakış açılarını kaybedince sanatsal potansiyellerinden faydalanamaz duruma gelmişlerdir (Şahin, 2007: 237).

Erdal Şahin'in değerlendirmelerine göre, Stalin Devrinde uygulamaya konulan ortadan kaldırma hareketleriyle tek dil, tek yazı, tek edebiyat, tek bilim ve tek ideolojili bir rejim anlayışına dayanan bir birlik ve bu özellikleri taşıyan vatandaş profili yaratılmaya çalışılmıştır. Bu sebeple milletin manevi değerlerini temsil eden fikir ve kalemlere haiz sanatçılar tek tek, hatta bazen hepsi yok edilmiştir (Şahin, 2007: 237). Özellikle 1936 yıllardan Stalin'in ölümüne kadarki dönemde (1953) yaşayan yetenekli pek çok sanatçı, yazar ve şairler, Sovyet dönemi edebiyatının öncü isimleri olmasına rağmen (mesela, A.İbrahimov, H.Tufan, Ş.Uzmanov, M.Galev, S.Celal, K.Tinçurin vs.) zorlu çalışma kamplarına sürgün edilmiş ya da trajik bir şekilde yaşamlarına son verilmiştir.

Çulpan Zaripova Çetin, 1920-1940 yılları arasında gelişen Tatar edebiyatına korku duygusunun egemen olduğunu, ulusal, tarihî ve dinî temaların geri plana itildiğini, sosyalist ve komünist ideolojiye uymayan hiçbir eserin yayımlanmadığını dile getirir. Ayrıca bu ideolojilere uygun olarak İslam'ı küçümseme ve mücadele etme, tarihî konuların yazılmaması, sosyalizmi ve uygulamalarını övme dürtüsü gibi uygulamaların edebiyatın doğal gelişimini engellediğini ifade eder. II. Dünya Savaşının (1941-1945) başlaması konu değişikliğine yol açar, toplumda ve edebiyatta ruhi bir canlanma yaşanır. Tatar şair ve yazarları, vatanlarını savunmak için savaşta en ön saflarda yer alır. Savaş dönemi edebiyatında başlıca iki konu ağırlık alır: Cepheyi, savaşın kendisini tasvir eden ve cephe gerisindeki hayatı anlatan şiir ve hikâye türündeki kısa hacimli eserler yazılır. Düşmanla karşı karşıya savaşan, yaşamla ölüm arasındaki anları kendi ömürleriyle ölçen

yazarlar; faşizm vahşiliğinin, vatan özgürlüğü için gösterilen kahramanlıkların şahitleri olurlar. Hikâye türünde F. Hüsnî, A. Epselemov, A. Yeniki, A. Şamov, İ. Gazi, A. Kutuy; şiirde A. Feyzi, F. Kerim, Ş. Mudarris, S. Hekim; dramada ise M. Emir gibi yazar ve şairler aktif çalışır. Musa Celil'in Almanya'da tutsaklıkta Moabit Hapishanesi'nde yazdığı şiirlerinde, Abdurrahman Epselemov'un cephede yazdığı hikâyelerinde zafer için, vatanın özgürlüğü için kendini adayan, bu kutsal yolda ölmeyi kendisi için büyük bir mutluluk olarak gören karakterler işlenir.

Sovyet yönetiminin 1960'tan sonra uyguladığı baskının azalmasıyla Tatarlarda uzak tarihe karşı yeniden ilgi uyanır ve bu dönemden birçok tarihî konuyu işleyen romanlar yazılmaya başlar. Yine bu tarihten itibaren şiirde aşk, dostluk, doğa, köy, halk ahlakını yüceltme gibi ortak konular L. Şakircan, S. Süleymanova, M. Eglemov, L. Zülkerney, Z. Mansurov, R. Gataş, İ. R. Minnulin, R. Zeydulla, N. Gamber, G. Rahim, R. Ehmetcanov, G. Murat, R. Feyzullin, R. Haris, K. Bulatova, F. Yarullin, R. Rahman, H. Eyüp vs. gibi şairler tarafından işlenir (Zaripova Çetin, 2006: 147).

“1980’li yılların sonunda toplumda başlayan büyük değişmeler, millî özgürlük hareketinin güçlenmesi etkisinde, edebiyatta da millî kimlik meselesini yeniden canlandırır. Tatar edebiyatının Sovyet dönemindeki yanlışları yazarlar tarafından dile getirilir.” (Yarullina Yıldırım, 2015: 517). Tatar Edebiyatının Sovyet dönemindeki kayıpları ve yanlışlıkları Grigoriy Tavlin kalemiyle şöyle değerlendirilir: “Biz Tatarları, Tatar yapan sadece kendimize ait olan sıfatlarımızı unuttuk, tamamen Ruslaştık. Bu; dilimizden, medeniyetimizden, inancımızdan, millî geleneklerimizden, kuşaktan kuşağa aktarılan örf ve âdetlerimizden, ahlak kurallarımızdan vazgeçmemize, uzaklaşmamıza sebep oldu.” (Tavlin, 1993: 147).

1980'lerin sonunda Tatar halkına devletleriyle ilgili farklı bir görüşe sahip olma fırsatı verilerek Kazan Hanlığı dönemine dikkat çekilmiştir. İlk olarak 1917 Ekim Devrimi'ne kadar Kazan Hanlığı üzerine çalışmalar yürüten H. Atlasi, R. Fahrettinov, Z. Velidi, H. G. Battal, A. İshaki gibi birçok yazar ve bilim adamının ilmî yazıları ve eserleri yayımlanmıştır. (Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi, 2001: 125). A. İbrahimov (*Ademler*), M. Gafuri (*Yamyamlar*), F. Emirhan (*Şefigulla Amca*) vs. gibi yazarların Sovyet gerçekliğini eleştirel bir yaklaşımla yansıttığı için yetmiş yıl boyunca gizli tutulan eserleri yeniden okuruyla kavuşur. Yazar, gazeteci ve siyasetçi Ayaz

İshaki'nin muhacirlikteki edebî mirası Tataristan'a geri dönüş yapar ve günümüz Tatar edebiyatının gelişimini büyük ölçüde etkiler.

Yetmiş yıl boyunca Sovyet edebiyatının yegâne edebî metodu olarak sayılan sosyalistik realizm yani toplumcu gerçekçilik, 1980'li yılların ortasına doğru kendi gücünü kaybedince Sovyet çağında temelde Rus ve Batının edebî ve felsefi fikirleri ekseninde gelişen Tatar edebiyatı yeniden yüzünü Doğu (Arap, Fars ve Türk) medeniyeti geleneklerine doğru çevirmeye başlar. Tatar edebiyatının bazı yazarları (mesela, A.Gıylmanov, F.Bayramova, F.Yahin vs.) cesur adımlarla insanlığın meydana gelişini, kâinat ve yeryüzünün yaratılışını anlatan mitleri yeniden diriltir ve zamanın problemlerinin sebebini mitlerde bulmaya çalışır. Aynı şekilde fantastik edebiyatın etkisi aktifleşir, bu tür de kendi düzeninde yeni üsluplara ve edebî akımlara yönelir. 1980-2000 yılları arasında Tatar nesrindeki yeni edebî akım özelliklerini araştıran Profesör Daniya Zahidullina bu aralıkta aşağıdaki eğilimleri belirler: Yeni akım ve tarz unsurları ile zenginleşen geleneksel realist eğilim, şahsın iç dünyasının tarihî ve toplumsal gerçeklikten üstün olduğunu onaylayan psikolojik yenilik, mübalağa biçimine satirik heyecana müracaat eden entelektüel yenilik, hayatı hisler tarihi olarak gösteren santimental yenilik, felsefi görüşlerle zenginleştirilen romantizm, sihir ve tılsım dünyasını gerçeklik olarak takdim eden büyümlü gerçekçilik (Zahidullina, 2006: 6-10).

1990'dan sonra daha demokratik bir ortama kavuşan Tatar yazarlar, yeniden dinî ve millî konulara yoğunlaşmaya başlar. Bir kısım yazarlar tarafından, örneğin; Emirhan Yeniki'nin *Vasiyet*, Ayaz Gıylecev'in *Cuma Günü Akşam* öykülerinde doğup büyüdüğü topraklara, köy halkına, ana diline ve geleneklerine bağlılık yönünden lirik bir tasvir kullanılır. Diğer bir grup yazar, Tatar halkının tarihine, toplumsal ve manevi hayatına yönelir ve âdeta toprak altında kalan tarihi gün yüzüne çıkarır. Bu yönde ilk adımı atan Nurihan Fettah'tan sonra Musagıyt Hebibullin, Flüs Latifi, Cemir Rehimov, Vahit İmamov, Robert Batulla, İldar Yüzeyev, Renat Haris, Yunus Safiulla gibi sanatçıların eserleri, çağdaş edebiyatın farklı türlerinde tarihsellik konusunu ayrı bir kol olarak oluşturur (Zaripova Çetin, 2018: 699). Bu eserlerde Tatar halkının farklı tarihî dönemleri: İdil Boyu Bulgar Devleti, Altın Ordu, Kazan Hanlığı gibi devletçiliğin şanlı dönemleri, baskı altında kalan yıllardaki tarihî olaylar, önemli şahsiyetler ayrı bir yaklaşımla canlandırılmıştır. Yazarlar, millîlik unsurlarını öne çıkarmak amacıyla ele aldıkları tarihî

dönemin millî tablosu, örf, âdet ve gelenekleri, millî peyzajı, eser kahramanının millî karakter özellikleri, millî mantığın farklı yansıması olan konuşma dili gibi özelliklere önem vermişlerdir (Yarullina Yıldırım, 2016: 518).

1990'lı yıllardan başlayıp her sene çok sayıda edebî eser yayınlanmakta, yazarın kaleminden yeni düşen eserler başlıca *Kazan Utları*, *Meydan* ve *İdil* gibi edebiyat dergilerinde neşredilmektedirler. F.Yahin, Z. Zeynullin, L. Badıkşan, R.Muhammediyev, A.Helim, F.Ziyaddinov, Zölfet, G.Ahunov, N.Gıymatdinova gibi yazarlar ve şairler geç dönem sanatçıları olarak söylenebilir. Tatar edebiyatı bugün büyük bir toplumsal değişim ve ideolojik keşif döneminden geçmektedir. Geçmişin varlıklı edebiyat geleneklerini muhafaza eden, çağa ayak uyduran, geleceğe büyük bir umutla bakan Tatar edebiyatı, derin eserlerle gelişmeye ve zenginleşmeye devam etmektedir. Tatar yazarların ve şairlerin hayatı, ulusal gerçeklerle olan bağları güçlenmekte; Tatar edebiyatı, güncel ve geçmiş halk yaşamını daha eksiksiz ve kapsamlı bir şekilde yansıtıp ulusal ruhunu ve düşüncelerini koruyarak büyümeye devam etmektedir (Zaripova Çetin, 2006: 150).

2.1.4. Çağdaş Tatar Edebiyatında Ayaz Gıylecev'in Yeri

XX. yüzyılın ikinci yarısı Tatar edebiyatı güçlü yazarların, keskin kalemlerin zengin olduğu bir dönemdir. Mirseyit Oğlu Ayaz Gıylecev (17. 01. 1928 – 13. 03. 2002) bu yazarların en başta gelenlerindendir.

Ayaz Gıylecev, Tataristan'ın Sarman ilçesi Çukmarlı köyünde öğretmen ailesinde dünyaya gelir. Kısa bir süre sonra ailesi Zey ilçesinin Yugarı Bagrac köyüne yerleşir. Müstakbel edip bu köyde okur, ortaokulu Sarman ilçesinde tamamlar. Bir yıl kadar Kolhoz'da, iki yıl da Zey ilçesi Gençler Derneğinde bölüm şefi olarak çalışır. Daha sonra 1948 yılında Kazan Devlet Üniversitesinin Tatar Dili ve Edebiyatı Bölümüne girer. Çalışkan bir öğrenci olan Ayaz, toplum işlerinde faal olarak katılır. II. Dünya Savaşı sonrası Sovyetler Birliği'nde Stalin diktatörlüğü, baskı rejimi, siyasi takip ve sıkıştırmalar tekrar tırmanışa geçer. 1950 yılında A. Gıylecev Sovyet sistemini tenkitten ve Tatar menfaatleri için mücadele etme suçundan hapse atılır, yedi yıl hüküm giyer. Otuz yaşına daha ilk adımını atmış olan; ilme, araştırmaya, mutluluğa heveslenen genç delikanlı, hayatının baharında Kazakistan'daki siyasi "Karlag" zindanında dehşetli işkencelere, açlık, çok ağır taş ve beton işlerinde çalıştırılma gibi muamelelere maruz kalır. Beş yıllık

çileden sonra, A. Gıylacev genel aftan istifade ederek hapisten çıkar. Kazan Üniversitesindeki eğitimine kaldığı yerden devam eder. Üniversiteyi başarılı bir şekilde tamamladıktan sonra 1957-1961 yıllarında *Çayan*, *Azat Hatın*, *Sovyet Edebiyatı* gibi dergilerin yayın kurulunda çalışır. Daha sonra iki yıl Moskova'da Yüksek Edebiyat Kurslarında okur. 1963 yılından itibaren profesyonel yazarlıkla uğraşan sanatçı hayatının çoğunluğunu Kazan'da geçirir (Sverigin, 2001: 185).

Ayaz Gıylacev üniversitede okuduğu sıralarda edebî çalışmalarına başlar: *Yan, Uçagım, Yan!* (Yan Ateşim Yan!) adlı ilk hikâyesi 1948 yılında neşredilir. 1950'li yılların sonuna doğru edebî yaratıcılık alanında hız kazanan genç yazarın hikâye ve gazetecilik yazıları çeşitli dergi ve gazetelerde yayımlanmaya başlar. 1960-1970'li yıllarda Ayaz Gıylacev povest' ve roman yazarı, aynı zamanda dönemin çeşitli keskin problemlerini ele alan, psikolojik derinlikle işlenen dram türü ustası olarak da tanınır. Yarım asırlık sanat hayatında çok sayıda hikâye *Terezeler* (Pencereler, 1960), *Ügi Ana Yafrakları* (Öksürük Otu, 1964) ve povets' *Dürtev* (Dörtü, 1958), *Bêrev* (Biri, 1959), *Öç Arşın Cir* (Bir Avuç Toprak, 1962), *Zey Encêlerê* (Zey İncileri, 1963), *Yazgı Kervannar* (Bahar Kervanları, 1972), *Mehebbet ve Nefret Turında Hikeyet* (Aşk ve Nefret Hakkında Hikâyet, 1973), *Comga Kôn Kiç Bêlen* (Cuma Günü Akşam, 1979), *Eteç Mêngen Çitenge* (Horoz Çıkmış Çite, 1980), *Yara* (1988) türünde kendi kaleminin gücünü kanıtlar (Ediplerêbêz, 2009: 434).

II. Dünya savaşı yıllarında yaşanan bir olayı konu eden *Yazgı Kervannar* (Bahar Kervanları) adlı hikâye, tarihî bir dönemin insanlara etkisini değil belki de onların ruhlarını inciten haksızlıklara ve zorluklara değinir. Savaş sona erip yaklaşık otuz yıl geçtikten sonra yazılan eserde cephe gerisinde yaşanan hayat anlatılır. Savaş yıllarını 13-16 yaşlarında olan yazar çocukluk döneminde yaşadığı olayları 44 yaşında kaleme alır. Olaylar küçük bir Tatar köyünde gerçekleşir. Sonbahar günü çiftçiler tahılı fazla zorluk çekmeden yedi at arabası ile yakındaki asansöre götürürler. Bahar gelince ambarlardaki ekimlik tohumları ve atlar için yemi yeniden getirmek zorunda kalırlar. Kış boyunca acıkan ve hâlsiz düşen atlar bahar günü ağır işler yapacak güçte olmazlar. Bu yüzden sonbaharda komşu köye götürülen tohumu gidip almak için köylüler ellerine kızaklar alıp kervan şeklinde arka arkaya dizilir ve yola çıkarlar. Bu sefer yakın köydeki asansöre değil, nedense altmış beş kilometre uzaklıktaki Keslê köyüne gitmek gerekir. Böylece

atlar yerine toplam yetmiş beş kişiden- çocuk, kadınlar ve yaşlı yayadan-oluşan bahar kervanı tohum problemini çözmek zorunda kalır. Çiftlik üyelerinden hiç kimse bu olaya itiraz etmez, onlar bu durumun savaşın getirdiği zorluklardan kaynaklandığını düşünür. O yılları hatırında canlandıran yazar, “Fakat bugünkü yolculuk benim için ayrı bir anlam taşıdı, bu zorluklarla dolu hayatta kendimin faydalı biri olduğumu açıkça hissettim. Bize yüklenen basit görevler aniden yüce ve gerekli işlere dönüşüverdi... Bugüne kadar itiraz etmeden, baş eğerek atlı işte çalışmak; bizim büyümemiz, olgunlaşmamız içinmiş.” (Gıylecev: 1994: 380) der. Böylece çiftlik yöneticilerinin yanlış kararlarına fazla yoğunlaşmayan yazar, hayatın zorluklarından kendisi için bir ders alır. İsyan etmeden, zafer uğruna katlanılan hayat zorluklarının çocukların daha erken olgunlaşmasındaki tarafına dikkatleri çeker (Yarullina Yıldırım, 2016: 159).

A.Gıylecev’in en etkileyici ve Türkiye Türkçesine de aktarılan eserlerinden biri olan *Comga Kôn Kiç Bêlen* (Cuma Günü Akşam, 1979) povestinin baş karakteri hayatını başkalarına adayan, insanların mutluluğu için kendisini feda eden, çok mütevazı ve dürüst Bibinur teyzedir. Onun bu güzel sıfatları ne yakınları (kız kardeşi Zührebanu, yetiştirdiği üvey çocukları vs.) ne de köy insanları tarafından olumlu değerlendirilir. Yardımsever, sabırlı ve yüce kalpli Bibinur teyze maalesef hayatını yalnız olarak geçirir ve ömrü beslediği sokak köpeklerinin saldırısı sonucunda biter. Bibinur’un başından geçen olayları haftanın beş gününe sığdıran yazar, eserinde her dönem ve her toplumda karşımıza çıkacak problemlere, ebeveynler ve çocuklar arasındaki çatışmaya, çocukların vefasızlığına, yozlaşmaya, iyiliğe kötülükle cevap vermeye, insanların birbirine olan ilgisizliğine, sahtekarlık gibi meselelere değinir.

Ayaz Gıylecev; *Uramnar Artında Yeşêl Boln* (Sokakların Arkasındaki Yeşil Çayır, 1969), *Balta Kêm Kulında* (Balta Kimin Elinde, 1989), *Yegêz, Bîr Doga* (Haydi Bir Dua, 1995) adındaki romanlarında işlenen konuları ve cesur yaklaşımlarıyla da Tatar edebiyatında ses getirmiştir. Sovyet sisteminin karanlık yanları *Balta Kêm Kulında* romanının başkarakteri Necip’in trajik hayat çizgisi içinde sürükleyici bir üslupla anlatır. Birey ve devlet bürokrasisi arasındaki çelişkili ilişkiler, sıradan insanın o sistemin adaletsizliğine kurban edilmesi, Necip’in yaşadığı psikolojik çöküşler yazarın güçlü ve cesur kalemıyla usta bir şekilde tasvir edilmiştir. İ.Salahov (*Kolima Mahkumları*) ve G.Tavlin (*Afet*) gibi Ayaz Gıylecev de Stalin’in aydın soykırımı siyaseti yıllarında

başından geçenleri sonradan esere dönüştürmeye karar verir. Yaklaşık kırk yıl aradan sonra yani 1989 tarihinde yazar Kazakistan bozkırında bulunan çalışma kampına yol alır, on ay zaman geçirdiği taş ocağıyla yüzleşmek ister. Kampta geçirdiği günler, yaşadıkları zulüm ve haksızlıklar göz önünde tekrardan canlanır. Esaret altında beş yıl geçirdiği kara günler ve yaşanmış olaylar Ayaz Gıylecev'in *Yegêz, Bîr Doga* adlı roman anısının temelini oluşturur.

Çok sayıdaki nesir türündeki eserleri dışında, Ayaz Gıylecev kırka yakın piyesiyle de ün kazanır: *Cirge Tapşırılğan Sêrler* (Topraga Gönderelen Sırlar, 1967), *Ye Kaytırbız Ye Kaytmabız* (Döneriz ya da Dönmeyiz, 1975), *Şamil Usmanov, Huşıgız Turgaylar* (Hoşçakalın Vadiler, 1978), *Şomırt Çeçek Atkanda* (Kuş Çiçek Açarken), *Sarı Çeçek Ata Könbagış* (Sarı Çiçek Açıyor Ayçiçeği, 1974), *Eger Bik Sagınsaŋ* (Eğer Çok Özlersen, 1980), *Ciz Kıngırav* (Pirinç Çıngırak, 1960), *Yêfek Bavlı Bilbil Koş* (İpek İpli Bülbül Kuş, 1982) bunlardan bazılarıdır. Piyesleri yalnız Tatar sahnelerinde değil onlarca milletin sahnesinde oynanır ve çok beğeni toplar. Yazarın kalemine özgü olan tasvir sanatlarını barındıran bu eserlerde insanların çetrefilli hayat hikâyeleri ve iç dünyaları, dönemin önemli meseleleriyle iç içe tasvir edilmiştir (Sverigin, 2001: 188). A. Gıylecev'in dram eserlerinin özelliklerini inceleyen Azat Ehmedullin'e göre, o pek çok piyesinde insanın en güzel yanlarını dünya ışığına çıkartmaya çalışır; ruhi güzellikleri örtmek isteyen dar ve varlıklı ama sıkıcı bir yaşamdan memnun olmak, hiçbir şeyi düşünmemek, umursamamak gibi nedenlere karşı savaşı (Ehmedullin, 1976: 58). Yazarın bazı nesir eserleri (Öç Arşın Cir, Comga Kön Kiç Bêlen, Eteç Mêngen Çitenge, Yara) piyese dönüştürülüp Tataristan'daki meşhur tiyatro sahnelerinde büyük bir başarıyla oynanır. Sanatçının eserlerinden esinlenen Küktav (2002) ve Bibinur (2009) adlı filmler de çekilmiştir.

Vatan, memleket, doğduğu köy, kuşaktan kuşağa aktarılagelen gelenek, örf ve âdetleri sanatının her türünde ana malzeme olarak kullanan Ayaz Gıylecev; eser kahramanlarını o âdetler, yüzyıllık ahlaki kanunlar çerçevesinde değerlendirir, ona göre hayat hikâyelerini çizer. Böyle yaklaşım sadece Ayaz Gıylecev'e özgü bir yaklaşım değildi, uzun bir tarihe sahip olan Tatar edebiyatının önemli ölçüsü ahlaki değerlerdir. Ancak hayatın içinden gelen olayları Gıylecev değişik bir kurgu, beklemedik bir çözümle

canlandırmayı tercih eder. Birbirini tekrarlamayan olay senaryolarıyla ve eşsiz yapılarıyla o çağdaş Tatar edebiyatı meydanında kendine özgü bir yol çizmiştir.

A. Gıylecev, özellikle ‘povest’ ve romanlarında yer alacak kahraman seçimine de dikkat eder. Onun kahramanları farklı karakterlere sahiptir. Günümüz edebiyatçılarından Talat Galiullin’in ifadesine göre, yazarın hemen hemen her eserindeki karakterler net, belirgin ve renkli bir şekilde anlatılır. Kafası karışıp ortada kalan, olgunlaşmamış yaratıkları o sevmez, bu tür tipleri tasvir ederken bile onları hiciv halkasına alır. Eser kahramanlarının davranışları, yazarın kendi kişiliğine, kişisel dünya anlayışına ve ruhsal durumuna bağlı olabilir (Galiullin, 2003: 73). A.Gıylecev’in eserlerini Türk okuruna kazandıran Fatih Kutlu da A.Gıylecev’in; eser karakterlerinin gönül dünyasını, ruhi sıkıntılarını her zaman ilgi odağına koyduğunu yazar. Dolayısıyla sanatçının hemen hemen her eseri kamuoyu tarafından mühim bir olaya dönüşür, yeni bir sayfa şeklinde kabul edilir, tartışmalara sebep olur (Kutlu, 2008: 107).

Ayaz Gıylecev’in sanat anlayışını oluşturan iki temel başlık, biçim ve içeriktir. Ayaz Gıylecev’in eserlerini kültürel direnç açısından inceleyen Abdulkadir Çekiç’e göre Gıylecev’in eserleri incelendiğinde içerik kavramının temelinde millet kavramının yer aldığı görülür.

Bundan hareketle sanat dünyasını içerik (expresif) ve biçim (formatif) olarak ele alırsak içerik olarak vermek istediği ana mesaj millet düşüncesidir. Buna bağlı olarak Sovyet eleştirisi, ahlaki değerler, insan ve psikolojisi de işlenmiştir. Sovyetlerin ezici baskısı altında insan olarak kalıp hayatın acı tezahürlerini yaşayan Tatar halkının kendi olarak var olması şeklinde özetlenebilir. (Çekiç, 2016: 79).

Bunun yanında Gıylecev’in savaşın ve devlet baskısının olduğu bir dönemde geçen gençliği de eserlerindeki içeriğe yansımıştır. Bu durum tarih kavramına da önem vermesine sebep olur. Gıylecev, bir sanatçı olarak amacını şu ifadelerle açıklar: “Ben, klasik tasarımların ve edebiyatın değerlendirmesinde ilk konuma, yazdığım eserlerin Tatar halkının varlığının korunmasına ne kadar hizmet ettiği sorusunu koyuyorum.” (Zakircanov, 2011: 28). Bu sözlerden de anlaşıldığı üzere Ayaz Gıylecev, millet ve tarih kavramları temelinde oluşturduğu sanat anlayışıyla Tatar halkının varlığını koruması yolunda hizmet etmiş bir sanatçıdır. Biçim açısından bakıldığında Gıylecev’in köy edebiyatının önemli bir temsilcisi olduğu görülür. “Onun eserlerinin çoğunda ana mekân köydür. Köy insanların yaşamına ayna tutarak okurlarına bir Tatar köyünde geçen

yaşanmış veya yaşanabilecek acıları ve sevinçli olayları başarılı bir şekilde yansıtır.” (Çekiç, 2016: 83). Ayaz Gıyalecevi köy edebiyatının başarılı temsilcilerinden biri yapan nedenlerden biri de önceki sayfalarda bahsettiğimiz gibi onun köyde doğup büyümüş olmasıdır. Tatar kültürünün Tatar köylerinde varlığını devam ettirmesi de Gıyalecevi’nin köy edebiyatına yönelmesinin önemli nedenlerindendir. Halkın zengin söz varlığından yararlanan sanatçının eserlerinde mitolojik unsurların git gide yoğunlaştığı, edebiyatın milliliğini güçlendirmede en eski tasavvurların, inançların, deyim ve masalsı özelliklerin ustaca kullanıldığı görülür (Zahidullina, 2016: 347).

Nesir ve dram yazarı Ayaz Gıyalecevi, Tatar edebiyat camiasında çok sayıda eleştirel makalesi ile de tanınır. Onun yaşadığı dönemin edebî ve sosyal hayatla ilgili önemli konuları dile getiren ve farklı yaklaşımlarla değerlendiren eleştirel yazıları her zaman büyük ilgi uyandırmıştır.

Ayaz Gıyalecevi çok sayıda ödül ve isim sahibidir. Tataristan’ın en büyük sanat ödülü olan Abdullah Tukay ödülünü 1983 yılında alan yazar, 1987’de Maksim Gorki ödülüne layık görülür. “Tataristan’ın Halk Yazarı” unvanı (1993), Tataristan ve Rusya’nın Sanat Adamı unvanı (1978–1985) ve daha birçok ödülün sahibidir (Ediplerêbêz, 2009: 435).

Yazarın eşi Nekiye Hanım, Tatar Dili ve Edebiyatı öğretmenidir. Edibin üç oğlu vardır. Bunlardan büyük oğlu tarih profesörü İskender Gıyalecevi, Kazan Devlet Üniversitesinde Tarih Bölüm Başkanı ve Tatar Ansiklopedisi Enstitüsü müdürüdür. Ortanca oğlu Mansur Gıyalecevi, tanınmış dram yazarı olup babasının yolunu devam ettirmektedir. En küçük oğlu Reşat Gıyalecevi ise doktordur. 2002 yılının 13 Mart’ında Kazan’da vefat eden yazarın kabri önemli Tatar sanatçıları ve bilim adamları defnedilen Kazan’ın Yaņa Biste mezarlığındadır.

Ayaz Gıyalecevi’nin eserleri Rusya Federasyonu ve eski Sovyetler Birliği içindeki milletlerin, İngiliz, Alman, Macar, Slovak dillerine çevrilmiştir (Habutdinova, 2018: 11). Bazı eserleri 2000’li yıllarda aktarım yoluyla Türk edebiyatına da girmiş ve Türk okuru ile buluşmuştur. *Bir Avuç Toprak*, *Cuma Günü Akşam*, *Yara* adlı eserler Fatih Kutlu tarafından Türkiye Türkçesine aktarım yoluyla kazandırılmıştır. Bu çevirilerin sonucunda Türk edebiyatında da değer gören bir sanatçı olmayı başarmıştır.

III.BÖLÜM

3.1. Ayaz Gıylecev'in *Yara* Adlı Romanının Edebî Tahlili

Ayaz Gıylecev *Yara* eserinin türünü povest' olarak belirler. Tatar edebiyat biliminde 'povest', ana kahramanın hayatındaki birkaç benzer ya da zıt olan olay halkalarından oluşan orta hacimli epik eser türü olarak tanımlanır. Birkaç olay çizgisinden oluşan povest'te, eser kahramanı veya kahramanların hayatı üzerinden belli bir sınıf mensuplarına özgü olan yaşam tarzı ve özellikler aktarılır (Zahidullina vd., 2004: 149). Nurullah Çetin'in tanımına göre roman türü, "hikâyeden daha uzun bir hacimde, kişi, yer ve zamana bağlı kalınarak nesir tarzında kurgulanmış olayların hikâye edilmesidir. Birbiriyle değişik şekillerde irtibatlı olan olayların, metin halkalarının anlamlı bir bütün hâlinde oluşturduğu olaylar zinciridir." (Çetin, 2021: 67).

Tatar edebiyatında 'povest' olarak tanımlanan ve uzun hikâye ile roman arasında kalan bazı eserlerin (Ayaz Gıylecev'in *Yara* povesti dâhil) Türkiye Türkçesine roman olarak aktarıldığına sık rastlanılmıştır. Temelinde gerçeklik izlenimleri barındıran, sıradan insanların hayat kesitleri ve geçmişte yaşanan tarihî olaylar ekseninde kaleme aldığı döneme dair değerlendirmeler sergileyen *Yara* eseri, roman türünün özelliklerine daha yakın görülmüş olup çalışmamızda roman inceleme yöntemine göre ele alınmıştır.

Ayaz Gıylecev bu romanını SSCB'nin son yıllarına doğru yani 1983 yılında Kislovodsk şehrinde bulunan sanatoryumda dinlenirken yazmaya karar verir. Yazar etrafta büyüyen kırmızı söğüt ağaçlarına hayran kalır ve kendi halkının da söğütlere karşı özel bir tavrı olduğunu hatırlar. Bir gece şimşek, gök gürültüsü ve korkunç bir rüzgâr yaşanır ve onların etkisinde söğütlerin dalları kırılır. Doğada yaşanan bu afete A.Gıylecev çok üzülür: "Hayat rüzgarları da böyle çok acımasızdır. Aileyi de aynı şekilde kırar ve dağıtırlar" (Kamaletdinova, 1998: 12-14) der. Kislovodsk civarında bulunan meşhur Koltso Dağı da *Yara* romanının oluşumuna neden olan diğer doğa anıtlarındandır. M.Habutdinova'ya göre, yazarın nazarında bu dağ, her şeyden önce manevi bir uyum yeri, eserinde ise Tatarlığın merkezidir (Habutdinova, 2018: 28). Böylece memleketinden uzaktayken doğada yaşanan olaylar etkisinde yazarın bilinç altında gizlenen millî duygular tekrar harekete geçer, kendi halkının tarihiyle ilgili düşünceleri zamanla *Yara* eserinde vücut bulur.

Yara romanı, yazarın kendisi için de en değerli eserlerinden biri sayılmaktadır. T.Eydi'ye yazdığı mektubunda: “*Yara* povesti benim yüz aklığımdır... Tespih düğmelerini sayıyorum ve sayıyorum, küçüldüklerini hissedebiliyorum! Başarılı bir çalışma, mutlu bir yaşlılıktır, ömrü uzatan bir ilaç ve en önemlisi gelecek nesillere bir vasiyettir. Üstelik Tatarların yeryüzünde yaşayacaklarına ve Tatarlar yaşadıkça *Yara* eserinin unutulmayacağına hâlâ inanıyorum” der (Gıylecev, 1989). Okuyucularına yazdığı mektuplarda da *Yara* romanıyla ilgili düşüncelerini millî açıdan değerlendirir. Özellikle Sovyet Dönemi edebiyatında millî duyguların ve millî tasvirlerin kaybolmasına hep endişe duyduğunu belirtir. Eserindeki kahramanlarını yaratırken millî karakter özellikleriyle- birbirlerine inanılmaz derecede duyarlı, yardımsever, mutlu ve doğayla bütünleşmiş harika insanlar olarak- tasvir etmeye çaba gösterir. (Gıylecev, 2016: 556).

1984 yılında yazılan roman; yazarın oğlu, ünlü dram yazarı Mansur Gıylecev tarafından tiyatro eserine dönüştürülür ve 2004 yılında Kazan şehrinde bulunan A. Kamal Akademi Tiyatro sahnesinde sergilenir. Seyirci tarafından beğeniyle seyredilen oyun hakkında tiyatro uzmanlarının kaleminden de matbaada arka arkaya olumlu değerlendirmeler yer alır (Galiullina, 2004: 4).

Ayaz Gıylecev'in *Yara* adlı eserinin temelinde II. Dünya Savaşının (1941-1945) Tatar köyünde hayat sürdüren bir aileye yaşattığı zorluklar, birbirine saygı ve umutla bağlanan aile mensuplarının zorlukların üstesinden gelmesi, köy halkının da insanlık değerlerini kaybetmeden dayanışma içinde yaşadıkları akıcı bir üslupla tasvir edilir. Eserdeki tüm olay halkalarını kendine bağlayan asker Gabdulla, ancak eserin sonuna doğru savaştan dönüş yapar. Yazar; savaşa gittiğinden beri kendisinden herhangi bir haber alınmayan Gabdulla'ın tekrar köyüne dönmesine kadarki zaman zarfında onun babası Süleyman, annesi Züleyha ve sevgilisi Zeytüne, savaştan dönen gazi Şekür, köyün saygın insanlarından biri olan Mahmut ve diğer kahramanlar ile bunların başından geçen olaylarla okuru tanıştır. Savaş öncesi, savaş dönemi ve sonrası köyde yaşanan sosyal ve tarihî olaylar de eserin kurgusunda uyumlu bir şekilde işlenir. Roman kahramanlarının yaşam tarzını Tatar kültürüne özgü gelenek ve inançlarla ustaca yoğuran yazar; eserin başından sonuna dek aşk, özlem, sadakat, umut ve vefa gibi duyguları da güzelce açıklar. *Yara* romanı, konusu ve içeriği bakımından güçlü bir kalemle çizilen çarpıcı bir eser olarak karşımıza çıkar.

3.1.1.Yapısal Unsurlar

3.1.1.1.Olay Örgüsü

Anlatmaya bağlı türlerde eser verilirken hiç şüphesiz eserin asıl unsuru, anlatılacak olay (vaka) veya olaylardır (vakalardır). Edebî eserdeki asıl unsur olan olay aktarılırken kişi, zaman ve mekân unsurları da olaydan bağımsız düşünülemez. “Öyleyse vaka herhangi bir alaka ile bir arada bulunan veya birbiriyle ilgilenmek mecburiyetinde kalan fertlerden en az ikisinin karşılıklı münasebetlerinin tezahürüdür.” (Aktaş, 1991: 48). Edebî eserde bahsi geçen olaylar ana bir olayın parçaları şeklinde de olabilir yahut olay parçalara ayrılarak aktarılabilir. Bu durumu Şerif Aktaş şöyle ifade etmiştir:

Anlatma esasına bağlı edebî metinlerin hemen hepsinde, metin karakterini haiz en küçük bütün, bir vaka parçası etrafında teşekkül eder. Bu parçalar, daha önce sözünü ettiğimiz mana birliklerinin bir kaideye uyularak bir araya getirilmesiyle vücut bulur. "Metin halkası" adını verebileceğimiz söz konusu parçalar da yine bir kaideye göre bir araya gelmesi neticesi itibari metin teşekkül eder. Her iki seviyede de kaidelerin tespit edilmesi ve dikkatlere sunulması eserin yapısını anlamada ihmal edilemeyecek işlerdendir. (Aktaş,1991: 49).

Bir edebî eserde olay aktarılırken şahıs kadrosu, zaman ve mekâna da bağlı olarak olay içinde başka olayların cereyan ettiği de görülmektedir. Şerif Aktaş'ın “vaka halkaları” olarak adlandırdığı bu durum sonucunda eserin başında aktarılan olay ile sonunda aktarılan olay birbirinden farklı olabilir. Burada önemli olan bu vaka halkalarının birleşmesi sonucu ortaya çıkan asıl olayı görebilmektedir.

Edebî eserde başlangıç ile sonuç her zaman vakanın başlangıcı ile sonucu olmaz. Ancak bu parçalar, daha yerinde bir ifadeyle metin halkaları, eserde dikkatlere sunulacak vaka etrafında eserin mesajını ifade maksadıyla bu birlik prensibine ve yalnızca eserde tespit edilebilen kaideler bütününe uygun tarzda tanzim edilirler. İşte bu birlik prensibine aksiyon demek yerinde olur. (Aktaş,1991: 53).

Olay örgüsünü oluşturan unsurları ise Alman roman ve oyun yazarı Gustav Freytag'ın kendi adıyla anılan “Freytag Tekniği” ile sunmaya çalışacağız. “Freytag Piramidi” olarak da adlandırılan bu unsurlar şöyle ifade edilmiştir:

Kışkırtıcı etkinin ortaya çıktığı giriş bölümü, eylemin en üst seviyeye eriştiği doruk noktası ve sonuç bölümüdür. Bu üç bölümün arasında ise, yükselen ve düşen eylemler uzanır. Freytag; giriş, yükselen eylem, düşen eylem ve sonuç bölümlerinin tekil sahnelerden ya da birbirini izleyen bağlantılı sahnelerden oluşabileceğini, fakat doruk noktasının, genellikle başlı başına bir sahneden meydana geldiğini belirtir. (Karabulut,2015: 41).

Giriş bölümünün amacı, heyecan uyandıracak birtakım olayların anlatılarak okurun ileri bölümler için merak duygusunu canlı tutmaktır. Bunu yaparken de yazar, hikâyenin ana teması hakkında bilgi verir. Giriş bölümü, hikâyenin devamı açısından en önemli

bölümdür çünkü okurun hikâyeye aynı istekle devam etmesi, bu bölümün çarpıcılığıyla doğru orantılıdır.

Giriş bölümünde, oyunun geçtiği yer ve zaman, kahramanın ve karşı güçlerin kimliği, yaşamlarındaki ilişkiler ağı açıklanmalı ve hiç vakit kaybetmeden içinde bulunulan koşulların ayırt edici özellikleri belirtilmelidir. Yazar, bu bölümde oyunun kendine özgü atmosferini seyirciye tanıtarak, ilk heyecanı uyandırmalıdır. Dikkat dağıtıcı her şey giriş bölümünden uzak tutulmalı, oyunun ana teması açıkça tanımlanmalı ve hızlı bir geçişle heyecanın etkisini sürdüren bir sonraki sahneye bağlanmalıdır. (Karabulut,2015: 43).

Bu özellikler dikkate alındığında Ayaz Gıyalece'ın *Yara* romanının ilk bölümü olan “Şekür” bölümü, giriş bölümü olarak kabul edilebilir. Çünkü bu bölümde olayların geçtiği zaman ve mekân kavramları kısaca açıklanır: II. Dünya savaşı, savaş dönemindeki bir Tatar köyü, köy insanlarının psikolojik ve ekonomik durumu, yaşam tarzı göz önüne serilir. Eserin başkahramanı sayılan İhtiyar Süleyman'ın ve ailesinin kimlikleri tanıtılır, Süleyman ile hanımı Züleyha'nın tüm düşüncelerini saran problem ortaya konulur, son varisleri olan biricik oğulları Gabdulla savaştan dönebilecek midir? Eserdeki arka arkaya yer alan tüm olay halkaları bir şekilde bu problemi açıklamaya bağlanmaktadır. Çok zorluk çekerek savaştan dönen Şekür'ün Süleyman'ın evine gelmesini anlatan olay halkası, ana problemi- umut ve umutsuzluk çatışmasını- daha da kesinleştirir. Süleyman ve eşi Züleyha'yı ayakta tutan umut, Şekür'ün başından geçenleri anlattıktan sonra umutsuzluğa dönüşür.

Yükselen eylem bölümünde, yazar okurun ilgisini ve heyecanını doruk noktasına taşıma amacındadır.

Eylem başlatıldıktan, başlıca karakterler tanıtıldıktan ve seyirci üzerinde dramatik bir ilgi uyandırıldıktan sonra, doruk noktasına doğru giderek artan yoğunlukta yükselen eylemin sahneleri belirir. O nedenle, bu bölüm yalnızca anlam açısından bir ilerleyişi değil, aynı zamanda biçimlendirme ve işleyiş açısından da bir yükselişi gerektirir. (Karabulut,2015: 44).

Eserde yükselen eylem olarak değerlendireceğimiz bölümler “Mahmut”, “Süleyman”, “Züleyha”, “Zeytüne” ve “Gabdulla” adı verilen bölümlerdir çünkü bu bölümlerde anlatılanlar sayesinde okurun ilgisi ve merakı gittikçe artar. Her bölümde romandaki kahramanlar hakkında bilgi verildiği ve yaşanan birtakım gelişmelerin aktarıldığı görülür. Bu tür gelişmelerden en önemlisi, köyün saygın ihtiyarlarından sayılan Mahmut'un, oğlu Kerimcan için Süleyman'dan Zeytüne'yi istemesidir. Köyün güzel, çalışkan ve kibar kızlarından olan Zeytüne, Gabdulla'ın sevgilisidir. Savaş sona erip epey zaman geçmesine rağmen Gabdulla'ın cepheden dönmemesi, buna rağmen Zeytüne'nin hiçbir görücüyu kabul etmemesi, İhtiyar Süleyman'ın azıcık kalan umuduna

umut katar. Zeytüne'nin Kerincan'la evlenmesi, Süleyman'ın gelecekle ilgili en güzel hayalinin – oğlu Gabdulla'la Zeytüne'nin evliliğinden dünyaya gelecek olan torun ve varis sevgisinin- kırılmasına neden olur. Olay örgüsünün bu kısmında önem arz eden olay halkalarından bir tanesi ise Mahmut'un Süleyman'dan ağaç kütüklerini istemesidir. Tatar Türklerinde de ailenin tek veya en küçük olan erkek çocuğu, evlendikten sonra baba ocağında yaşamaya devam eder. Bu tür güzel umutlar içinde baba Süleyman oğlunun dönüşüne giriş kapısını yenilemek için ağaç kütükleri hazırlar ve hüzne kapıldığı anlarda onların yanında kendisini teselli eder. Mahmut'un bu kütükleri istemesi, Gabdulla'ın savaştan dönmesini bekleyen Süleyman'ın umudunu yitirmesine ve arkadaşını evinden nefretle kovmasına sebep olur. Bu tür olaylar okuru adım adım doruk noktasına doğru hazırlar.

Doruk noktası; kahramanın, dolayısıyla da öykünün kaderini değiştiren eylemin gerçekleştiği bölümdür. Diğer bir deyişle gerilimin en üst düzeyi yakaladığı, öykünün can alıcı olayının yaşandığı bölümdür. “Dramanın doruk noktası, oyunda yükselişin sonuçlarının en güçlü ve en kesin biçimde ortaya çıktığı yerdir. Oyun yazarının sanatsal yaratıcılığının tüm görkemini gözler önüne sereceği bu noktada, dramatik becerisini etkili bir biçimde kullanması gerekir.” (Karabulut,2015: 45). *Yara* romanında doruk noktası olarak ele alacağımız bölüm “Gabdulla”ve “Gabdulla ile Zeytüne” adlı bölümlerdir. Savaştan tanımaz hâlde dönen Gabdulla köye girişinde ilk önce Kutlu Pınar'ı ziyaret eder, pınarın yanında çocuk giysilerini kurutan Zeytüne'yle karşılaşır. Zeytüne eski sevgilisini önce tanımaz. Bunun farkına varan, üstelik Zeytüne'nin evli olduğunu anlayan ve hayal kırıklığına uğrayan Gabdulla köyü terk etmeye karar verir.

Düşen eylem bölümünde, yükselen eylemin karşısında artık hikâye düşüşe geçer yani sona doğru yaklaşır. Bu bölümde doruk noktası ile zirveye ulaşan ilgi durağanlaşır, okurun ilgisini çekecek yeni şeyler ortaya atılır ve hikâyenin sonuna geçişin sinyalleri verilir.

Doruk noktasına kadar giderek artan ilgi, eylemin gerçekleşmesiyle bir duraklamanın içine girer. Bu yüzden, seyircinin dikkatinin dağılması ve sahneye ait etkilerin bozulması tehlikesi vardır. Şimdi, en önemli şey, seyircinin ilgisini çekecek, onda merak uyandıracak, yeni etkilerin ve fazla olmamak kaydıyla yeni rollerin devreye sokulması gerekliliğidir. (Karabulut,2015: 47).

Romanın sondan bir önceki bölümü olan “Gabdulla ile Zeytüne” bölümü düşen eylemin yer aldığı bölümdür. Bu bölümde asıl eylem gerçekleşir. Evine dönen Zeytüne,

pınarın yanında karşılaştığı adamın Gabdulla olduğunu anlar ve onu durdurmak için peşinden koşar.

Sonuç bölümünde ise artık hikâye sonlandırılır. Çatışmalar çözüme kavuşturulur. Hikâyenin temasına göre mutlu ya da mutsuz bir sonla bitebilir. Bazı zamanlarda ahlaki bir öğüt verilir veya bir konuda ders çıkarılması sağlanır.

Yara romanının sonuç bölümü, aynı zamanda son bölüm olan “Zeytüne ve Diğerleri” adlı bölümdür. Yıllar sonra sakat bir şekilde evine dönen Gabdulla’nın geleceğini belirlemek için Mahmut ve ailesi bir araya toplanır, Zeytüne’nin Gabdulla’a kavuşma isteği onaylanır. Sonunda Zeytüne kocasının evinden ayrılıp İhtiyar Süleyman’ın evine doğru yol alır. Mahmut’un evinde sürekli ağlayan, huzursuz olan bebek, Gabdulla’nın kucığında ağlamasını keser. Böylece cesur ve kararlı Zeytüne, Süleyman’ın ailesinin kırılan umutlarını yeniden yeşertir. İhtiyar Süleyman için ise neslinin devam etmesi açısından bu gelişme hayli mutluluk verici olur.

3.1.1.2 Eserin Kompozisyonu

Bir Avuç Toprak, Cuma Günü Akşam vs. gibi öykülerindeki gibi Ayaz Gıyalece; *Yara* romanındaki olay halkalarının yerleştirilmesine de özenle yaklaşmıştır. M.Habutdinova fikrine göre, bu eserinde yazar Doğu masallarına özgü olan “kutulu kompozisyon” yaklaşımını kullanır. İki katmandan ve on küçük hikâyeden oluşan romandaki olay çizgilerini birbirine tüm engelleri aşabilen aşkın gücünü kanıtlayan motif bağlar (Habutdinova, 2018: 28). Romanın her bölümü eserdeki kahramanların adı verilerek oluşturulmuş toplamda on bölümden oluşur. Bu bölümler şunlardır: *Şekür, Mahmut, Süleyman, Züleyha, Zeytüne, Gabdulla, Kendim, Gabdulla, Gabdulla ile Zeytüne, Zeytüne ve Diğerleri*. Romandaki olay halkalarının hepsi de asker Gabdulla’a bağlanır, onların pek çoğu İhtiyar Süleyman ve onun düşünceleri aracılığıyla aktarılır. Olayların merkezini konulan Gabdulla ancak son iki bölümde karşımıza çıkar; son iki bölüme kadar daha çok anne ve babasının hatıraları, iç monologları, yazarın gözlemci bir tasviri, az da olsa diğer kahramanların söylemiyle vücut bulur. Romanın bazı yerlerinde geri dönüşler görülse de olaylar genelde oluş sırasına göre aktarılmıştır.

Eserin ilk bölümüne “Şekür” adı verilmiştir. Bu bölümde Şekür isimindeki askerin savaştan dönüşü ve sonrasında yaşananlar konu edilir. Romandan anlaşıldığı üzere onun

gibi savaştan gelenler, genelde köyün saygın ve yaşlı insanlarından olan İhtiyar Süleyman'ın evini ziyaret eder. Yazar bununla ilgili “Dönenlerin hemen hepsi, ilk günden olmasa da hafta içinde Yukarı Baş’a, Süleymanlara uğradılar.” (Gıylecev,2018: 10) der. Şekür de birkaç gün geçtikten sonra İhtiyar Süleyman'ın yanına gitmeye karar verir. Süleyman'ın evinde savaş esnasında başından geçenleri, Almanlara esir düştükten sonra yaşadıklarını anlatır:

Savaş nedir, nasıl bir şey diye mi soruyorsunuz? Eline silah alınca savaşıyorsun işte. Esir düşmekse çok fena bir şey, çok! Bir aralık komutanlar kaçtılar. (...) İki defa değil, üç defa kaçtım. İlk ikisinde yakalandım. Eşek sudan gelinceye kadar dövdüler. Sol ayağımdan direğe asıp sallandırdılar. Gaddar o Almanlar! Vahşiden de acımasızlar! (Gıylecev, 2018: 16).

Süleyman ve eşi Züleyha, savaştan biri döndüğünde kendi oğulları olan Gabdulla'ın da bir gün döneceği ümidini hiç yitirmemişlerdir. “Bin dokuz yüz kırk beşte Süleyman’la Züleyha, etraftaki haberlerin tekini bile kaçırmadan, her gün öğleye kadar gördükleri rüyaları birbirine anlatıp öğleden sonra da onları yorumlayarak, oğullarını büyük bir sabırla beklediler.” (Gıylecev,2018: 12). Ancak Şekür’ün anlattıklarını duyunca ikisinde de bir ümitsizlik hâli oluşur.

Başka zaman, gelip teselli ettikleri için gönülden teşekkür eden Süleyman'ın, Şekür'ün son cümlesine inanası gelmedi. Aksine, yaşadığı kan dondurucu olayları tüm dehşetiyle anlattıktan sonra teselli adına söylediği bu son sözler, Süleyman'ı daha bir endişelendirdi. Şekür sanki bir şeyler biliyordu. Bir şeyler saklıyor gibi geldi ona. (Gıylecev, 2018: 19).

İkinci bölümünün adı “Mahmut”tur. Bölüm Mahmut'un, Süleyman'ın evine gelmesi ile başlar. Süleyman'ın yaşıtı ve arkadaşı olan Mahmut, küçük oğlu Kerimcan'ı evlendirmek istediğini ve gelin olarak Zeytüne'yi düşündüğünü anlatır Süleyman'a. Süleyman bu duruma çok öfkelenir: “Bu haber, Süleyman'ın etrafı duymaz olan kulaklarında yol bulup zihnine ulaşınca, Mahmut’a ağzına geleni söyleyip, onu kapı dışarı etmek geçti içinden.” (Gıylecev, 2018: 37). Süleyman Zeytüne'yi hep gelini olarak hayal eder. Hatta bu yüzden Zeytüne'nin peşinde dolaşan erkeklerden birini bir gün bir yerde yakalayıp tehdit bile etmiştir. “Varlıklı ve kibirli ambarcı Veli'nin oğlu Mücahit'in, Zeytüne'nin etrafında fır döndüğünü görünce, gençliğinde çok kavgacı olan, çabuk parlayan Süleyman'ın tepesi atmıştı. Hemen daha o akşam, çam yarması gibi Mücahit'i kollayarak Tugaşlar ara sokağında çocuğun yakasına yapışmıştı.” (Gıylecev, 2018: 38). Süleyman, Zeytüne'nin tüm taliplerini reddettiğini duyunca hep sevinir fakat bu sefer hiçbir şey söyleyemez. Oğlu Gabdulla savaştan dönmediği için Zeytüne'ye bu haksızlığı yapmak istemez. Mahmut'a da bu işte kendisinin söz hakkının olmadığını ifade edip onu

çabucak yollar. Daha sonra derdine derman aramak ve dua etmek için Yumru Taş’a doğru yol alır.

“Süleyman” adındaki üçüncü bölüm Zeytüne’nin Kerimcan ile evlenmesiyle başlar. Zeytüne’nin annesi kızının Mahmut gibi çalışan ve varlıklı bir ailenin gelini olmasına sıcak bakar, sonunda Zeytüne de annesinin ısrarlarına fazla karşı duramaz, onu kırmayarak evlenmeyi kabul eder. Sade bir düğün yapıldığı dile getirilir. Zeytüne’nin gönlünde Gabdulla yattığından dolayı Kerimcan’la olan evlilik düğünden daha çok bir formaliteye dönüşür. Romandan anlaşıldığı gibi ilerleyen zamanlarda Zeytüne’nin Halil adında erkek bir çocuğu dünyaya gelir. Halil, sürekli ağlayan ve evdekileri bu yüzden bezdiren bir çocuktur. Bunların dışında hayat devam eder. Onca Tatar gencinin savaşa gitmesi ve pek çoğunun oradan dönememesi, erkek nüfusunun azalmasına yol açar. Ancak yeni doğan bebeklerin de çoğu erkek çocuğudur. Bu durum eserde nakledilir: “Kırk yedide sürekli bebekler doğdu. Yüce Mevla merhametinden savaşta ölen yiğitlerimizin yerine, anaların karnında erkek çocuklar yaratıyordu.” (Gıylecev, 2018: 53).

İlerleyen safhalarda ise Süleyman’dan söz edilir. Onun küçük bir bahçesinde yetişen üç ağacın hangi niyetle dikildiği anlatılır. Bu üç ağaç, Süleyman’ın üç çocuğunun temsilidir: “Konu komşu ‘Niye onlar sadece üç tane?’ diye merak ediyordu. Süleyman bu soruyu cevapsız bırakmıştı. Anlaşılmayacak bir şey yoktu aslında dileyene. Üçer üçer, üç yerde. Biri kızı Raziye’ye, ikincisi Yusufcan’a, üçüncü yuva yiğidine, en küçüklerine dikilmişti.” (Gıylecev, 2018: 59). Bir gece fırtına kopar ve bu üç ağaçtan ikisi çatlayıp devrilir ancak Gabdulla için dikilen ağaç sağlam kalır. Bu olayı İhtiyar Süleyman hayırlara yorumlar, küçük oğlunun hâlâ hayatta olduğuna dair umudunu kesmez.

“Züleyha” adındaki dördüncü bölümün başında yazarın kalemiyle Süleyman’ın can yoldaşı olan Züleyha’nın bazı fiziksel özellikleri ayrı bir sıcaklıkla göz önüne serilir: “Züleyha’nın sağ şakağında, yarım mercimek büyüklüğünde boz bir beni vardı. Yüzünün beyazlığını, güzelliğini daha bir bezemek için özel yerleştirilmiş benin üzerine süt damlası konmuştu.” (Gıylecev, 2018: 65). Daha sonra ise onun yayık yaptığı andan söz edilir. Züleyha’nın bir ineği vardır ve bu inek sayesinde onlar zor savaş yıllarını, kıtlık zamanlarını rahat atlatırlar. İnek olayına bağlı bir şekilde yazar o dönemde toplumdan zorla alınan zayım vergisinden söz eder: “Vergi borçları daha bitmemişti. Zayım parasını

da yağı satınca vereceklerdi. Kırkılan koyun yünü devlete teslim edilmişti. Yumurtalar... O bir tanecik ineğin dört memesine sadece yaşlı karı koca tutunmamıştı. Daha kimler, daha neler neler tutunmuştu ona.” (Gıylecev, 2018: 66). Kısa ve kurşun gibi ağır cümlelerden oluşan bu alıntıda köylüler üzerine çöken vergiler, yetiştirdiği her şeyi elinden alan sistemin gerçek yüzü karşımıza çıkar. Bu bölümün devamında geriye dönüş tekniği kullanarak, A. Gıylecev bir tarihî gerçekliği, 1921 yılında yaşanan kıtlık günlerini canlandırır, bir lokma ekmek için evlerine giren hırsızla çatışma sonucunda Züleyha’nın yaralanma olayı tasvir edilir. O gece Bedrilerin Kamal’ı olarak bilinen fakir bir genç yoğurt çalmak için Süleyman’ın evine girer ve Süleyman tarafından yakalanır. Balta ile Kamal’ın kolunu koparmaya niyetlenen Süleyman’ı eşi Züleyha durdurur. Bu arbedede öfke içinde olan Süleyman baltayı yanlışlıkla Züleyha’nın koluna indiriverir ve eşi yaralanır. Böylece Züleyha, kendi canını tehlikeye atarak Kamal’ı ölümden ve kocasını katil olmaktan kurtarır. İlerleyen safhalarda ise Mahmut’un Süleyman’a gelip kapı dikmelerini istediği ve Süleyman’ın buna çok öfkelenildiği aktarılır: “Süleyman sustu. Beti benzi attı. Beyninden vurulmuşa dönmüştü. Kürek kemikleri üzerine ateş yürüdü. Ateş, boyuna kadar tırmandı. Öfkesi iyice kabardı ve tekrar aşağı indi. Beyaz keçe fötrünü kulağı gömülesiye giydi.” (Gıylecev, 2018: 80). Bu kapı dikmeleri Süleyman için çok önemli ve değerlidir. O dikmeler onun hayallerini geleceğe bağlar çünkü bir gün oğlu Gabdulla geri dönecek ve eskiyen avlu kapısını bu kapı dikmeleriyle onacaktır. Tatar Türklerinde avlu kapısı her evin en önemli parçalarındandır. Sağlam bir kapı ev sahibinin maddi durumunu ve fiziki gücünü temsil eder.

Beşinci bölüme “Zeytüne” ismi verilmiştir. Bölümün başında, yeni evlenen Zeytüne’nin koca evine taşındığı aktarılır. Yazar, Mahmut’un evindeki sosyal yaşam tarzına ve aile içindeki kurallara da değinerek o dönem Tatar toplumunun temelini oluşturan geniş aile yapısının bir modelini göz önünde canlandırır. “Mahmut’un evinde kurallar katı ve eski usuldü. Kalabalık ailede söz sırası en son Kerimcan’a geliyordu.” (Gıylecev, 2018: 85). Ancak bu ailenin yeni doğan çocuğu Halil nedense huysuz, sürekli ağlayan bir bebektir. “Tek bir sıkıntı vardı. Doğduğundan beri Halil’in ağlaması dinmiyordu. Gündüz demiyor, akşam demiyor ağlıyordu.” (Gıylecev, 2018: 91). Bu yüzden ev halkı rahatsızdır. Bunu fırsat bilen Kerimcan ise ayrı eve çıkmak ister. Tatarlarda küçük çocuk soyun devamını sağlar ve baba evinden ayrılmaz: “Öteden beri gelen töreye göre, en küçük oğul, neslin ve kuşaktan kuşağa aile tarihini saklayan evin

bekçisiydi.” (Gıylecev, 2018: 89). Kurallara bağı olan Mahmut, yine de Kerimcan’ın evden ayrılma isteğı yadırgamaz, zira ev halkı da sürekli ağlayan Halil’den artık usanır. Bölümün sonlarında Zeytüne’nin Yumru Taş’a, Pınar Anası yanına doğru yol alması, böylece Pınar Anası yanında yalnız kalıp Gabdulla ile ilgili düşüncelerine dalması anlatılır.

“Gabdulla” adı verilen altıncı bölümde tüm metin halkalarını kendisine bağlayan Gabdulla merkeze alınır. Bu bölümde Gabdulla’nın II. Dünya Savaşı’ndan başından gecenler yansıma bulur. Gabdulla askere alındıktan sonra teğmenlik rütbesine yükselir. Cesur, gözü pek bir asker olan Gabdulla bir taarruz sırasında tankın içindeyken yaralanır. Tank mayın sonucu patlar, birçok asker ölür ancak Gabdulla sağ salim kurtulup gözünü hastanede açar. Vücudunun büyük bir kısmı yanan Gabdulla’nın eski hâinden eser kalmaz. Yüzü tanınmayacak hâlededir ve kendisi dahi aynaya bakamaz: “O akşam, arkadaşlarının alayı konsere gidince, birinin komodini üzerinde duran ayna parçasını eline aldı. Yüzüne yaklaştırdı ve çığığı bastı.” (Gıylecev, 2018: 111). Bir süre hastanede kaldıktan sonra tekrar cepheye dönmek ister ve döner. Korkusuzluğu ve cengaverliği dilden dile cephedeki askerler arasında yayılır. A.Gıylecev bu karakterini severek, destansı kahraman özelliklerine sahip biri olarak çizer: “Gabdulla’nın gözü pekliği, yürekliliğı, azim ve kararlılığı baş döndürücüydü. Onun için ‘talihli’ diyorlardı. Namı, bütün cepheye yayılmıştı.” (Gıylecev, 2018: 113). Bir gün Gabdulla Polonya’da Alman keskin nişancı tarafından yine vurulur ve tekrar hastanede gözünü açar. Hafızasını kaybeden asker ancak uzun bir tedavi süreci sonunda taburcu olur. Köyüne dönmek için tren garına gider ancak oradaki başka bir asker tarafından istemeyerek zarar görür ve tekrar gözünü hastanede açar. Yine tedavi süreci başlar, birtakım ameliyatlar geçirir ve sonunda taburcu olur.

“Kendim” olarak adlandırılan yedinci bölümde buraya kadar tanrısal bakış açısıyla betimlemeler yapan yazarın kendisine, daha doğrusu kendi görüşlerine yer verilmiştir. Bu bölümde insanoğlunun dünyaya gelişi, çocukluk yılları, hayatı ve sonucunda ölüme kavuşması gibi yaşam basamakları üzerine birtakım felsefi düşünceler aktarılır. Tüm insanlığı meraklandıran önemli istekten, ölümsüzlüğü yakalama arzusundan bahseder: “Ölümsüzlük arzusu, insanın içine daha doğuştan yerleştirilmiştir.” (Gıylecev, 2018: 128) der A. Gıylecev. Bu arzu insanı hayata bağlar, hayatta kalabilmek için yeni gelişmelere ve keşiflere yol açmasını sağlar. Tatar Türklerinde gönül gözü diye bir şeyin olduğundan söz eden yazar, insanoğlunun bunu bazı durumlarda kullandığını söyler: “Ne umut dolu

ne parlak bir söz bulmuş Tatar halkı: ‘Gönül gözün görmezse ten gözün budak deliğidir’ demiş.” (Gıylecev, 2018: 131). Gabdulla ile ilgili hadisede ölümle birkaç kez göz göze gelen Tatar gencinin gönül gözü sayesinde hayatta kaldığı anlaşılır. Süleyman ve Züleyha da gönül gözü sayesinde çocuklarının baba ocağına sağ salim döneceğine inanmışlardır.

“Gabdulla” adındaki sekizinci bölümde hastaneden taburcu olan Gabdulla’nın köyüne gelmek üzere yola çıkışı anlatılır. Bu bölümde yazar, köyde halk tarafından ayrı bir önemle ziyaret edilen Yumru Taş’ın toplum hayatındaki rolünü açıklar. İnsanlar Yumru Taş’a gelerek dua ve dileklerde bulunurlar. Köylüler tarafından yapılan bu tür ayinlerin eski Türklerden günümüze dek ulaştığı ve günümüzde pek çok Türk halkında korunduğu anlaşılır. “Ergen kızlar sıra hâlinde Yumru Taş’ın yanına çıkarlardı. Onlar Yumru Taş’ın yakınındaki ağaçlara pembe, mavi kurdeleler bağlarlar ve cananlarının aziz isimlerini söyleyerek, kudreti sonsuz ve merhameti engin Allah’tan onlarla kavuşturmasını dilerlerdi.” (Gıylecev, 2018: 140). Çocuğu olmayan insanların da uğrak yeridir Yumru Taş. “Çocuğu olmayanlar da bu dilek, bu umut yolunu boş bırakamazlardı. Başına bir şeyler gelenler, eşyasını, öteberisini kaybedenler, esrarengiz taşın yanına gelip paracıklar atarlardı.” (Gıylecev, 2018: 140) der Ayaz Gıylecev. Günümüz Türkiye’inde de buna benzer inançlar devam etmektedir. Mesela, çoluk çocuk sahibi olamayanlar nasıl mağara, türbe vs. gibi kutsal yerleri ziyaret ediyorsa A. Gıylecev’in köylüleri de Yumru Taş’ı kutsal saymış, ondan medet ummuştur.

Dokuzuncu bölüme “Gabdulla ve Züleyha” adı verilmiştir. Gabdulla köyüne gelir ve ilk olarak Yumru Taş’ın yanına gider. Bu sırada Zeytüne de oradadır ve pınarın yanında uykuya dalmıştır. Gabdulla önce bu kadının Zeytüne olduğunu anlamaz ama kadın uyanıp şarkı söylemeye başlayınca sevgilisini tanır: “Kadın gözlerini ovalaya ovalaya etrafa bakındı ve bir şarkı mırıldanmaya başladı. Gabdulla onu hemen tanıdı.” (Gıylecev, 2018: 144). Sevinci uzun sürmez, zira etraftaki çamaşırlardan Zeytüne’nin evli hatta çocuğu olduğunu anlar. Zeytüne de çalıların arasında kendisine bakan bir erkeği fark eder ancak yüzü yanan ve tanınmaz hâlde olanın nice zaman beklediği Gabdulla olduğunu anlayamaz. Zeytüne çamaşırları toplayıp evine doğru yol alır. Ancak evine dönünce Yumru Taş’ta gördüğü o adamın Gabdulla olduğunun farkına varır: “Birdenbire gözünün önünde şimşek çakar gibi oldu: O adam... O sakat insan... O biçare... O, Gabdulla idi.!” (Gıylecev, 2018: 152). Kendisini sokağa atan Zeytüne köyün çıkışına doğru hareket eden Gabdulla’nın peşinden koşar ve ona sarılır.

“Zeytüne ve Diğerleri” adındaki onuncu bölümde düğümler çözüme kavuşur, eserdeki ana kahramanların beklentileri de gerçekleşir. Abdulla’nın dönmesi Zeytüne’nin evliliğini tehlikeye atar. Mahmut’un ailesi bu duruma kayıtsız kalmaz. Zeytüne’nin kocası ve kocasının ailesi bir aile toplantısı yapar, herkes ağır ve zor duygular içinde sessizce düşünür. Zeytüne’nin Abdulla’nın yanına gitmesi kabul edilir bir şey değildir ancak söz konusu Zeytüne olduğu için hiç kimse ses çıkarmaz. Abdulla’nın birinin yardımına çok ihtiyaç duyduğunu ve Zeytüne’nin de gönülden ona bağlı olduğunu anlayan Kerimcan, “Kaderden ötesi yok derler Zeytüne. Sen akli başında bir kadınsın. Abdulla ile mutlu olmanı diliyorum. Anlıyorum, kolay bir hayat beklemiyor seni.” (Gıyalece, 2018: 159) diyerek eşinin gitmesine izin verir. Mahmut’un evinden ayrılırken Zeytüne, oğlu Halil’i de yanına alır. Onları yeni yuvalarında Abdulla, Süleyman ve Züleyha kapıda karşılar. Abdulla, Halil’i kucağına alır almaz o zamana kadar sürekli ağlayan bebek bir daha ağlamaz: “Ne hikmetse o dakikada bebek ağlamayı kesti. Ondan sonra da hiç ağlamadı.” (Gıyalece, 2018: 160). Böylece Abdulla’ı beklemekten ve belirsizlikten dolayı içi yanan Zeytüne’nin yürek sesi olan Halil, İhtiyar Süleyman’ın evine ve ailesine büyük bir mutluluk habercisi olarak gelir.

3.1.1.3. Şahıs Kadrosu

Şahıs kadrosu, olay çevresinde gelişen metinlerde en önemli unsurlardan biri olarak değerlendirilir. Olayı gerçekleştiren ya da olaydan etkilenen bu unsur, şahıs kadrosu olarak ifade edilir. Şerif Aktaş’a göre, “İtibari eserde nakledilen veya değişik şekillerde ifade edilen vakanın zuhuru için gerekli insan ve insan hüviyeti verilmiş diğer varlıklar ve kavramları, şahıs kadrosu söz grubuyla adlandırmayı uygun görüyoruz.” (Aktaş, 1991: 148). Olay çevresinde gelişen metinlerde, olayın gerçekleşebilmesi için en az iki unsura ihtiyaç duyulur. Şahıs kadrosu başlığı altında yer alacak olan bu iki unsurun birbirleriyle ya da çevre ile münasebeti sonucu olay meydana gelir. “Bir vakanın zuhuru için şahıs kadrosu içerisinde yer alan en az iki unsurun bir arada olması veya onları birbirine bağlayan ve birbiriyle ilgilenmeye zorlayan münasebetlerin bulunması şarttır.” (Aktaş, 1991: 150).

Şahıs kadrosu içinde yer alan şahıslar, sahip oldukları özellikler bakımından bazı başlıklar altında sınıflandırılır. “İki Yüz Bin Dramatik Vaziyet” adlı kitabın yazarı Etienne Souriau, birbiri arasındaki münasebetlerin düzenlenmesiyle dramatik vaziyetin

zuhuruna elverişli altı fonksiyondan söz eder.” (Aktaş, 1991: 153). Etienne Souriau, bu altı fonksiyonu şöyle adlandırmıştır: Asıl kahraman ya da birinci dereceden kahraman, hasım veya karşı güç, arzu edilen ve korku duyulan nesne, yönlendirici, alıcı, yardımcı.

Yara romanında kahramanları, bu başlıklar göz önüne alarak sınıflandırmak mümkündür. Süleyman, Züleyha, Gabdulla ve Zeytüne adlı şahıslar; asıl kahraman ya da birinci dereceden kahraman olarak değerlendirilebilir. Çünkü romanın temelinde bu dört şahıs yer alır. Mahmut İhtiyar, oğlu Kerimcan ve Safura Kaynana ise hasım veya karşı güç olarak kabul edilebilir. Romandaki diğer şahıslar ise olayların bir parçası olan, olay örgüsünün devamını sağlayan yardımcı şahıslar olarak değerlendirilebilir.

3.1.1.3.1 Asıl Kahramanlar

Süleyman

Gabdulla’ın babası olan İhtiyar Süleyman, kendisinde yaşam tecrübesini ve hayatın acılarını toplayan bir kahramandır. Eşi Züleyha’yla iki erkek, bir kız evladı büyütürler ancak ilk oğlu Yusufcan’ı askerde dizanteri hastalığı yüzünden kaybeder. Kızı ise Rus bir gençle evlenip uzak bir yere taşınır. Savaşa giden son oğlu Gabdulla’dan uzun süre haber alınmaz. Bütün bunlar Süleyman’ı ve eşi Züleyha’yı keder, ümit ve ümitsizlik dolu bir yaşam mücadelesi vermeye sevk eder. Süleyman, oğlu Gabdulla’ın döneceğine bazen inancını kaybetse de inanmaya devam eder. Bununla ilgili yazar “Bin dokuz yüz kırk beşte Süleyman’la Züleyha, etraftaki haberlerin tekini bile kaçırmadan her gün öğleye kadar gördükleri rüyaları birbirine anlatıp öğleden sonra da onları yorumlayarak oğullarını büyük bir sabırla beklediler.” (Gıyalece, 2018: 12) der.

Yazar; Süleyman’ın her hareketine, her davranışına ayrı bir anlam yükler. O, köyün en saygıdeğer insanıdır; eserde söz edildiği gibi “toprak adamı”, “sadık bir koca”, “hayatı boyunca işsiz güçsüz oturamayan”, adaletli ve yardımsever biridir. Eşi Züleyha da kocasına ayrı bir saygıyla davranır; ona evin sahibi, ülkenin direği gözüyle bakar. Hayatın zorluklara katlanmaya alışmış Süleyman, birileri tarafından aşağılanmayı ve küçümsenmeyi kabullenemez. Romanda, yapı olarak biraz havalı olan arkadaşı Mahmut’u da gerektiğinde yerin dibine sokabilen bir karaktere sahip olduğu anlaşılır.

Süleyman, eski gelenekleri devam ettiren, inançlı bir insandır. Kendi derdini dışarıya belli etmeyi sevmez, kendi içinde saklar ama zor durumda kaldığında sık sık

Yumru Taş’a gider. “Böyle bir durumda, ne yapacağını şaşırılmış bir kimse için gidecek yer neresi dense geriye tek bir çare kalıyordu. O da Yumru Taş’ın yanı.” (Gıylecev, 2018: 44) der yazar.

Romanda eşine karşı olan sevgisine de yer verilir. Eşi Züleyha’ya sevgi ve saygı beslediği aktarılır.

Züleyha

Süleyman’ın eşi ve Gabdulla’nın annesi olan Züleyha’nın romanda beyaz yüzlü, güzel bir kadın olduğu anlaşılır. “Züleyha’nın sağ şakağında, yarım mercimek büyüklüğünde boz bir beni vardı. Yüzünün beyazlığını, güzelliğini daha bir bezemek için özel yerleştirilmiş benin üzerine süt damlası konmuştu.” (Gıylecev, 2018: 65). Çok acıların üstesinden gelen yüce kalpli bir anne tipidir: Rus milletinden olan biriyle evlenen kızı uzaklara gitmiş, bir oğlu vefat etmiş ve diğer oğlu da hâlâ savaştan dönmemiştir. Küçük oğlu Gabdulla’nın bir gün mutlaka döneceği konusunda inancını hiç yitirmemiştir. Bu karakter üzerinden A.Gıylecev o yılların zorlukları içinde kalan binlerce annenin kederini yansıtır. Yumuşak huylu iyi bir anne olan Züleyha, eşi Süleyman için de sadık ve düşünceli bir kadındır. Süleyman ile Züleyha arasındaki ilişkide Tatar halkının gelenekleri ve millî sıfatları karşımıza çıkar. Züleyha’nın Süleyman’a her defasında “*Sana diyorum!*” diye seslenmesinde onun eşine verdiği değeri ve hürmeti, gerektiğinde ona kızması da sevinci ve endişesi de yansıma bulur. Onlar yıllardır tek beden ve tek ruh olarak yaşayan, birbirini yarım kelimedenden, bir hareketten, bir bakıştan anlayan, birbirini destekleyen kadın ve erkektir. Dışarıya belli etmeden oğluna duyduğu hasretten ve üzüntüden içi parçalanan, kalbi sızlayan Süleyman’ın canını ancak Züleyha hissedebilir ve zamanında kocasının ruhunu sakinleştirmeye çalışır. Romandaki başkahramanların adlandırılmasına yazar ayrı bir anlam yüklemiştir. *Yara* eserinin kahramanı Züleyha’yı Tatar edebiyatı uzmanı Elfet Zakircanov, A.İshaki’nin *Züleyha* adlı tarihî dramındaki Züleyha’nın devamı olarak görür. Ayaz Gıylecev’in Züleyha’sını Ayaz İshaki eserindeki zorla Hristiyanlaştırma siyasetine maruz kalan Züleyha’la mukayese eder. Araştırmacı, *Yara*’daki Züleyha için “kendi kaderini milletin kaderi yapan, ruh ve iman saflığını koruyan, ataların dinine bağlı kalmayı ölüme tercih eden Züleyha’nın devamıdır. Züleyha nine sabırlı, mütevazı, kocaman kalpli, kocasının büyük destekçisi olması nitelikleriyle

millet anası mertebesine yükseltilen olgun bir karakter olarak sunulur.” (Zakircanov, 2004: 106) der.

Bunun gibi özelliklerle birlikte, Züleyha’nın merhametli ve yardımsever bir kadın olduğu da anlaşılır. Korkunç açlık nedeniyle onların evine erzak çalmaya gelen Bedrilerin Kamal’ı isimli gencin kolunu Süleyman’ın balta ile koparmasına izin vermez hatta araya girerek kendisi yaralanır. Bununla da kalmayıp hırsızlık yapmak mecburiyetinde kalan Kamal’ın ailesine erzak götürür. “1921 yılı epey bir geride kaldıktan sonra, otuzlu yılların başında Bedrilerin Kamal’ı onun karşısında diz çöküp ağlamıştı: ‘Sağolasın Züleya Teyze! Kurtardın beni. Beş çocuğum açlıktan kıvranıyordu, beş can!’” (Gıylecev, 2018: 76) şeklindeki ifadeler kullanan yazar, Kamal’ın ifadesiyle Züleyha ninenin büyüklüğünü bir kez daha kanıtlar.

Gabdulla

Romanın merkezinde yer alan dört kahramandan biridir. Üç çocuklu bir ailenin en küçük oğludur. Romanda, zeki çevik ve gücü kuvveti yerinde bir genç olarak anlatılır.

Eli ayağı yerinde, sağlıklı doğdu Gabdulla. Altı ay içerisinde iki dudağı arasından dişleri ışıldadı. On bir aylıkken yürüdü. Bir buçuk yaşındayken dili büsbütün açıldı. İlk sözcüğü baba oldu. Çabuk büyüdü. Pek hareketli çıktı. Yaşlılarından aşağı kalır bir tarafı yoktu. Zekâsı, akli pürüzsüz, gücü kuvveti yerinde, kanaatkâr, yeme içmesi de ölçülü, dengeliydi. Süleyman’la Züleyha’nın en küçük çocukları her yönüyle kusursuzdu. (Gıylecev, 2018: 28).

Yara romanında Gabdulla’nın, savaşa çağrılmadan önce Zeytüne adındaki kız ile Mirhaydar Fevzi’nin meşhur *Galiyebanu* adındaki müzikal dramında sahne aldığı aktarılır. “Gabdulla boylanıp poslanınca, köyün gençleri büyük bir hazırlık yaparak *Galiyebanu* piyesini sahneye koydular. Gabdulla Halil’i oynadı. Galiyebanu karakterini ise Aşağı Baş’tan Zeytüne oynadı.” (Gıylecev, 2018: 29). Dramatik aşk konusunu işleyen ve eserin başkarakterleri olan Halil ile Galiyebanu’nun karşılıklı şarkı söylemelerini sık barındıran *Galiyebanu* dramı (1916), Tatar Türkleri arasında en sevilen sahne eserlerindendir. Bu dramda geleneksel “aşk üçgenini” hatırlatan bir olay örgüsü yer alır. Birbirini çok seven güzel Galiyebanu ile usta akordeoncu Halil isimli sevgililer; köyün zengini, köydeki güzel olan her şeyi kendisine ait göstermeye alışan ve paranın gücüne inanan İsmail tarafından birbirinde koparılmaya çalışılır. M.Fevzi’nin aşkın yüceliğini ve sonsuzluğunu işleyen romantik içerikli dram eseri, Halil’in trajik ölümüyle tamamlanır. Dramatik aşk örneğinde yaşam ve ölüm felsefesi, aşk uğruna mücadele verip ölmenin ebedî mutluluk olduğu anlaşılır (Yarullina Yıldırım, 2016: 57).

Mirhaydar Fevzi'nin *Galiyebanu* melodramının özünü oluşturan aşk ve mutluluk düşüncesi, A.Gıylecev'in *Yara* romanında da kendisini gösterir. Halil ile Galiyebanu'yun aşk dolu karşılıklı atışmaları, içli bir sese sahip olan Gabdulla ile Zeytüne aralarında duygusal bir bağın oluşmasına, aşk duygularının filizlenmesine vesile olur. A. Gıylecev'in kahramanları birbirine beslediği duygularını sözlü olarak dile getirmeseler de onların kalbi artık birbirine bağlanmış ve yaşamlarının anlamına dönüşmüştür. Zeytüne'nin Kerimcan'dan dünyaya gelen oğluna Halil adını koymasısı da Zeytüne'nin Gabdulla'a olan aşkına sadakatini gösterir.

Romandan anlaşıldığı üzere, Gabdulla savaşa alındıktan sonra ailesine fazla mektup yazmaz. Yazdığı mektuplarda da sadece sıhhatinin iyi olduğunu dile getirir. Askerde teğmen rütbesine yükselir. Savaşta da gözü kara, cesur bir asker olarak adı yayılır. "Gabdulla'nın gözü pekliği, yürekliliği, azim ve kararlılığı baş döndürücüydü. Onun için 'talihli' diyorlardı. Namı, bütün cepheye yayılmıştı." (Gıylecev, 2018: 113). Tankçı olarak katıldığı bir çatışmada tankın patlaması ile ağır yaralar alır. Yüzü de dâhil olmak üzere vücudunun büyük çoğunluğu yanar. Hastanede uzun bir tedavi görür ve iyileşir iyileşmez tekrar cepheye gitmek ister. Polonya topraklarında katıldığı bir savaşta bir Alman keskin nişancısı tarafından vurulur ve yine hayatta kalmayı başarır. Hastanede uzun bir tedavinin ardından evine gitmek üzere taburcu olur. İlk eve dönme teşebbüsü hüsrarla sonuçlanır, tren garında başka bir asker istemeden onu yaralar ve tekrar hastaneye kaldırılır. Birtakım ameliyatlar sonrası taburcu olup köyüne dönebilme mutluluğuna kavuşur. Böylece yazar kendi kahramanının, sıradan bir köyde yetişen ama kalbi vatanına sevgiyle dolu olan Gabdulla'ı birkaç kez ölüm tehlikesiyle karşı karşıya koyar. Her defasında ailesiyle ve sevgilisiyle kavuşma arzusu onu hayata bağlar, özellikle aşk duygusu savaş alanında yaşam gücü vererek hayatta kalmasını sağlar. Cesareti, ailesine ve Zeytüne'ye olan sevgisi onu hep zinde tutar. Gönlünde taşıdığı bu inanç sayesinde de sonunda köyüne, ailesine ve sevdiğine geri dönmeyi başarır.

D. Zahidullina; A. Gıylecev'in bu kahramanının karakteri Türk Tatar mitlerinde ve destanlarda tasvir edilen kahramanlarla benzerlik gösterir. Ona göre savaşırken Gabdulla, insanın geçemeyeceği sınavları geçip (ateşte yanar, mermi kalbine ulaşır, yaralı vaziyette soğuk yerde yatar vs.) sağ salim kalır ama tamamıyla başka birine- yüzü vücudu değişen ama ruhi açıdan "güçlü" olan birine- dönüşür (Zahidullina, 2018: 43).

Zeytüne

Romanın dört önemli kahramanından biridir. Babasının küçük yaşta kaybeden Zeytüne annesi ile yaşar. Savaş sona erip de Gabdulla geri dönmedikten sonra kendisine talip olan hiçbir genci kabul etmez, Gabdulla'ın bir gün döneceği inancını hiç yitirmez. Onun bu inancını yazar “Gabdulla'ın döneceğine inanan tek kişi, canının öbür yarısı Zeytüne kalmıştır.” (Gıylecev, 2018: 33) şeklinde ifade eder. Önceki sayfalarda bahsedildiği gibi, Gabdulla uzun süre dönmeyince artık baskılara dayanamayan Zeytüne, annesinin isteğiyle köyün önde gelen ailelerinden birinin oğlu olan Kerimcan'la evlenmeyi kabul eder. Bu evliliğe Zeytüne'nin bakışı eserde bu cümlelerle aktarılmıştır: “Zeytüne, Kerimcan'a kendi gönlüyle varmamıştır. Evlerine Mahmut adına çöpçatan kadın geldiği zaman, onu geri çevirmek için ağzını açacaktı ki annesi müdahale etmişti. Konuşturmamıştı kızı.” (Gıylecev, 2018: 86). Kerimcan da dâhil olmak üzere köydeki herkes Zeytüne'nin Gabdulla'a beslediği aşkı bilir ancak Gabdulla'ın geri dönmemesi yüzünden bu evliliği kimse yadırgamaz. Sade bir düğünle evlenen Zeytüne'nin daha sonra Halil adında bir oğlu dünyaya gelir. Fiziksel olarak güzel bir kız olduğu Süleyman ile ilgili aktarılan bir cümleden kullanılan “ay parçası” ifadesinden anlaşılır. “Şu yaşına gelip henüz duyamadığı, hasretini çektiği, gönül okşayıcı o çok değerli ‘Dede!’ kelimesini de bu ay parçası Tatar kızının çocukları çınlatacaktı kulaklarında!” (Gıylecev, 2018: 39). Bunun yanında başı dik, karakterli ve onurlu duruşu ile dikkat çektiği aktarılır: “Oğlan (yani Kerimcan) aptal değildi, Zeytüne'nin kendisinden kat kat üstün, güçlü bir karaktere sahip olduğunu fark etmişti.” (Gıylecev, 2018: 49).

Zeytüne de köyün diğer büyükleri gibi, doğanın gücüne inananlardandır. Yalnız kaldığında ya da zor durumlarda canına huzur bulmak için bölgede kutsal kabul edilen Yumru Taş yanına gider, haber alınamayan sevgilisi için dua edip Allah'tan yardım ister.

Köye tanınamayacak durumda dönen Gabdulla'ı ancak Zeytüne tanır, daha doğrusu onu yüreğiyle tanır. Romanın sonunda Zeytüne'nin diğer bir özelliği de ortaya çıkar: O; büyük kalpli, fedakâr ve cesur bir kadındır. Anne babasına yardım edemeyeceğini anlayan gencin köyünde kalmasını sağlayan da Zeytüne'dir. Onun maddi durumu iyi olan Mahmutların ailesinden ayrılıp yardımına çok ihtiyacı olan Gabdulla'a çocuğuyla birlikte taşınması, sıra dışı bir adımdır. E.Sehapov'a göre Ayaz Gıylecev; Zeytüne'yi aşırı zor duruma sokarak kararlı, cesur, güçlü ruhlu bir Tatar kadınının manevi yiğitliğine

hayranlık duymakta ve zorlukların karşısında yılmayan halkımızın manevi büyüklüğünü yükseltmektedir (Sehapov, 1999: 150). Diğer bir araştırmacı F.Minnulin de Zeytüne karakteri üzerinden yazarın insan ruhunun yüceliğine ve insan ruhunun azmine olan hayranlığının net bir şekilde anlaşıldığını ifade eder (Minnulin, 1994: 143).

Romanda Zeytüne'nin ruhi bakımdan bir gelişme yaşadığı görülür. Ağlamaktan ve üzüntüden kurtulmak, senelerdir beklediği umuduna kavuşmak için içi dışı yaralarla dolu Gabdulla'nın evine taşınır. Hakikati ve yaşamın anlamını o, kendisine ihtiyacı olan ve onu seven insana yardım etmekte görür. Her şeyden vazgeçen Gabdulla'a destek çıkar. Tatar halkına özgü olan sabır ve gururlu olma gibi karakter özelliklerini kendisinde barındıran Zeytüne'yi, Ayaz Gıylecev milletin koruyucusu olarak sunar. İhtiyar Süleyman'ın neslini oğlu Halil sayesinde devam ettirecek olan Zeytüne, bir bakıma A.İshaki'nin *Ustazbike* eserindeki Saide Ustazbike'nin devamı, milletin geleceğinin teminatı olarak da sunulur.

3.1.1.3.2. Karşıt Güç

Mahmut İhtiyar

Süleyman'ın yaşıtı ve arkadaşıdır. "Süleyman ile Mahmut yaşıttılar. Çocukken can ciğer dost olmasalar da birlikte oynayıp büyümüşlerdi. Delikanlılık çağına girince akşam oyunlarına, avlak üylere (büyüklerin evde olmadığı zaman köy gençlerinin bir araya toplanması) birlikte gittiler. İleriki yaşlarda da selamı sabahı kesmediler. Ne var ki savaştan sonra araları soğudu." (Gıylecev, 2018: 21). Mahmut, köyün önde gelen ailelerinden birinin reisidir. Yazar; "Mahmutlar köyün en saygın, en varlıklı ailesiydi", "Mahmut soyu denen şöhreti vardır", "Hayatın ciddi meselelerine karar verirken son söz her zaman Mahmut'un ağzındaydı", "Eskiden olduğu gibi Mahmut'un evinde kurallar katı ve eski usuldü" vs. gibi ifadelerle o dönemin aile modelini ve ailede babanın rolünü çizer. Aynı zamanda dört oğlu olan Mahmut üzerinden eskiden olduğu gibi o dönem Tatar köylerinde de oğullu ailelerin ne kadar güçlü ve otorite sahibi olduklarını göstermektedir.

Romanda Süleyman ve Zeytüne ile ilgili olay halkalarında karşımıza çıkar. Önce Süleyman'ın evine gelip Zeytüne'nin oğlu Kerimcan ile evlenmesine rıza gösterip göstermediğini sorar. "Mahmut'un savaştan sapaşğlam dönen bekar oğlu Kerimcan, Zeytüne'ye talip olmuş. Kız tarafı tamam demiş. İş güya Süleyman'ın söyleyeceği söze kalmış. En küçük oğluna destek çıkmak için Zeytüne'yi istemeye gelmiş meğer Mahmut

Efendi!” (Gıylecev, 2018: 37). Süleyman tarafından çok hoş karşılanmasa da istediğini elde eder ve oğlu ile Zeytüne’yi evlendirir. Süleyman’ın yanına ikinci gelişinde ise boşta duran kapı dikmelerini ister ancak bu sefer istediğini elde edemez, Süleyman tarafından âdeta kovulur.

Kerimcan

Zeytüne’nin kocasıdır. Eli yüzü düzgün, varlıklı ve akıllı bir gençtir. O, savaştan sağ salım geri döner. Ailesinin yanında çok konuşamayan, anne babasına ve büyüklerine saygılı, sessiz bir genç olarak anlaşılır.

Aslında Kerimcan da fena bir konumda sayılmazdı. “Mahmut’un nesli” diye koca bir namı, şöhreti vardı. Fakat Kerimcan bu zamana kadar babasının gölgesinde, soyunun kanatları altında yaşamıştı. Bugüne kadar o, büyüklerinin sözünden çıkmamıştı. Böyle itaatkâr olması savaşta çok işine yaramıştı. Komutanlarının sözünü dinledi. Dediklerini harfiyen yerine getirdi. Savaş tecrübesi büyük olan, yaşlıca askerlerin yanına sığındı. Onlardan akıl aldı. (Gıylecev, 2018: 49).

Bu alıntıda Ayaz Gıylecev, Kerimcan karakteri üzerinden itaatkâr bir yapıya sahip olmanın insanın hayatında ne kadar önemli bir faktör olduğunu da sanki vurgular. Evin en küçük oğlu olduğundan Kerimcan, Tatar Türklerinin geleneklerine göre soyun devamı olarak görülür. Zeytüne’ye beslediği sevginin karşılığını alamayacağını bilir ancak buna rağmen evlenir. Çekirdek bir ailenin reisi olunca baba olarak sorumluluk üstlenir. Oğlu Halil’in huysuz bir çocuk olması ve sürekli ağlaması yüzünden başka bir eve taşınmak istediğini aile büyüklerine iletir. Zeytüne’nin kendisine ısınamamasından ve Abdulla’nın daha çok yardıma ihtiyacı olduğunu göz önünde bulundurup bir fedakârlık yapar. Eşinin gitmesine engel olmaz, rıza göstermek durumunda kalır. Bu durum eserde şöyle aktarılır: “Kaderden ötesi yok, derler Zeytüne. Sen akıllı başında bir kadınsın. Abdulla’la mutlu olmanı diliyorum. Anlıyorum, kolay bir hayat beklemiyor seni.” (Gıylecev, 2018: 159). Bu olay çizgisinde birbirine aşk ve sevgiyle bağlanmayan karı koca ilişkisinin, aile ne kadar saygın ve durumu iyi olursa olsun, her an kopabileceği anlaşılmaktadır.

3.1.1.3.3. Diğer Kahramanlar

Şekür

Romanda hatırdaki kalacak, savaştan dönen gençlerden biridir. Eserin ilk bölümüne onun adı verilir. Savaşa gitmeden önce Şekür’ün köy okulunda beden eğitimi öğretmenliği yaptığı, boylu poslu bir genç olduğu aktarılır ancak savaştan döndükten sonraki hâli içler acısıdır. Bir deri bir kemik kalmış, beli bükülmüş bir hâldedir. Yazar;

romanın ilk sayfalarında savaştan dönenlerin fiziki özelliklerini Şekür üzerinden aktararak savaşın insanlara yaşattıklarını, onlara verdiği afeti hissettirir: “Okulun beden eğitimi öğretmeniydi Şekür. Boylu, poslu, kıvrıkcık saçlı, girişken, atılgan bir gençti askere giderken. Şimdiyse kamburlaşmış, saçı dökülmüş, bir deri bir kemik kalmış, baksana! Yara izleri iki yanağında da mor mor duruyordu. Sol gözü yarı yamuktu.” (Gıylecev, 2018: 14). Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere savaşın ve totaliter rejimin insanı hem fiziksel hem ruhsal yönden hangi duruma düşürdüğü gözler önüne serilir. Savaşa gitmeden önce Şekür’ün fiziksel durumu ile savaştan döndükten sonraki hâli, savaşın nedenli yıkıcı bir etki yarattığını gösterir. Fiziksel dezenformasyonun yanında psikolojik yıkım da söz konusudur. Savaşa giden gençlerin döndüklerinde çevrelerine anlattıkları şeylerden bunu anlamak mümkündür. Bu durum Şekür üzerinden aktarılır. Şekür’ün geri dönmesi, ilk önce Süleyman ve Züleyha’nın umutlarını biraz daha yeşertir ancak savaşta yaşananları Şekür’ün ağzından duyunca Süleyman ve Züleyha’nın umutları körelir.

Raziye

Ğabdula’nın kız kardeşi olan Raziye, ailenin tek kız çocuğu olmasına rağmen anne babasına pek mutluluk getirmez. Fiziki yönden de pek güzel olmayan kızın resmi yazarın kalemıyla kısa boylu, zayıf ve cılız biri olarak çizilir: “Bedeni zayıf, elleri ayakları cılız, boynu da inceydi.” (Gıylecev, 2018: 23). Bunların yanında yaşı ilerledikçe Raziye’nin dil cambazı ve tuttuğunu koparan bir kız olduğu anlaşılır. “Raziye dil cambazı, tuttuğunu koparan, anasının gözü bir kız oldu, çıktı. Ağız dalaşında kimse onunla baş edemezdi.” (Gıylecev, 2018: 24) der yazar. Daha sonra Rus bir genç ile evlenip köyden ayrılan Raziye, anne ve babasının kalbinde bir yara oluşturup onlardan ve milletinden uzaklaşır.

Raziye ile ilgili olay çizgisi üzerinden yazar Tatar Türkleri için en üzücü problemlerden biri olan *katnaş nikah* yani karma evliliklerinin feci sonuçlarını dile getirir. Anne babasının rızasını almadan Hristiyan şehri olan Yaroslavl şehrine giden Raziye, kendisi gibi “çok kısa boylu, dev bir dökme demir başlı ve boyunsuz bir Rus çocukla evlenir”. Bu evlilikten dünyaya gelen oğlanlar tek bir kelime Tatarca bilmiyorlar, yazarın ifade ettiği gibi bir Tatar annenin sütünü emdiklerini unutmuşlar. Böylece Raziye’yi baba ocağına bağlayan ip kopar ve çocukları da yabancı bir milletin temsilcileri olarak yetiştirilirler. Özellikle Sovyet döneminde yaygınlaşmaya başlayan bu tür karma evlilikler ne yazık ki Tatar Türkleri için her zaman önemli “milli hastalıklar” dan biridir.

Yusufcan

Gabdulla'nın erkek kardeşidir ve biraz anormaldir. Onun en zayıf yönü, doymak bilmemesidir. Bu zayıflığı yüzünden daima köylülerin alay konusu olur. Süleyman ile Züleyha'nın büyük umutla dünyaya getirdikleri ikinci çocuklarıyla ilgili romanda kısa bilgilere yer verilmiştir: "İkinci çocukları Yusufcan iri yapılı ve enerjiktir. Yakışıklı, tatlı dilliydi. Süleyman'la Züleyha'nın sevinç kaynağıydı ama delikanlının bir kusuru vardı. Boğazına çok fena düşkün, obur mu oburdu." (Gıylecev, 2018: 25). Bu kusur savaşa alınır alınmaz Yusuf'un erken ölümüne neden olur: "Yusufcan cepheye bile ulaşamamıştı. Şanlı, haşmetli Kazan şehrinin yakınlarındaki Suslonger adlı melun kasabada, yedek alaydayken ishal olmuş ve dizanteri denilen korkunç hastalıktan ölmüştü." (Gıylecev, 2018: 28). Yakışıklı ve güçlü bir bedene sahip olan oğlunun bu şeklide vefat etmesinden özellikle baba Süleyman çok utanır. "Yusuf'un ölüm sebebini kolu komşuya söylemekten hayâ ettiler. Çam yarması gibi bir genç, ülkeyi müdafaa için cepheye giderken daha yolun başında pisi pisine ölsün. Ne utanç verici bir şey! Ne şehit oldu ne gazi! Pisi pisine gitti Niyazi." (Gıylecev, 2018: 28). Böylece Yusuf'un hayatını anlatan olay halkasında, anne babanın bir umudunun daha sönmesi ve kalplerinde bir yaranın daha açılması anlatılmaktadır.

Safura Kaynana

Kerimcan'ın annesi, Zeytüne'nin kaynanasıdır. Zeytüne'yi ilk başlarda beğendiği ve takdir ettiği anlaşılır. Yazar durumu şu cümlelerle aktarır: "...Safura Kaynana; taze gelinin hamaratlığını, titizliğini, elinin her işe yatkın olduğunu hemen fark etmişti. 'Bizim oğlana altın gibi bir kız nasip oldu', diye sevindi." (Gıylecev, 2018: 51). Ancak romanın ilerleyen bölümlerinde Safura Kaynana'nın Zeytüne'yi bazen eleştirdiği ve tipik kaynana ile gelin ilişkisinin varlığı görülür. Safura Kaynana Zeytüne'nin erkeklerin yanında konuşmasına, fikir beyan etmesine hatta erkeklere sözünü dinletmesine şaşırır ve buna karşı bir tutum sergiler. Gelininin üzerine fazla gidecek fırsat elde edemeyip onun özgüvenli davranışlarına duyduğu rahatsızlığı evdekilerle paylaşmaktan kendisini tutamaz. Mesela, "Geceleyin yataklarında, Kerimcan'ın annesinin perdenin arkasından usulca fısıldadığı duyulur: 'Bu kız, Zeytüne'yi, diyorum. Daha gelin gelmeden erkeklerin sözünü takmayıp kendini bir şey mi sanmaya başladı ne?' dedi." (Gıylecev, 2018: 50) ifadesi buna örnektir. Ayaz Gıylecev, diğer gelinlerini kendi kopuzunda oynatan Safura

kaynananın nazarında Zeytüne'yi kendi değerini bilen, dürüst ve aile erkeklerinde kendisine saygı uyandıran gelin olarak tasvir eder.

Bedrilerin Kamal'ı

Bu kahramanla ilgili olay çizgisinde 1921 yılında meydana gelen açlık felaketi ve o yıllarda yaşanan sıkıntılı günler hakkında bilgiler aktarılır. Bu felaketten herkes çok etkilenir. Süleyman ve Züleyha ise sahip oldukları inek sayesinde diğer insanlara nispeten bu kıtlık zamanlarını daha rahat geçirirler. Bununla ilgili yazar “Yukarı Köylüler 1921 yılındaki dehşetli kıtlıkta çok zor günler yaşamıştı. Köyde açlıktan perişan olmayan tek bir aile kalmamıştı. Neyse ki Züleyhaların inekleri vardı.” (Gıylecev, 2018: 70) der. Bu kıtlık günlerinde erzak çalmak için Süleyman'ın evine girmeye kalkışan fakir bir adam olarak anlatılır Bedrilerin Kamal'ı. Hırsızlık için eve geldiğinde Süleyman tarafından yakalanır: “Kolunu koparacağım şimdi senin, diye bağırdı Süleyman. Çok haşın bağırmıştı. Koparma, diye inledi Züleyha. Hayatında ilk defa kocasına karşı çıkarak ‘Aman koparma sakın’ dedi. Sonra da elleriyle, hırsızın titreyen ellerini perdeledi.” (Gıylecev, 2018: 71). Evine hırsızlık için gelen birine gösterdiği bu tavır, Züleyha'nın ne denli merhametli bir kadın olduğunu gösterir. Züleyha bununla da kalmaz, bu olaydan sonra Bedrilerin Kamal'ı olarak adı geçen şahsın ailesine erzak yardımı da yapar. “Daha hastaneden geldikleri gün, yaralı elini boynuna asıp, arka bahçeyi dolanarak Kıtlıklar'a gitmişti. Sağlam eliyle bir testi sütü bağrına basıp götürmüştü. Onlara sonraları da top top tereyağı, kilo kilo darı unu, yoğurt götürdü durdu. Elinden geldiğince yardımlarına koştu.” (Gıylecev, 2018: 76). Böylece insanların yüreklerinde unutulmaz bir yara oluşturan açlık afetinin ölümcül pençesinden bazılarını Züleyha gibi merhametli insanlar kurtarmıştır.

Sonuç olarak Ayaz Gıylecev'in *Yara* romanının şahıs kadrosunu II. Dünya savaşı ve savaş sonrası bir Tatar köyünde hayat sürdüren sıradan insanların oluşturduğu görülür. Ancak bu sıradan insanların pek çoğu kendilerinde insani değerleri barındıran, Tatar milletinin temel taşlarını oluşturan, yaşamın anlamını topluma ve vatana yararlı olmakta gören yüce kalpli insanlardır. Savaşta kendisini mert ve cesur olarak tanıtan Gabdulla'nın annesi Züleyha ve babası Süleyman; evlatlarından hiç ümidini kesmeyen, birbirine ve diğer insanlara sevgi ve saygı dolu anne babaların birer temsilcileridir. Romandaki diğer önemli karakterlerden Zeytüne ise namusuna düşkün, istemeyerek evlenmiş olmasına

rağmen kocasına saygıda kusur etmeyen ama Gabdulla'a duyduğu aşka her zaman sadık kalan genç bir kadındır. Ayaz Gıyalece, *Yara* adlı eserindeki kahramanlara yüklediği özellikler üzerinden aşk ve umut, sadakat ve hürmet gibi duyguları başarılı bir yaklaşımla ele almıştır

3.1.1.4. Mekân

Mekân, bir olayın konu alındığı edebî türler için en önemli unsurlardan biri olarak kabul edilir. Çünkü mekân sadece vakanın gerçekleştiği yer değildir. Görsel ayrıntılar sunma imkânı verdiğinden estetik açıdan kullanılabildiği gibi eserdeki karakterlerin şekillenmesini sağlayan bir unsur olarak da önem arz eden bir unsurdur.

Bir romanda mekânın çeşitli işlevleri vardır. Her şeyden önce ve en azından olayların bir dekorudur. Ama genel olarak mekân, vakanın varlık bulduğu yer, şahısların içinde yaşadıkları, kendi oluşlarını fark ettikleri alandır. Bununla birlikte şahısların içinde bulundukları çevreyi algılayış biçimlerini, ruhsal ekonomik durumlarını, karakterlerini açıklama yolunda imkânlar sunabilir. (Narlı, 2002: 98).

Bununla birlikte roman ya da öykü kişilerin ruhsal ve ekonomik durumları hakkında da bilgi verebilir. Mekânın anlatılışına bakılarak orada yaşayan kişiler hakkında bilgi sahibi olunabilir.

Mekân tasvirleri, eserdeki kahramanların bazı hususiyetlerini dikkatlere sunmaya da yardım eder. Bir odanın tefriş tarzı, orada, günlerini geçiren insan hakkında bilgi verir. Anlatma esasına bağlı eserlerde mekâna ait görünüşle vaka kahramanının uyuşması kadar mahalle has hususiyetlerle ferdin yaşayış tarzı arasındaki çatışmalardan da yararlanılabilir. Kısacası vaka zincirinin muhtevası ve kahramanlarının psikolojik hâli, mekân tasvirlerinden de anlaşılabilir. (Aktaş, 1991: 145).

Yine anlatmaya bağlı eserlerde, anlatılan olay ile mekân arasında sıkı sıkıya bir ilişkiden de söz edilebilir. Zira anlatılan olaya uygun olan bir mekân seçimi, okurun olayı daha iyi anlamasını sağlar.

Ayrıca mekânla eserde nakledilen vaka zinciri arasındaki münasebeti gözden uzak tutamayız. Metinde ifade edilen şartlarda ve belirtilen zaman zarfında, eserde anlatılan vaka zincirinin zuhuru için nasıl bir mekâna ihtiyaç vardır suali, itibari âlemin bazı hususiyetlerini anlamamıza yardım ettiği gibi bizi, eserde tatbik edilen yapma ve yaratma tarzının eşiğine kadar götürür. (Aktaş, 1991: 141).

Eserde yer alan mekân gerçekte var olan bir mekân olabileceği gibi kurmaca da olabilir. Anlatılan mekân gerekte var olan bir mekân olsa dahi aslında kurmaca özellikler gösterir. “Ancak unutmamak gerekir ki, romanın mekânları gerçekte var olsun veya olmasın ‘kurmaca’dırlar.” (Narlı, 2002: 100). Aynı şekilde kurmaca olan bir mekân da gerçekten izler taşır. “Tamamen hayal mahsulü bir yer bile tasvir edilse orası, bilinen

yerlere benzetilerek anlatılır. Neticede gözler önünde veya muhayyilede bir yerin görünüşü belirir. Burasının resmini yapmak da mümkündür.” (Aktaş, 1991: 142).

Ayrıca mekânın olaylar üzerinde etkisinin varlığından da söz edilebilir. Öyküde ya da romanda olayın geçtiği mekânın olay üzerinde etkisi görülebilir. Vakanın gerçekleşmesini kolaylaştıran ya da zorlaştıran mekânların varlığından söz edilebilir. “Bazı mekânlar şahısları ‘engelleyen’ veya onlara ‘yardım eden’ bir görev alabilirler. Mesela bir köprü, şahsın hedef objeye ulaşmasını sağlarken bir nehir engelleyebilir.” (Narlı, 2002: 99).

Roman ve öykü için önemli bir yer teşkil eden mekân kendi içinde bazı türlere ayrılır. Genel olarak kabul edilen mekân türleri şu şekilde karşımıza çıkar: somut mekânlar (açık, geniş, kapalı, dar, genel, özel mekânlar) ve soyut mekânlar.

Ayaz Gıyalece’ın *Yara* romanda mekân olarak çok fazla bir ayrıntıya yer verilmez, bahsedilen mekânların da somut mekânlar olduğu görülür. Olayın geçtiği temel yer, Yukarı Baş köyüdür. Bu köyün yakınlarında kutsal olarak kabul edilen Yumru Taş bulunmaktadır. Yanında akan bir pınardan ve yine bu pınarda yaşadığına inanılan Pınar Anası’ndan söz edilir.

Çatağın yukarı başında, tam kibleye doğru, suyu bol bir pınar var. Kutlu Pınar derler ona bu civarda. Pınar Anası geceleri oturup dirlensin diye, hemen pınarın başında, dalları eğri büğrü, yumrulu, yaşlı bir söğüt ağacı var. Pınar Anası mehtaplı gecelerde söğütte otururken derenin akışının yavaşladığına, hatta bazı gecelerde tamamen durduğuna dair söylentiler de var. (...) Söğüdün sol tarafında, çatağın kenarında, otların bitmediği taşlı tümseklerin, çukurların başladığı yerde, zeminden yükselen, gizemli, yumru bir taş var. Taş oldukça büyük. Çapı da bir metreden geniş. Yıllardır ufacık bir parçası bile kopmuş değil. (...) Yumru Taş, halk bu taşı çoktandır kutsallaştırmış. Ululayarak ona ağıt yakmış. (Gıyalece, 2018: 45).

Doğadaki açık mekânlar listesinde bölgenin en yüksek noktası sayılan Kaşka Tepesi ve yine bu bölgede yer alan Ulu Su da yer alır.

Romanın başkahramanlarından olan Süleyman ile Züleyha’nın evi, çevresel mekânlardan sayılır. Bu mekânlar, “Roman kişilerinin roman boyunca mutlu ya da mutsuz oldukları; kısaca bir insan olarak roman kişilerinin yaşadıkları yerler, hareketlerini geçirdikleri bütün ortamlar ve yerler, romanlarda mekân olarak adlandırılır.” (Sağlık, 2002: 143). Süleymanların evi ve bahçesi bazı olayların ve konuşmaların geçtiği yer olması açısından önemlidir. Çünkü bu evin kapısına hem savaştan dönenler hem de köyde yaşayanlar gelir. Mütevazı ama temiz hayat sürdüren ev sahipleri onları büyük umutlar içinde bekler, hüznü dolu evin içini değiştirecek umutla gelenleri kabul ederler.

Az önce bahsedildiği gibi, savaştan “Dönenlerin hemen hepsi, ilk günden olmasa da hafta içinde Yukarı Baş’a, Süleymanlara uğrarlar.” (Gıylecev, 2018: 10). Ya da “Bir gün Mahmut Süleymanların kapısını çaldı. Hiç beklenmedik bir misafirdi.” (Gıylecev, 2018: 35) gibi kısa cümlelerden oluşan epizotta Süleymanların evine beklenmedik bir haberin geleceği anlaşılır. Yukarı Baş köyünün Tataristan’ın hangi ilçesine bağlı olduğu romanda kesin belirtilmese de eserde A. Gıylecev’in doğup büyüdüğü Zey ilçesi ismine rastlanılır. Savaş önce köy gençleri *Galiyebanu* piyesini “... sahnelemeleri için Zey ilçe merkezine davet edildiler. (...) O zamanlar Zey ilçesinde Ruslar çoğunlukta idi.” (Gıylecev, 2018: 29) şeklindeki cümlelerden yazarın, eserine konu olarak kendi hemşehrilerini seçtiği fikri oluşur.

Gabdulla’nın savaşta geçirdiği olayları anlatırken romanda diğer mekânlar olarak savaşın geçtiği bazı yerler dile getirilir. Fransa ve Polonya, bu yerlerden bazıları olup geniş ve açık mekân niteliğinde değerlendirilir.

Sonuç olarak Ayaz Gıylecev, *Yara* adlı romanında somut/çevresel mekânlara yer verir. Bu somut/çevresel mekânların da çoğu köy, bahçe, Kutlu Pınar, Ulu Su, Kaşka Tepesi vs. gibi açık mekânlardır. Kapalı mekân olarak olayların geçtiği köyde bulunan bazı evler (Süleyman’ın, Mahmut’un evi) sayılmaktadır.

3.1.1.5. Zaman

Anlatmaya bağlı metinlerde zaman kavramı eser için önemli bir yer teşkil eder. Eldeki metin ister gerçek bir âlemi ister kurmaca bir âlemi anlatsın, anlatılan her şey bünyesinde zaman kavramını da barındırır. “Zaman, insanoğlunun bütün varlık eylemlerini içine alan bir kavram. İnsan, kültür, süre ve dil boyutlarıyla zamanın içindedir. Hem gerçek hem de kurmaca dünyada ait olunan sosyal çevre, yaşanan geçmiş, yaşanılması planlanan gelecek zaman içinde yansır.” (Narlı, 2002: 92).

Metindeki zaman kavramı, birtakım özelliklere sahip olması bakımından çeşitli başlıklar altında incelenir. Şerif Aktaş zaman kavramını şu şekilde sınıflandırır: vaka zamanı, anlatma zamanı, yazma zamanı ve okuma zamanı. “Bir metin halkası üç ayrı tarihle alakalı olarak okuyucunun karşısına çıkar. Birincisi itibari vakanın meydana geldiği süre, ikincisi itibari bir varlık olan anlatıcının onu öğrenmesi ve anlatması için

geçen müddet, üçüncüsü ise yazarın bunları kaleme aldığı zaman dilimidir.” (Aktaş, 1991: 127).

Vaka zamanı, edebî eserdeki anlatılan olayın meydana geldiği zaman olarak açıklanır. O, olayın ilk ortaya çıktığı an ile başlar ve kronolojik olarak gelişmeye devam eder. Vakanın kronolojik olarak devam etme gibi bir zorunluluğu olmasa da kronolojik olarak devam etmesi, okurun olayı anlaması açısından kolaylık sağlar. “Metin halkaları kronolojik nizamaya uygun tarzda eser boyunca art arda sıralanabilir. Bu durumda onlar arasındaki münasebetlerin ve eserin zaman bakımından gelişmesini takip etmek kolaydır.” (Aktaş, 1991: 128). Yukarıda bahsettiğimiz gibi kronolojik bir sıra tercih edilmeyebilir.

Olayların sırası, süresi ve sıklığı bu zaman dilimi içinde düzenlenir. Her anlatıcı, bu süreyi istediği şekilde verebilir. Alışılmış olanı kronolojik düzenlemedir. Meselâ olaylar bir kişinin doğumundan itibaren başlar, ölümüne kadarki hayatını sırayla anlatabilir. Anlatıcı bu sırayı, hikâyesine iyice hâkim ise değiştirebilir. Sondan başlayarak “geriye doğru”, veya ortadan başlayarak “geriye ve ileriye doğru” gidebilir. (Narlı, 2002: 94).

Anlatma zamanı, olayın bir anlatıcı tarafından nakledilmesi ile başlayan zamandır. “Eserde nakledilen bir vaka, bir de onun anlatılma işi olduğu daha önceki bölümlerden anlaşılmalı. Vaka bir müddet zarfında cereyan eder. Anlatıcı bu vakayı, vaziyete göre yine bir müddet zarfında öğrenir ve nakleder.” (Aktaş, 1991: 117).

Yazma zamanı, kısaca yazarın eseri meydana getirmeye çalıştığı süre zarfının tamamıdır. “Yazma zamanı, gönderici durumundaki sanatkarın eserine vücut vermek üzere harcadığı süreye verilen addır.” (Aktaş, 1991: 117).

Okuma zamanı, tamamlanmış olan eserin okurun önüne geldiği yani okurla buluştu andır. Yine Ş. Aktaş’a göre, “Okuma zamanı ise eserin kodunun okuyucu tarafından çözülmesi için harcanan süredir. Bu süre zarfında okuyucu, eserden hareketle ayrı bir itibari âlem yaratır. Yorumu dayalı yaratma işinden kendince bir zevk duyar.” (Aktaş, 1991: 137).

Yara romanının temelinde II. Dünya Savaşı’na giden bir gencin ve ailesinin başından geçenler anlatıldığı için II. Dünya Savaşı’nın yaşandığı zaman dilimi eser için önemlidir. Bilindiği gibi,

II. Dünya Savaşı, 1 Eylül 1939 tarihinde Almanya’nın Polonya’ya saldırması neticesinde, İngiltere ve Fransa’nın Polonya’nın yanında yer alması ile başlamıştır. Altı yıl süren, 40 milyon kişinin hayatını kaybettiği, milyonlarca kişinin sakat kaldığı, beş milyondan fazla kişinin

toplama kamplarında, gaz odalarında öldürüldüğü tüm dünya ülkelerini etkileyen, insanlık tarihi açısından utanç vesilesi olan bir savaş olmuştur. (Yavuz, 2016: 2).

Bazı olaylarla ilgili net bir tarih verilse de romanda tasvir edilen olayların 1945-1948 yılları arasında gerçekleştiği anlaşılır. “Kırk beşin yazı hiç bitmeyecek gibi uzun sürmüştü.” (Gıylecev, 2018: 11). “Kırk altı da geride kaldı.” (Gıylecev, 2018: 12), “Kırk yedinin yazına da girildi.” (Gıylecev, 2018: 52) gibi kısa cümleler bunu net bir şekilde ifade eder. Zaman zaman geriye dönüş yapıldığı ve savaşın başladığı 1941 yılından önceki yıllarda olan olayların da anlatıldığı görülür. Bu tür olaylarda Süleyman’ın ailesi ve çocuklarıyla ilgili bazı hadiseler, köy gençlerinin düzenlediği etkinlikler hakkında bilgiler verilmiştir.

Bununla birlikte 1921 yılında yaşanan kıtlık hadisesi de romanda dile getirilir. İdil Ural bölgesinde ve çevresinde yaşanan bu kıtlık afeti, bölgede yaşayan birçok topluluğu çok derinden etkiler. Tarihe dönüp baktığımızda,

Tarihsel yolculuğu boyunca pek çok kıtlıkla mücadele eden Rusya, etkilerine ve sonuçlarına bakıldığında en şiddetli savaşımı 1921-1922 yıllarında patlak veren ve Sovyet halkına korkunç tecrübeler yaşatan kitlesel kıtlıkla verir. Geniş bir coğrafyayı etkisi altına alan bu kıtlığın temel nedenlerine bakıldığında iki ana unsurdan kaynaklandığı görülür. Sosyolojik açıdan ele alınan etkenlerden ilki, I. Dünya Savaşı, 1917 Ekim Devrimi ve iç savaş gibi son derece önemli toplumsal olaylarla boğuşan ve temel geçim kaynağı tarım olan ülkenin bu esnada ekilebilir alanlarını büyük ölçüde yitirmesi nedeniyle ekonomisinin alt üst olmasıdır. Fizyolojik bağlamda açıklanan diğer unsur ise kıtlık yılının henüz daha ilk aylarında yağış miktarının mevsim normallerinin altında kalması ve toprakların ihtiyacı olan su miktarına ulaşamaması olarak gösterilir. Nitekim çok geçmeden görülen kuraklığın beraberinde getirdiği mahsul verimsizliği sonucunda ülkenin çeşitli bölgelerinden kıtlık haberleri gelmeye başlar. Gün geçtikçe şiddeti artan bu kıtlık, köylerdeki nüfusun düzensiz ve kitleler hâlinde şehirlere akın etmesine yol açar. (Gürsoy vd., 2021: 348).

Konu hakkında Çulpan Zaripova Çetin’in Türk edebiyatına kazandırdığı *Ademler* adlı eserde de Tatarların yaşadığı sıkıntılar kapsamlı bir şekilde anlatılır.

Kitabın yazarı, Tatarların yoğun yaşadığı bölgelerde açlığın hüküm sürdüğü tarihleri açıkladıktan sonra, okuyucuları söz konusu dönemdeki en dehşetli açlık olan 1922 açlığının sebepleriyle tanıştırır. Çulpan Zaripova Çetin’in açıklamasına göre önde gelen nedenler 1921 yılının sıra dışı kurak geçmesi, iç savaşın yıkıcı sonuçları, özel şirketlerin Bolşevikler tarafından yok edilmesi, şehirde yaşayanları doyurabilmek için köylülerden zorla erzak toplanması, ekin için ayrılan tohumların prozvyorstka adlı zorlama sistemi tarafından köylülerin elinden alınmasıdır. (Yarullina Yıldırım, 2020: 387).

1921–22 yılında Tataristan’da meydana gelen Tataristan kıtlığı, 500.000-2.000.000 insanın öldüğü düşünülen bir felakettir. Tataristan’da yaşanan kıtlık, yaklaşık 5.000.000 insanın hayatını kaybetmesine sebep olan Rus kıtlığının bir parçası olarak kabul edilir. “Sovyet Merkezî Nüfus Sayımı Bakanlığı verilerine göre, 1920-1922’li yıllarda açlıktan ölenlerin sayısı 5,1 milyona ulaşır.” (Zaripova Çetin, 2020: 26). Roman Serbyn’e göre,

Tataristan'da meydana gelen kıtlık İdil Tatarları ve Volga Almanları gibi etnik grupları hedef alan, insanlar tarafından bile isteye gerçekleştirilen bir kıtlıktı. 1921 yılında köylülerin açlıktan öldüğü, bazı köylülerin ise kendi yaşamına son verdiği kayıtlara geçmiştir. Yaşanan yiyecek noksanlığı yüzünden aileler çocuklarına bakamaz olmuş ve yetimhanelere bırakılan çocuk sayısında büyük bir artış meydana gelmiştir. 1922 yılında, nüfusa bakıldığında bazı yerleşim yerlerinin nüfuslarının yarısını kaybettiği görüldü. Bunun yanında tarım ve hayvancılıkta da ani bir düşüş yaşandı çünkü kıtlıkla mücadele eden köylüler hayvanlarını kestiler, sahip oldukları mülkleri ve ekipmanları sattılar. KGB kayıtlarına bakıldığında Tataristan'da an az 500.000 kişinin hayatını kaybettiğini anlaşıyor fakat gerçekte 2.000.000'dan daha fazla insanın hayatını kaybettiği düşünülüyor. (https://tr.wikipedia.org/wiki/1921-22_Tataristan_)

1921 yılı, *Yara* adlı eserdeki olayların anlatıldığı zamandan geri bir tarihtir ancak o yıllarda yaşanan zorlukları bölgedeki insanlar hiç unutmaz. Romanında Züleyha nine ve Bedrilerin Kamal'ı ile ilgili olay örgüsünü anlatırken A.Gıylecev açlık konusuna değinir. "Yukarı Köylüler 1921 yılındaki dehşetli kıtlıkta çok zor günler yaşamıştı. Köyde açlıktan perişan olmayan tek bir aile kalmamıştı. Neyse ki Züleyhaların inekleri vardı." (Gıylecev, 2018: 70). Çok çalışkan Süleyman'ın ailesi açlık yıllarında fazla zorluk çekmese de eserde tasvir edilen olaylardan köy halkının hangi durumlara düştüğü, birbirinin yiyeceğine el uzatmak zorunda kaldığı anlaşılır.

Sosyal yaşamı derinden etkileyen bir diğer olayın ise, *Yara* adlı eserde anlatılan olayların geçtiği zaman dilimine bakıldığında, II. Dünya Savaşı olduğu görülür. Tarihten bildiğimiz üzere II. Dünya Savaşı, 1939-1945 yılları arasında süren, tüm dünyayı etkileyen bir savaştır. Tüm dünyayı etkilemiştir çünkü dönemin tüm büyük güçleri ve var olan ülkelerin büyük bir kısmı bu savaşa dâhil olmuştur. Sonuçta Müttefikler ve Mihver adıyla bilinen iki ittifak oluşmuştur. II. Dünya Savaşı 100 milyondan fazla insanın doğrudan dâhil olduğu yaklaşık 85 milyon insanın hayatını kaybettiği, insanlık tarihinin gördüğü en büyük savaş olarak kabul edilir. Hayatını kaybeden insanların içinde sivil insan sayısının da bir hayli fazla olduğu bilinmektedir. Savaş dışında birçok insan salgın hastalık, açlık ve soykırım nedeniyle hayatını kaybetmiştir.

(https://tr.wikipedia.org/wiki/II._D%C3%BCnya_Sava%C5%9F%C4%B1)

II. Dünya Savaşı ve savaş sonrasındaki yıllar, savaşa giden ve kendisinden haber alınamayan bir gencin köyüne geri dönüş hikâyesi *Yara* romanının temelini oluşturur. Ayaz Gıyalecev, eserin bazı bölümlerinde Gabdulla üzerinden II. Dünya Savaşı'na ait görüntüleri okurun zihninde canlandırmaya çalışır. Mesela:

Gabdullaların tankı ateş etti., sonra bir daha, bir daha...Etrafa “Hurra!” sesleri çınladı. Çınladı ve bir an için dünya sessizliğe gömüldü. O sırada cehennemin kapısı açılmış gibi oldu. Toprak zemin, arkadan da önden de derinlemesine çökmüştü. Tankın içine, al rengi atın kuyruğu gibi bir alev tırmandı. Tank sürücüsü, şen yürekli, kadife sesli Kovalçuk acıyla bir çığlık attı ve sesi kesildi. Povolayev, telsizin üzerine yüzüstü kapaklandı. Alev pavkırarak onu da sarıp sarmaladı. Gabdulla'nın vücudunda kabarcıklar oluşuyor ve patlıyordu. Tankın içi ateş gibiydi. Nefesler daralıyor, hava yetmiyordu. Nefes aldıkça ciğerlere sanki alevler doluyordu (Gıyalecev, 2018: 110).

Eserin başka bir yerinde yine bir savaş sahnesi betimlenir:

Bin dokuz yüz kırk beşin ocağıydı. Yer Polonya. Onlar tüm varlığını ortaya koyarak B. Şehrini almışlar ve Gabdulla iki arkadaşıyla keşife çıkmıştı. Almanlar çılgına dönmüş, var gücüyle mevzilere sarılmıştı. En elverişli köprübaşı olan Polonya'yı vermemeye çalışıyorlardı. Yer gök askerle doluydu. İçleri tıka basa silah doldurulmuş, mühimmat yüklü araçlar, tanklar... Onların hepsini çözmesi, deşifre etmesi gerekiyordu. Gabdulla daha ilk kurşunla canından olacaktı. Tarafsız bölgede, Alman keskin nişancısı tarafından vurulmuştu. Kızgın mermi vücuduna isabet etmiş ve etini koparıp çıkmıştı. Böylesine dehşetli, tarifsiz bir acıyı bu zamana kadar yaşamamıştı. Mermi vücuduna değince, bir kere havaya zıpladı. Sonra, iki eliyle ince buz tabakası kaplı zemine yapıştı. Dudakların gülümseme yayılmıştı. Büyük bir rahatlamayla, “Tamam. Buraya kadarmış,” dedi. Keskin nişancı işi şansa bırakmamak için bir kere daha tetiğe bastı. İkinci mermi de aynı yolu takip etmiş, gücü azalan, iyice zayıflayan kalbinin yanında geçmişti. Mermi bu defa da avuç içi kadar et koparmıştı. Vücudunun dört deliğinden hafifçe buharlar yükseliyor, kanlar akıyordu. (Gıyalecev, 2018: 114).

Sonuç olarak Ayaz Gıyalecev, *Yara* romanında insanların ruhunda ve vücudunda iyileşmeyecek yaralar oluşturan 1921 kılığı ve II. Dünya Savaşı olmak üzere iki büyük tarihî olaya yer verir. Edebî kalemi güçlü olan yazar, kısa epizotlar üzerinden bu iki tarihî olayın dehşetini etkili bir şekilde yansıtmayı başarmış, genç kuşak okurunun zihninde geçmişin kanlı tablolarını işlemeye gayret etmiştir.

Romanda konu edilen olayların geçtiği zamanın dışında Ayaz Gıyalecev'in eseri kaleme aldığı zamana da değinmek gerekir. Gıyalecev, *Yara* adlı eserini 1984-1988 yılları arasında yazar. Çalışmanın Çağdaş Kazan Tatar Edebiyatı başlığında değindiğimiz gibi, edebiyatı ve sanatı yetmiş yıl boyunca dar çerçevede tutan toplumcu gerçekçilik akımının kendi gücünü kaybetmeye başladığı 1980'li yılların sonunda Tatar edebiyatı özgürlüğüne kavuşur. II. Dünya Savaşı ve savaşın insanların hayata getirdiği zorluklar bu yıllarda M. Yunus'un *Şemdellerde Gêne Utlar Yana* (Sadece Şamdanlarda Ateşler Yanar, 1979) povestinde olduğu gibi, Ayaz Gıyalecev'in *Yazgı Kervannar* ve *Yara* eserlerinde başka bir

yaklaşım ile değerlendirilir. M. Yunus gibi, A. Gıyalece de dönemin sunduğu imkânlardan yararlanarak savaş konusunu işlerken Sovyet askerinin cephedeki kahramanlıklarına övgüler yağdırmak yerine, Tatar Türklerinin tarihine, kültürüne, yaşam tarzına değinir; sıradan insanların iç dünyasını tüm derinlikleriyle açmaya çalışmıştır.

3.1.1.6. Bakış Açısı

Bakış açısı; eserde yer alan olay veya olayların, şahısların, olayın geçtiği mekânın kim tarafından ve nasıl anlatıldığıdır. “Bakış açısı, anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirinin ve bu zincirin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir.” (Aktaş, 1991: 84). Şerif Aktaş, bakış açısını üç başlıkta incelemiştir. Bu başlıklar şöyledir: hâkim bakış açısı, kahraman anlatıcının bakış açısı, müşahit-anlatıcıya ait bakış açısı.

Hâkim bakış açısında anlatıcı her şeye hâkimdir ve her şeyi bilmektedir. Kişilerin aklından geçenleri, geçmiş yaşantılarını, ileriye dönük düşüncelerini ve hayallerini kısacası her şeye vâkıftır.

Burada anlatıcı nakledilmek istenilen itibari âlem ile ilgili her şeyi bilen ve gören bir mevkidedir. Daha değişik bir ifadeyle o, itibari âleme böyle bir noktadan bakmakta ve müşahedelerini nakletmektedir. O, itibari âlemde sınırsız bir güce sahiptir. Vaka ve şahıs kadrosu ile ilgili geçmişe ve geleceğe ait her şeyi en ince teferruatına kadar bilmekte, onlar arasından yaptığı bir seçimi dikkatlere sunmaktadır. (Aktaş, 1991: 94).

Kahraman anlatıcının bakış açısı ile kaleme alınan eserlerde bir kahramanın gözünden her şey aktarılır. Seçilen bu kahraman aynı zamanda eserin de temel noktasındadır.

Anlatma esasına bağlı itibari metinlerde vaka, şahıs kadrosu ve mekâna ait hususiyetler kahramanlardan biri tarafından nakledilir. Bu durumda anlatıcı, söz konusu kahramanın müşahade kabiliyeti, tecrübesi ve bilgi seviyesi ile sınırlıdır. Kısacası anlatıcı kahramanlardan birisiyle aynılaşır. Böylece metnin yapısı ve üslubu üzerinde kahraman-anlatıcının kültür seviyesi, mizacı, dikkati ve içinde bulunduğu sosyolojik ve psikolojik şartlar etkili olur. (Aktaş, 1991: 100).

Müşahit anlatıcıya ait bakış açısı ile kaleme alınan eserlerde, anlatıcının hâkim olduğu bilginin sınırlı olduğu görülür. Bu anlatıcı, şahısların geçmişi, aklından geçenleri, iç konuşmaları vb. ile ilgilenmez; sadece gördüğünü aktarma yoluna gider.

Bu gruba giren eserlerde ve yazı parçalarında anlatıcı, vaka içinde yer alan eserlerde ve yazı parçalarında anlatıcı, vaka içinde yer alan şahıs kadrosunu teşkil eden fertleri bir kamera tarafsızlığıyla izler; onların geçmişi, ruh hâlleri hakkında bilgi vermeden yaptıklarını gözler

önüne serer. Anlatıcı vaka zincirine vücut veren unsurları belirli bir mesafeden tespit etmek ve bu husustaki müşahedelerini nakletmek durumundadır. (Aktaş, 1991: 113).

Yara romanının anlatımını göz önüne aldığımızda hâkim bakış açısı ile kaleme alındığını görüyoruz. Anlatıcı her şeye hâkimdir. Kişilerin aklından geçenleri, kendi kendine konuştuğu şeyleri bilir ve okura aktarır. “Süleyman İhtiyar’ın son ümidi de söndü. En küçük oğlu cepheden dönmedi. Gabdulla’dan haberler ta kırk dördün güzünde kesilmişti. Ama yine de Süleyman ve hanımı Züleyha, ciğerparelerinin meçhul bir şekilde sırta kadem basmasına inanmadılar, inanmak istemediler.” (Gıylecev, 2018: 9). Romanda özellikle İhtiyar Süleyman’ın dış faktörlere bağlı ruh dünyasında oluşan her tepkinin yazarın hâkim bakış açısıyla aktarıldığı görülür. Örneğin; kapı eşikleri için gelen Mahmut’un Süleyman’ı nasıl sinirlendirdiği şöyle ifade edilir: “Bu haber, Süleyman’ın etrafı duymaz olan kulaklarından yol bulup zihnine ulaşınca, Mahmut’a ağzına geleni söyleyip onu kapı dışarı etmek geçti içinden.” (Gıylecev, 2018: 37). Her gününü savaşta oğlunu beklemekle geçiren Züleyha ananın da iç dünyası, aklından geçenler hâkim bakış açısıyla sergilenir: “O sırada Züleyha’nın aklına dehşetli bir düşünce geldi: Eğer ben kocamdan önce ölüp gidersem! Ürperdi.” (Gıylecev, 2018: 73). Karşılıklı konuşma tekniği oldukça az kullanılan romanda, ana kahramanlardan biri olan Gabdulla’nın iç dünyası hakkındaki fikirler, ailesine duyduğu özlem de anlatıcının kaleminden anlaşılır. Mesela: “Bir asker hastanede en çok neyi düşünür, diye sorsalar Gabdulla’nın vereceği tek bir cevabı vardı: Evini!” (Gıylecev, 2018: 112). Yazar, kendi içine kapanan Zeytüne’nin duygu düşüncelerinin yansıtmak için de tanrısal bakış açısının gücünden sık faydalanır: “Zeytüne, ‘Bu tertemiz giysileri giyince yavrumun ağlamaları da diner belki, belli mi olur?’ diye düşündü.” (Gıylecev, 2018: 146).

Görüldüğü üzere, Ayaz Gıylecev *Yara* adlı eserinin başından sonuna dek olay zincirinde yer alan kahramanlarının geçmişini ve geleceğe ait her şeyi, onların ruh hâllerini ve düşündüklerini yazarın hâkim bakış açısıyla etkili bir şekilde anlatılmıştır.

3.1.2. İzlek

Elfet Zakircanov’ın bahsettiği gibi,

Sanatın bir türü olan edebiyatın açığa çıkarılamayan ve anlaşılamayan bir gizemi vardır. O gizem, onun insan zihni üzerindeki etkisi, bir şeylere ilham verici, hayranlık ya da nefret duyguları gibi çeşitli düşünceleri harekete geçirmesidir. Gerçek sanat eseri hiçbir zaman kayıtsız bırakmaz, o duyguları uyandırır; yaşam ve mutluluk, ölüm ve ölümsüzlük, aşk ve nefret, umut ve sonsuzluk üzerine düşündürür. (Zakircanov, 2004: 105).

Ayaz Gıylecev de gerçek hayattan esinlenerek kurguladığı eserdeki olaylar üzerinden okurun düşüncelerini etkileyecek önemli soyut kavramlara değinir. Onun *Yara* romanındaki vaka zincirleriyle iç içe ebedî, millî ve tarihî temalar kırmızı ip gibi uzanmıştır. Romanda işlenen en önemli izlek, eserin adına yansıtılan *yara* konusudur.

Yara kelimesinin anlamına sözlükte şöyle açıklanmıştır: “1. *isim* Keskin bir şeyle veya bir vuruşla vücutta oluşan derin kesik; 2. *isim* Bir şeyin iç veya dış yüzünde herhangi bir etki ile oluşan ve tehlikeli olabilen oyuk, gedik, yarık; 3. *isim, mecaz* Dert, üzüntü, acı” (www.sozluk.gov.tr). Dolayısıyla “yara” kelimesi insan zihninde ilk önce somut bir kesik ya da manevi bir acı gibi tanımları oluşturur.

Ayaz Gıylecev, incelediğimiz *Yara* isimli romanına bu ismi verirken onu gelişigüzel kullanmaz. Eserin olay örgüsü değerlendirildiğinde, bazı şahısların fiziksel bazılarının ise manevi açıdan yaralarının olduğu görülür. Bu durum ten yarası ve gönül yarası olarak iki alt başlık altında toplanabilir.

Ten yarası, romanda üç şahıs üzerinde kendini gösterir. Bunlardan ilki, Şekür isimli karakterin fiziksel tasviri yapılırken karşımıza çıkar. Şekür, savaşa gitmeden önce fiziksel ve ruhsal olarak gayet sağlıklı bir insandır ancak savaşın yıkıcı etkisinden o da nasibini alır. Daha önce boylu, poslu, kıvrıkcık saçlı, çevik ve atılgan biri olan Şekür; savaş sonrasında bir deri bir kemik kalmış, saçı dökülmüş ve sol gözü yamulmuş bir şekilde köye dönmüştür.

Ten yarasının görüldüğü ikinci şahıs, Züleyha’dır. 1921 yılında yaşanan kıtlıktan dolayı bildiğimiz gibi çok zor günler geçiren köylüler açlık ile karşı karşıya kalırlar. Süleyman ve Züleyha’nın beslediği inek, onların bu kıtlık dönemini daha az sancılı geçirmesini sağlar. Bedrilerin Kamal’ı olarak bilinen şahsın hırsızlık için Süleyman’ın evine gelmesi ve Züleyha’nın Bedrilerin Kamal’ını koruma amacıyla Süleyman’ın elindeki baltanın önüne atlaması sonucu kolundan yaralanması olayı fiziksel yaraya örnek oluşturmaktadır.

Ten yarasına sahip üçüncü şahıs ise, Gabdulla’dır. Romanın içeriğinden anlaşıldığı gibi, Gabdulla savaşa gidip uzun süre dönmemiştir. Bunun nedenlerinden biri savaş meydanında aldığı yaralardan dolayı hastanede uzun zaman tedavi görmek zorunda kalmasıdır. *Yara* adlı eserde Gabdulla’nın savaş meydanında yaşadıkları çok gerçekçi

tasvirlerle okura aktarılır. Gabdulla'nın ilk yaralanması sonucu sol elinin neredeyse tüm kemikleri kırılır ve vücudunda ciddi yanıklar meydana gelir. Bu yanıkların ne derece kötü olduğu Gabdulla'nın aynaya bakmak istememesinden anlaşılır. Üstelik bu ilk ve son yaralanma değildir. Gabdulla'nın savaş meydanında bir kez daha yaralandığı ifade edilir. Keskin nişancı tarafından Gabdulla'nın vurulma sahnesi ayrıntılı olarak okura sunulur.

Gönül yarası açısından değerlendirildiğinde halkın üzerine çok sayıda bela ve ölümler getiren II. Dünya savaşı, ülkenin ve milletin gönlünde kanlı bir yara olarak kalmış ve kalmaya da devam etmektedir. Savaş trajedisinin ayrı insanların kaderine nasıl yansıdığı ahlaki, toplumsal ve felsefi sorunlar bir bütün olarak düşünüldüğünde kişiler üzerinde nasıl bir etki bıraktığı Ayaz Gıylecev'in *Yara* adlı eserinde dikkat çeken ifadelerle aktarılır.

Süleyman ve Züleyha'nın oğulları Gabdulla'ı özlemekten ve haber alamamaktan duydukları gönül yarası bir ruh yarası olarak ortaya konur. Tatar halkının en güzel sıfatlarını kendilerinde barındıran yaşlıların sabrı, gönül yarasını dışarıya belli etmeden kalplerinde tutabilmeleri hayranlık uyandırır. Yazar, anne ve baba için evlat acısından daha büyük bir acı olmadığını ortaya koymuştur. Bu fikri desteklemek amacıyla, eserin başında yer alan rivayet derin anlam taşır:

Bundan yüzyıllar önce İdil Bulgarları Dönemi'nde bir hâkim, ipe sapa gelmez bir suç yüzünden baba-oğul iki kişiye yüzer sopa vurulmasını hükmeder. Baba, evladı karşısında küçük düşmemek için dişini sıkar, yüz sopaya dayanır ama oğlunun sırtına inen ilk sopayla çılgılığı basar. İşkence cezalarını seyretmekten zev alan hâkim, 'Ey insancık! Yüz sopa yedin gık demedin. Oğlunun yediği ilk sopadan sonra neden çılgılığı bastın?' diye sorar. Adamcağız, 'Öbür sopalar tenime değmişti. Bu ise tam kalbime isabet etti efendim, der. (Gıylecev, 2018: 9).

Anneler için yavrularının her zaman canciğer olduğunu bilmekteyiz. Ayaz Gıylecev'in romanında bu durumun baba için de geçerli olduğu görülür, Süleyman İhtiyar gibi sabır ve güçlü bir karakter yapısına sahip olan baba için oğlu Gabdulla'nın ne kadar değerli olduğu anlaşılır. Yukarıda verilen rivayet üzerinden babanın kalbinde oluşan bir yaraya işaret edilmiştir.

Gönül yarasına sahip olan diğer şahıs, Şekür'dür. Vatan toprağının savunmak için kan döken asker sadece savaş yaraları ve esirlikte yaşadığı fiziksel eziyetleri çekmez, haksızca hakarete uğrar ve bu haksızlıkların kalbinde oluşturduğu yaralardan azap duyar. O; zaten yaşam sevincini kaybeden, yüreği korkuyla dolmuş bir insana dönüşmüştür. Savaştan ve esirlikten dönen, her adımını korkarak atan ve sürekli etrafa şüpheyle bakan

Şekür'ü bir hafta sonra götürürler ve bu gidişle onun izi kaybolur. Böylece Şekür'ün acı ve haksızlıklarla dolu hayatı halkın gönlünde bir yara olarak daha yerini alır.

Ayaz Gıyalece'ın dikkat çektiğı önemli unsurlardan biri de *umut* kavramıdır. *Yara* adlı eserde umudun sürekli canlı tutulduğu görülür. Zeytüne'nin birkaç kez kendisi için görücüleri geri çevirmesi sevdiğinin (Gabdulla) bir gün deri döneceğine dair umudunu yitirmediğinin kanıtıdır ancak Zeytüne, hayatın getirdiğı zorluklara dayanamayan annesinin ısrarlarına artık dayanmaz ve annesine karşı gelemeyip Kerimcanla evlenir. Bu habere Süleyman çok üzölür çünkü bugüne kadar Zeytüne'nin kimseyle evlenmemesi, ona bir gün oğlu Gabdulla'ın döneceğı yönünde bir umut ışığı olmaktadır. Zeytüne'nin umudunu kaybetmesi düşüncesi Süleyman'ın umudunu sarsar. Tamamıyla umutsuzluğa kapılmamak ve yaralı kalbini saran üzüntüyü bastırmak amacıyla Süleyman, Yumru Taş ile Kutsal Çeşme'ye doğru yol alır.

Umut sayesinde hayata tutunmayı ve ölümden üstün çıkmayı başaran diğeri bir şahıs Gabdulla'dır. Gabdulla'ın korkunç savaş alanından ve ölümcül alevlerden kurtulmasını; toprağına olan bağlılığına, annesine, babasına, sevgilisine olan kavuşma arzusuna ve bu yönde hiç bitmeyen umuduna bağlayabiliriz. Gabdulla'ın köyüne dönerken Yumru Taş'ın yanında Zeytüne'yi bebeğıyle görmesi bir an ondaki tüm umut ışığını yok etse de bu durum çok uzun sürmez. Zeytüne'nin bebeğıyle İhtiyar Süleyman'ın evine gelmesi, bu aile fertlerinin tükenecek olan umudunu yeniden canlandırır, neslin devam ettirileceğı yönünde de büyük umutlar uyandırır. Dolayısıyla romandaki ana kahramanları belirsizlikler karşında ayakta tutan ve hayata bağlayan en önemli gücün umut olduğu anlaşılmaktadır.

Ayaz Gıyalece'ın *Yara* romanında önemli izleklerden biri de *aşk* temasıdır. Edebiyat tarihinin tüm dönemlerinde işlenen aşk kavramı sözlükte “Aşırı sevgi ve bağlılık duygusu, sevgi, sevda, amor” (www.sozluk.gov.tr) olarak tanımlanır.

A. Gıyalece, savaşın zorluklarını tasvir ederken *Yazğı Kervannar* eserindeki gibi *Yara* romanında da aşk duygusunun yüceliğine mütevazı bir üslupla methiye okumuştur. Ana kahramanların davranışları üzerinden aşk duygusunun ölümden daha güçlü bir duygu olduğunu, insanı hayata bağlayan, yaşam gücü ve umut veren bir his olduğunu kanıtlar. Savaş öncesi Gabdulla ile Zeytüne arasında filizlenmeye başlayan aşk, savaşın zorlukları ve Gabdulla'ın uzun bir süre kaybolmasıyla sınanır. Zeytüne'ye beslediğı duygular

Gabdulla’a ölümü yenmesi, ölümün pençelerinden çıkabilmesi adına güç ve kudret verir. Mirheyder Fevzi’nin *Galiyebanu* dramının temelini oluşturan sonsuz aşk duygusu, Ayaz Gıylecev’in romanında zaman ve mekân olarak daha da genişletilir, bu duygunun hiçbir koşulda kendi ebedî gücünü kaybetmediği anlaşılır. Aşk duygusunun diğer bir anlamı olan sevgi kavramı *Yara*’da tasvir edilen olaylarda vatana ve doğup büyüdüğü toprağa olan sevgi ve bağımlılık olarak karşımıza çıkmaktadır.

Milletinin tarihî geçmişine hiçbir zaman kayıtsız olmayan yazar, halkının kaderiyle ilgili düşüncelerini Yumru Taş’ı merkeze alan şiir satırlarına yerleştirir. Kederi, hüznü ve acıları kendinde barındıran bu şiir, romanın özünü oluşturan en önemli parçalardandır.

Ey Yumru Taş, Yumru Taş!
Tatar başı gibi bir taş
Tatar aşısı gibi bir taş
Tatar yaşı gibi bir taş.

Sağlam ve çok sert olan taş sözcüğü üzerinden yazar Tatar halkının acılar dolu geçmişine dokunur, Tatar insanının taş gibi sağlam ve dayanıklı bir karakter yapısına sahip olduğunu ifade eder. Bu dörtlükte Tatar’ın fakirlik ve yoksulluk içinde (*Tatar aşısı gibi bir taş*) geçen hayatı da döktüğü göz yaşları da (Tatar yaşı gibi bir taş) yansıma bulur.

Ey Yumru Taş, Yumru Taş!
Çok şey gördü bizim baş
Çok şey gören başlar tek
Bu dünyada döker yaş.

İkinci kıtada Tatar Türklerinin döktüğü göz yaşının nedeninin, Tatarların çektiği sıkıntılardan dolayı olduğu anlaşılır. Ne kadar sağlam olursa olsun, sonuçta Tatar insanı da bir canlıdır. “Çok şey gördü bizim baş” ifadesinde Tatar milletinin yüzyıllar boyunca çektiği eziyetler, siyasi, dinî ve fiziki baskılar, kendi toprağından ayrılmalar göz önünde canlandırılır.

Ey Yumru Taş, Yumru Taş!
Devril de yuvarlan
Elem keder çekenlerden
Şefkatini esirgeme! (Gıylecev, 2018: 45).

Son kıtada taşın canlı olduğu, kurtarıcı ve dilekleri gerçekleştirme özelliği olduğu dile getirilir. Taşın gücüne ve kutsallığına inanan yazar, onun dünya düzenini değiştirmesini ve bugüne kadar keder içinde yaşayan millete merhamet ve şefkat göstermesini diler. Ayrıca bu mısralar, Edigey destanını da okura hatırlatır.

Taşlar, dilsiz ama canlı tarihtir. Ayaz Gıylecev de taşı sıradan sert bir cisim olarak değerlendirmez. Onun güçlü fırtınalar altında kalmasına rağmen değişmez sert yapısı

üzerindeki izlerde Tatar Türklerinin tarihî geçmişini okur, taşa kalıcı bir tarih belgesi olarak bakar.

Romanda *vatana ve doğduğun toprağa bağlılık* konusu da ana temalardan biridir. Tatar insanının memleketine, doğup büyüdüğü köyüne duyduğu susamışlık tüm zorlukları aşarak savaştan dönen askerler motifi üzerinden anlatılır. Bacakları olmasa da memleket toprağına dönmeyi başaran Salihcan ya da Alman esirliğini ve Sovyet kamplarını geçen Şekür gibi Gabdulla'ı da vatan toprağı kendisine çeker. Bu askerlerin dünyaya geldiği topraklar uğruna geçmişte çok kan dökülmüş, o kutsal toprakların altında büyük bir tarih, göz yaşı ve atalarının kemikleri bulunmaktadır.

Yara'da Türk halkları için önemli değerlerden biri olan *anne babanın, büyüklerin rızasını alma* motifi de yansıma bulmuştur. Her insanın bu hayatta mutlu olabilmesi için büyük kararlar alırken anne babasının rızasını istemesi gerekir. Bu motif Süleyman'ın kızı Raziye ve Zeytüne'yle ilgili olay çizgisinde karşımıza çıkar. Anne ve babasına danışmadan Rus şehrine işe giden ve Rus bir gençle evlenen Raziye'nin hayatta pek mutlu olmadığı görülür. Tatarlıktan uzaklaşan iki oğluyla baba ocağına döndüğünde onun kendi yetiştiği muhite yabancı birine dönüştüğü, kendi köklerinden koptuğu anlaşılır. Bu talihsizliğin asıl nedeni anne babanın rızasını almamaktan kaynaklıdır. Zeytüne ise bu konuda doğru adım atar, savaştan yaralı dönen Gabdulla'a destek olabilmek için onun evine taşınmayı düşünen genç kadın ilk önce kocasının ve kaynatasının rızasını alır: "Baba! Kerimcan! Ağabeylerim! Enişterim! Siz benim hâlimi de anlamaya çalışın lütfen! Kerimcan akılsız, saf biri değil. Kiminle evlendiğini bilerek evlendi o. Savaşa uğurlarken Gabdulla'a verdiğim sözü biliyordunuz. Ben size anlatmıştım bunu. (...) Kimse beni buraya zorla getirmedi. İşte buradan giderken de sizin rızalığınızı alarak, hayır duanızı işiterek gitmek istiyorum." (Gıylecev, 2018: 156). Zeytüne'nin bu davranışı onun büyüklerin fikrine değer verdiğini, namuslu bir yaşam sürdürebilmek ve amaçlarına ulaşabilmek için büyüklerin rızasını almanın önemli olduğunu gösterir (Şeripov, 2018: 187).

Görüldüğü gibi, II. Dünya Savaşı sonrası Tatar köyünde yaşananlar üzerinden Ayaz Gıylecev *yara, umut, aşk, doğduğun toprağa bağlılık, anne ve baba rızası* gibi evrensel soyut kavramları felsefi derinlikte açmayı başarmıştır. Aynı zamanda mecazi tasvirler aracılığıyla Tatar tarihine, oradaki "yara"lara da dokunmuştur. *Yara*'daki bu felsefi ve

tarihî katman okuru yaşamın anlamı ve kendi tarihî ve millî kimliği üzerine ciddi düşüncelere sürüklemektedir. Romanı felsefî bir eser olarak nitelendiren edebiyat eleştirmeni Fervaz Minnulin de *Yara* 'nın merkezinde “yemine sadakat, ebedî hayat, ebedî aşk, sonsuzluk için çaba göstermek” gibi meselelerin yer aldığını ifade eder (Minnullin, 1994: 143).



IV.BÖLÜM

4.1. Anlatım Teknikleri Nelerdir?

Sanatçı, eserini oluştururken mümkün olabilecek en iyi anlatımı sunmaya çalışır. Anlattıklarını en iyi ve en etkileyici bir şekilde okura sunmak için çaba sarf eder. Bu bağlamda günümüzde sayısı bir hayli fazla olan anlatım tekniklerinden yararlanır. Çünkü anlatım teknikleri sayesinde ihtiyaç duyduğu dinamizmi ve etkileyciliği yakalayabilir. Bu açıdan bakıldığında roman, öykü gibi türlerde anlatım tekniklerinin kullanımı bir zorunluluk hâlini dönüşmüştür. Anlatım tekniklerinden yoksun bir metnin, edebî olma özelliğinden de yoksun olduğu söylenebilir. Mehmet Tekin'e göre:

Romanda kullanılan anlatım tekniklerini çekip çıkarmak mümkün olsaydı roman, anında bir tarih, bir psikoloji veya sosyoloji kitabına dönüşebilir. Roman, bir dil sanatı ise, roman dilini yoğun, biçimlendiren de anlatım teknikleridir kuşkusuz (...) Şurası unutulmamalıdır ki, bir romanın, güzel ve güçlü olduğuna inanılan bir romanın sanat değerini tayin eden sır, anlatım tekniklerinin zengin ve bilinçli kullanılışında yatmaktadır (Tekin, 2016: 149).

Roman türü üzerine kaleme alınan pek çok çalışmada anlatım teknikleriyle ilgili çeşitli görüşler bulunmaktadır. Bu konuyu açıklarken Mehmet Tekin, Hakan Sazyek, Ali İhsan Kolcu gibi edebiyat bilginlerinin değerli fikirlerinden faydalanıldı. Mehmet Tekin yukarıda bahsettiğimiz anlatım tekniklerini *Roman Sanatı* adlı eserinde şu şekilde ifade etmiştir:

Roman sanatında kullanılan belli başlı anlatım tekniklerini şöyle sıralayabiliriz:

I. Anlatma- Gösterme Teknikleri

II. Tasvir (Betimleme) Tekniği

III. Mektup Tekniği

IV. Özetleme Tekniği

V. Geriye Dönüş Tekniği

VI. Montaj Tekniği

VII. Otobiyografik Anlatım Tekniği

VIII. Leitmotiv Tekniği

IX. Diyalog Tekniği

X. İç Diyalog Tekniği

XI. İç Çözümleme Tekniği

XII. İç Monolog Tekniği

XIII. Bilinç Akımı Tekniği (Tekin, 2016: 149).

4.1.1. Anlatma- Gösterme Tekniği

Anlatma tekniği, olayların bir anlatıcı aracılığıyla okura nakledilmesi üzerine kurulur. “Anlatma, anlatıcının birtakım olayları ve bu olaylar çevresindeki insanları, belli bir mekân ve zaman çerçevesinde okuyucuya nakletmesidir.” (Çetişli, 2004: 93). Anlatılması gereken ne varsa bu anlatıcı tarafından aktarılır. Eserin temel noktasında anlatıcı vardır ve tüm dikkatler onun üzerindedir.

Bir anlatıda, eğer dikkatler mutlak anlamda anlatıcı üzerinde yoğunlaşıyorsa o anlatıda, ‘anlatma’ (telling) ağırlıklı bir anlatım biçimi uygulanıyor demektir. Bu yöntemde, anlatıcı, hikâyeyi sunuşuyla, sunuş sırasında yaptığı açıklama ve yorumlarıyla okuyucunun dikkatini metne değil, kendi üzerine çeker. (Tekin, 2016: 152).

Sazyek’in fikrine göre “Anlatma yöntemi öykülemenin görülen yaşantı ile görülmeyen yaşantı şeklindeki iki temeline de yayılabilen ve ilk temele ait ‘kişi tanıtımı’, ‘olay anlatımı’ ve ‘bütüncül geriye dönüş’ ile ikinci temele ait ‘iç çözümleme’ tekniklerini kapsayan yöntemdir.” (Sazyek, 2015: 35).

Gösterme yöntemi ise realist sanatçılar tarafından roman ve öyküye uyarlanan bir yöntemdir. Anlatma yöntemini gerçekçiliği zedeleyen bir yöntem olarak gören realist sanatçılar, daha çok tiyatroya ait olan gösterme yöntemini roman ve öyküye uyarlayarak romanın ve öykünün daha gerçekçi bir havaya bürünmesini amaçladılar.

Daha önce belirttiğimiz üzere, “gösterme” yöntemi, gerçekçiler tarafından devreye sokulmuş bir sunma, yansıtma biçimidir. Gerçekçiler, “her şeyi bilen” anlatıcının “anlatma” ağırlıklı sunuş biçimini gerçekçiliği zedelediği için sakıncalı buluyorlardı. Gerçekliği zedeliyordu; çünkü, benimsediği bu anlatım biçimiyle anlatıcı, kendi kişiliğini, açıklama, yorum ve -hatta- eleştirilerini esere katıyordu; dolayısıyla okuyucunun ilgisi, eserden çok onun üzerinde toplanıyordu. (Tekin, 2016: 156).

4.1.2. Tasvir Tekniği:

Tasvir tekniği, anlatılanı okurun gözünde canlandırmak, görünür kılmak için kullanılır. A. İhsan Kolcunun ifadesiyle, “Tasvir, okuru olaya hazırlar ve okurun merakını kamçılıyarak eserle bütünleşmesini sağlar.” (Kolcu, 2015: 55). Burada amaç, okuru gerçekçi bir atmosfer içinde yaşatarak anlatılanların daha etkileyici olmasını sağlamaktır. “Tasvir, romanın kurmaca dünyasında yer alan kişi, zaman, olay, mekân gibi unsurları, sanatın sağladığı imkânlardan yararlanarak görünür kılmaktır. Romancı bu işlemi gerçekleştirirken, söz konusu unsurların karakteristik yönlerini görmek, bilmek, seçmek zorundadır.” (Tekin, 2016: 160). Kurmaca bir eser oluşturulduğunda tasvir, yapılması zorunlu bir hâl alır. Bunun en önemli nedeni ise kahramanların veya olayların bir mekâna

bağlı olarak anlatılmasıdır. “Kurmaca eserlerde tasvirden vazgeçilmesi pek de mümkün değildir çünkü anlatma esasına bağlı eserlerdeki itibari dünya olgusu, kahramanların belli bir mekâna bağlı olma veya olayların belli bir mekânda yaşanması mecburiyeti, tasvir tarzı anlatımı çok daha zaruri kılar.” (Çetişli, 2004: 100).

4.1.3. Mektup Tekniği

Mektup tekniği, bir zamanların en popüler haberleşme aracı olan mektubun romana sokulması yoluyla uygulanan bir tekniktir. Bunun sonucunda oluşan mektuplu roman türü de bir hayli ilgi görmüştür. Bu tekniğin kullanım özellikleri hakkındaki bilgileri M. Tekin’in çalışmasında bulabiliriz:

Mektup tekniği, roman türünde genellikle iki şekilde kullanılmıştır: Biri, romanın müstakil ve peş peşe gelen mektuplarla şekillenmesidir. Diğeri ise, tekniğin roman genelinde ve gerektiğinde kullanılmasıdır. Birinci uygulamaya, H. Edip’in Handan (1912), Reşat Nuri’nin Bir Kadın Düşmanı (1927) romanlarını gösterebiliriz. Dilimize 90’lı yılların yarısından itibaren çevrilen ve büyük rağbet gören Susanna Tamaro’nun Yüreğinin Götürdüğü Yere Git (1995-1997 arasında 21 baskı) romanı da aynı şekilde kaleme alınmıştır. İkinci tip uygulamaya örnek olarak Ayla Kutlu’nun romanlarını gösterebiliriz. Kutlu, romanlarının çoğunda mektup tekniğini denemekte, bireylerin iç dünyalarında yoğunlaşan duyguları, düşünceleri, itiraf ve temennileri bu tekniğin aracılığıyla dışa yansıtmaktadır. (Tekin, 2016: 179).

4.1.4. Özetleme Tekniği

Özetleme tekniği, anlatılacak olan olayın veya kişinin çok ayrıntıya girilmeden ana hatlarıyla okura sunulduğu yöntemdir. Tosun, “P. Bentley romanda başkışının kendine has faaliyetlerine çerçeve oluşturmak için toplumun bütün yaşayış şeklinin yansıtılmasının gerektiği durumlarda özetin çok faydalı olduğunu ifade etmiştir.” (Tosun, 2017: 50-51) der. Bu yöntemle anlatımda gereksiz bir uzunluğa ve ayrıntıya girmeden olay ya da kişi hakkında yeterli bilgi vermek amaçlanır.

Özetleme tekniği, adı üzerinde, verilecek bilgi ile yapılacak tanıtmanın ‘özet’ hâlinde sunulmasıdır. Klasik anlatım tarzında romancı, bir olayı veya bir kişiyi tanıtmak için, o olay ve kişi hakkında geniş açıklamalar yapmak zorundaydı. O, bu görevi yerine getirirken, bazı noktaları, kısaca açıklayarak, bazılarını açıklamadan- fakat hissettirerek- geçer, bazen de özetleyerek aktarır. Özetleme tekniği, gereksiz ayrıntıyı silen, dolayısıyla esere derli toplu bir görünüm kazandıran bir yoldur. Bu yöntemle olaylar ve kişiler, bariz yön ve çizgileriyle tanıtılır, anlatılır. (Tekin, 2016: 182).

4.1.5. Geriye Dönüş Tekniği

“Edebiyata sinemadan geçen ve zaman içerisinde gelişip şekillenen geriye dönüş tekniği (flashback), yazara geniş imkânları sunan ve eseri aleladedelikten kurtaran bir tekniktir.” (Aça, vd.,2009: 73). Anlatmaya bağlı metinlerde, her ne kadar geçerli olan

zaman “şimdiki zaman” da olsa kurgulanan metin için geçmiş zamanın da önemli olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Yazar olayı kurgularken yakın geçmiş ve uzak geçmişte yaşananlara da zaman zaman yer verir. Bu anlatılanlar arasındaki bağın doğru kurulması ve olayın daha iyi anlaşılması bakımından önemlidir. Dolayısıyla geriye dönüşler aracılığıyla sadece geçmiş ve şimdiki zaman arasında değil, aynı zamanda gelecekle de ilgili bir bağ kurulur.

“Şimdi” romancı için teknik bir sorundur. O, hiçbir zaman “şimdi”yi anlatma yeteneğine sahip değildir; zaman durmadığı müddetçe de bu böyle olacaktır. Romanda kurgu veya kompozisyonun kotarıldığı zaman dilimi, “şimdi”dir. Bunun dışındakiler, daha doğrusu romanı “beşeri” ve “toplumsal” kılan değerler, “geçmiş”ten ödünç olarak alınır ve yazılan her şey, bu ödünçün karşılığı olarak iade edilir. Romanda yer alan her şeyin; insanın, çevrenin, zamanın, eşya ve düşüncenin... bir mazisi vardır. Romancı, bu elemanlara ruh ve can vermek için fırsat buldukça geçmişe döner. O, bu işlemi gerçekleştirirken de geriye dönüş tekniğinden yararlanır. (Tekin, 2016: 184).

4.1.6. Montaj Tekniği

Dünya görüşü engin olan sanatçı, eserini daha etkili kılabilmek için, başka bilimlere ait metinlere de müracaat eder. O, seçtiği konuya uygun bir şekilde romanını oluştururken tarih, psikoloji, sosyoloji, felsefe vb. bilimlerden yararlanabilir. Romancı bunu yaparken “montaj tekniği”ni kullanır.

Montaj tekniği, bir romancının, genel kültür bağlamında bir değer ifade eden anonim, bireysel ve hatta ilahi nitelikli bir metni, bir söz veya yazıyı, “kalıp hâlinde” eserinin terkibine belirli bir amaçla katması, kullanması demektir. Bu teknik, bir bakıma bizim edebiyatımızda köklü bir geleneği bulunan “iktibas” sanatını hatırlatmaktadır. (Tekin, 2016: 192).

Bu tekniğin kullanıldığı asıl sanat ise sinemadır. “Sinemadan alınan bu uygulama başka türdeki metinleri hazır kalıplar hâlinde alarak yapılır.” (Çetin, 2005: 212).

4.1.7. Otobiyografik Anlatım Tekniği

Otobiyografik yöntem, bildiğimiz üzere, anlatıcının eserinde kendini anlatmasıdır. Her eser, yazar ne kadar eserinden kendini soyutlamaya çalışmak için çaba harcarsa da yazarından parçalar barındırır. Yazar, ne kadar objektif davranırsa davranırsın eserine mutlaka kendinden bir şeyler katar. Bu noktada yetenekli yazar kendi hayatını başkası üzerinden aktarır, bazı yazarların ise tamamen kendi hayatlarını yazdığı görülür.

Otobiyografik yöntem, bir anlamda biyografinin ürünüdür. Romancıların, biyografiden, anlatı düzeyinde yararlanmak istemeleri, “otobiyografik” yöntemi gündeme getirmiştir. Otobiyografik yöntem, biyografi eksenli bir sunuş, bir anlatım biçimidir. Bu yöntemde anlatıcı, doğal olarak tekil kişidir. Bir diğer deyişle, “anlatan” (anlatıcı) ile “anlatılan” (hikâye edilen) aynı kişidir. Tekniğin esası bu temele dayanmaktadır. Hâl böyle olunca, anlatı sisteminde yer alan her şey,

bu anlatıcının bakış açısından okuyucuya yansır. Anlatıcının bu konumu, otobiyografik yöntemin manevra yeteneğini kısmakta, darlaştırmaktadır. (Tekin, 2016: 197).

4.1.8. Leitmotiv Tekniği

Leitmotiv tekniği, aslen müzikte yer alan bir tekniktir. Tekrar eden düşünce, duygu, durum vb. olarak tanımlanır. “Leitmotiv müzik menşeli bir terimdir. Müzik eserlerinde ‘ana, kılavuz motif’ anlamında tekrarlanan düşünce diye ifade edilir.” (Çetişli, 2014: 134). Karataş’a göre, “Bir düşünceyi vurgulamak, bir duyguyu yoğunlaştırmak amacıyla bir edebî eserde (sıkça) tekrarlanan motiflere verilen addır. Edebî eserler çokluk bazı motiflerin terkihiyle oluşur.” (Karataş, 2004: 295). Daha sonra edebiyatçılar tarafından da kullanılmaya başlanmıştır.

Görüldüğü üzere “leitmotiv” tekniğinde, a) telaffuz farklılığı, b) jest ve mimikler, c) yaratılış özellikleri malzeme olarak kullanılmaktadır. Bunlar, kahramanları anlatmak, çizmek için önemli ipuçlarıdır. Ancak “leitmotiv” tekniğinin kapsamı sadece bunlardan ibaret değildir. Bir romanda sık sık tekrarlanan söz grubu, herhangi bir dize, yine konu veya kişilerle ilgili olarak tekrarlanan bazı kelimelerde “leitmotiv” olarak kabul edilmelidir. (Tekin, 2016: 198).

4.1.9. İç Monolog Tekniği

Anlatmaya bağlı metinlerde, şahısların iki şekilde konuşmalarına yer verildiği görülür. Bunlardan biri, dış dünya ile iletişimi esnasında meydana gelen konuşmalardır. Diğeri ise kişinin kendi iç dünyasında meydana gelen konuşmalardır. Kişilerin duygu ve düşüncelerinin bilinmesi, bu iç konuşmalar sayesinde sağlanır. “İnsanın bu özelliğini dikkate alan romancılar, onun iç dünyasında şekillenen duygu ve düşünceleri dışa yansıtmak için ‘iç monolog’ tekniğini bulmuş ve uygulamışlardır.” (Tekin, 2016: 208). “Roman kişilerinin iç konuşmaları kimi zaman kendi kendine, bazen de bir başkasına konuşuyormuş gibi olur.” (Çetin, 2005: 178). İç monolog tekniği kullanılırken dilin de doğal kullanıldığı ve gramer kurallarından uzak olduğu görülür. Kişinin iç dünyasında yaşanan bu konuşmalar, tıpkı dış dünya ile kurduğu iletişimdeki gibi günlük konuşma diline yakındır. “İç monologda dilin düzeyini -veya niteliğini- şöyle değerlendirmek gerekir. Bu yöntemin uygulandığı bölümlerde dil, dilbilgisi kurallarına uygun ve bilinçli bir yaklaşımla kurulmuş cümlelerden çok, konuşma diline daha yakındır. Konuşma dilinin doğallığı ve yalınlığı söz konusudur.” (Tekin, 2016: 209). “Bu tekniğin sıklıkla kullanıldığı metinlerdeki karakterler genellikle içe dönük kahramanlardır.” (Çetişli, 2014: 128).

4.1.10. Bilinç Akımı Tekniğı

Bilinç akımı (akışı) tekniğı, yukarıda bahsi geçen iç monolog tekniğine yakın olmakla beraber bazı yönleriyle ondan ayrılır.

Bu tekniğın amacı, metin içerisindeki kahramanın ruhsal ve psikolojik durumunu, bilinçaltında kurguladığı dünyayı, iç dünyasının durumunu ve hislerini araya aracı koymadan, tüm gerçekliğiyle yansıtmayı amaçlar. Tüm bu bilgiler ışığında bilinç akımı tekniğı; “insan zihninin herhangi bir günde algıladıkları”dır. (Tosun, 2014: 59).

Bu tekniğı “iç monolog” tekniğinden ayıran baş faktör, kişinin zihninden geçen düşüncelerin düzensizliğidir. Bu düzensiz düşünceler, iç konuşmalarla aktarılır ancak “iç monolog” tekniğinde bir düzen söz konusudur. “İç monologda da bilinç akışında olduğu gibi kahramanın kendi kendine konuşması söz konusudur ancak burada konuşmalar arasında mantıksal bağ ve gramer kurallarına uygunluk söz konusudur.” (Çetişli, 2014: 131). Yine Çetişli’ye göre, “Çağrışımlara bağlı, rastgele düşünme ve söyleme söz konusudur. Kişinin içinden geçenler nizama konulmadan içe doğduğu gibi öylece dile dökülür.” (Çetin, 2005: 181). Tekin ise şu ifadeleri kullanır:

Bilinç akımı kısa bir tanımla, bireyin duygu ve düşüncelerinin, seri fakat düzensiz olarak şekillenen bir iç konuşma hâlinde verilmesi anlamına gelmektedir. Ancak buradaki “iç konuşma” nitelemesini ihtiyatla karşılamak gerekir. Çünkü “bilinç akımı” (stream of consciousness) tekniğı, bilinen “iç konuşma” (interiormonologue) tekniğinden ayrılır. Ayrılma, biçimlenme mahallinden çok, dil düzeyinde gerçekleşir. (Tekin, 2016: 212).

4.1.11. Diyalog Tekniğı

Diyalog tekniğı, iki veya daha fazla kişi arasında gerçekleşen konuşmalara dayanan bir tekniktir. “Roman, hikâye ve tiyatrodaki başvurulan bir anlatma tekniğı olan diyalog daha çok dram türündeki eserlerde görülür.” (Karataş, 2004: 295). Roman ve öyküdeki kişilerin karşılıklı olarak konuşturulması ile bu teknikten yararlanılmış olur. Bu tekniğın kullanılması, birtakım şeylerin de açığa çıkması açısından yararlıdır. Diyalog tekniğı sayesinde kişilerin psikolojik durumları açığa çıkar, farklı kişiler ve düşünceler hakkında bilgi edinilmesini kolaylaştır, daha doğal bir anlatım sağlanır. M.Tekin’in de belirttiğı üzere, “22 karşılıklı konuşma tarzı daha çok kurmaca eserlerde, roman ve hikâyede kullanılmaktadır. Herhangi bir roman ve hikâyenin, herhangi bir yerinde, belirli amaçla kurgulanmış bir diyalog sahnesiyle mutlaka karşılaşırız.” (Tekin, 2016: 200).

4.1.12. İç Diyalog Tekniğı

İç diyalog tekniğı, kişinin kendisiyle olan konuşmalarının aktarılmasıdır.

İç diyalog, bir anlamda “iç monolog”a benzer. Roman kahramanının, doğal olarak içinde bulunduğu psikolojik duruma göre, kendi kendisiyle -sanki karşısında birisi varmış gibi- konuşması, tartışmasıdır. “İç diyalog”u şekillendiren cümleler, gramer kurallarına uygun olarak vücut bulur. Cümlelere, genellikle konuşma havası hâkimdir. Cümleler, kişinin o anki psikolojisine göre, telaş ve heyecanına sevinç ve kederine göre şekillenir ve öylece okuyucuya yansır. (Tekin, 2016: 204).

Ali İhsan Kolcu, iç diyalog tekniği için şunları ifade eder:

Karakterlerin kendi kendilerine ya da karşılarında birisi varmış gibi içten, sessiz bir şekilde konuşmalarıdır. Bu iç konuşmada kişinin kendi kendisiyle bir sohbet havası vardır. Böylelikle karakterin iç dünyası aracısız bir şekilde gün yüzüne çıkar. İç konuşmada bilinç akışı söz konusu değildir. Ayrıca cümleler gramer kurallarına ve mantık silsilesine aykırı değildir. (Kolcu, 2015: 40).

4.1.13. İç Çözümleme Tekniği

İç çözümleme tekniği; roman kişisi hakkında bilgi verilmesi, onun duygu ve düşünce dünyasının anlatıcı tarafından okura aktarılmasıdır. “İç çözümleme (interioranalysis) yöntemi, en kısa tanımla, anlatıcının araya girerek kahramanın duygu ve düşüncelerini okuyucuya aktarması demektir.” (Tekin, 2016: 205). Bu yöntemle anlatıcı, okur ile metin arasına girer ve kahramanın aklından geçenleri, psikolojik durumunu mümkün olduğunca tarafsız bir gözle bakarak okura aktarmaya çalışır. “Bu teknik yer yer iç diyalog ve iç monolog tekniğiyle karıştırılabilir fakat iç diyalog ve iç monologda konuşan kahramanın kendisidir. Hâlbuki iç çözümlemede anlatıcı konuşur.” (Aça, vd., 2009: 79). Bu anlatım tekniği Çetişli tarafından şöyle değerlendirilir:

İç çözümlemede söz, anlatıcıya aittir ve kahramanın iç dünyası bize onun tarafından anlatılır. Şuur akımında ise anlatıcı, okuyucu ile kahraman arasından çekilir ve kahraman iç dünyasını doğrudan doğruya kendi diliyle bize anlatır. Dolayısıyla şuur akımı, tahkiye değil, bir tür gösterme/sahnelemedir. (Çetişli, 2004: 108).

4.2 Ayaz Gıyalev’in *Yara* Adlı Romanında Kullanılan Anlatım Teknikleri

Bu alt başlık altında Tatar yazarı Ayaz Gıyalev’in *Yara* adlı eserinde yukarıda açıklamaları yapılan anlatım tekniklerinin nasıl kullanıldığı üzerinde durulacaktır.

4.2.1. Tasvir Tekniği:

Ayaz Gıyalev’in *Yara* adlı romanında kişi, mekân, olay vb. gibi birçok unsurun anlatılmasında tasvir tekniğinin kullanıldığı dikkat çeker. Bu tekniğin nasıl ele alındığını eserden örnekler üzerinden açıklayabiliriz.

Eser vakasında yer alan şahıs kadrosu tasvir edilirken kişilerin fiziksel yönlerinin yanında psikolojik durumlarının tasvir edildiği hatta karakteriyle ilgili bilgilerin verildiği de görülür. İncelememize mevcut tasvirleri fiziksel ve psikolojik tasvirler diye ikiye ayırarak devam edeceğiz. Ayaz Gıylecev'in kahramanları, fiziki boyutlarıyla da akılda kalıcıdır. Onların özenle işlenen dış tasvirleri üzerinden dönem veya bireyle ilgili önemli mesajlar verilir. Bu yönden sanatçı kendisini usta bir betimleyici olarak tanıtır. Söz konusu fiziksel tasvirlerden birine, *Yara* romanının başında yer alan asker Şekür'ün savaştan evine dönmesi hadisesi anlatılırken rastlanılır.

Ama o savaş biteli daha bir ay olmadan, evinden içeriye ışıklar saçarak girmişti. Üstü başı hiç de fena sayılmazdı. Üniformasının rengi solmuş, yenleri, paçaları aşınmaya başlamış olsa da göğsündeki nişan ve madalyaların haddi hesabı yoktu, o madalyalar, kızların saç örgülerine takılan teneke pullar gibi, attığı her adımda şingırdıyordu. (Gıylecev, 2018: 9).

Böylece ilk önce göğsü madalyalarla süslenmiş ve ışıklar saçarak evine dönen Şekür'le tanışırız. Daha sonra savaş öncesi ve savaş sonrası Şekür'ün dış görüntüsünü aktarırken zıt tasvirlerle müracaat ettiğini ve o tasvirlerde o dönemin yansıma bulduğunu anlarız:

Okulun beden eğitimi öğretmeni Şekür. boylu poslu, kıvrık saçlı, girişken, atılgan bir gençti askere giderken. Şimdiyse kamburlaşmış, saçı dökülmüş, bir deri bir kemik kalmış, baksana! Yara izleri iki yanağında da mor mor duruyordu. Sol gözü yarı yumuktu. Duvardaki saatin hareketi yönünde kırışarak seğiriyordu. (Gıylecev, 2018: 14).

Romanda önemli rol üstlenen Züleyha, yazarın kalemıyla güzel bir kadın olarak özenle işlenen karakterlerdendir. Onun sığır sağarken gözüküveren boz renkteki ben detayında bir nevi gizem ve sıra dışılık göze çarpar: “Züleyha'nın sağ şakağında, yarım mercimek büyüklüğünde boz bir beni vardı. Yüzünün beyazlığını, güzelliğini daha bir bezemek için özel yerleştirilmiş benin üzerine süt damlası konmuştu.” (Gıylecev, 2018: 65).

Yazar Süleyman'ın üç çocuğun da fiziksel özelliklerinin tasvirine önem verir. Onları dış görünüşleri, iç dünyaları ve karakter yapılarına uygun olarak çizer. Mesela, kızı Raziye'nin doğduğunda diğer çocuklara göre fiziksel olarak çok geri olduğu anlaşılır: “Yaşlılarından geri değil miydi gelişimi? Bedeni zayıf, elleri ayakları cılız, boynu da inceydi.” (Gıylecev, 2018: 23). Böylece Raziye'nin eksik olan güzelliği, huyu ve kişiliği üzerinden onun gelecekte anne babası için bir dert olacağı mesajı verilmiştir. Yusufcan da doğuştan anormal bir yapıya sahiptir: “İkinci çocukları Yusufcan iri yapılı ve enerjikti.” (Gıylecev, 2018: 25). Boğazına aşırı düşkün olan Yusufcan kısacık hayatı

içinde çok kez utanç verici durumlar içinde kalır ve bu düşkünlüğü onun erken ölümüne neden olur. Diğerlerinden farklı olarak yazar Abdulla'ı her yönüyle kusursuz yaratır: "Eli ayağı yerinde, sağlıklı doğdu Abdulla. Altı ay içerisinde iki dudağı arasında dişleri ışıldadı. On bir aylıkken yürüdü. Bir buçuk yaşındayken dili büsbütün açıldı." (Gıylecev, 2018: 28).

Abdulla'nın savaşta aldığı yaralar sonucu bedeninde ve yüzünde meydana gelen değişimler, onun aynada kendisine bakmasıyla okura yansıtılır.

Aynaya bakınca yüreği ağzına geldi. Ne kaş kalmıştı ne de kirpik. Göz kenarları buruşup büzüşmüştü. Sol gözü fal taşı gibi açılmış, biraz yukarı çıkmıştı. Kulak kenarları yanıp düşmüştü. Gerek çenesi gerek yanakları gerekse alnı, postu yüzülmüş hayvan gibi pürüzsüz, parlamış bir hâlde kurumuştı. (Gıylecev, 2018: 112).

Diğer kahramanlardan Zeytüne'nin yeni doğan oğlu için gelen imamın fiziksel tasviri üzerinden hilal sakallı bir Müslüman tipi göz önüne serilmiştir. Bu tasvirde yazarın din mensuplarına olan olumlu yaklaşımı hissedilir. "İmam Efendi geldi. Kır saçlarının üstüne, siyah serpuşunu oturtmuştu. Çok da yakıştıyordu kendine. Etli dudaklarını çevreleyen, ağarmış hilal sakalı da çok hoş duruyordu." (Gıylecev, 2018: 52). Eserde Kerimcan karakterinin az da olsa fiziksel özelliklerinden bahsedildiğine rastlanılmıştır: "Kerimcan boylu poslu, eli ayağı düzgün biriydi." (Gıylecev, 2018: 86).

Böylece, yukarıda verdiğimiz örnekler üzerinden de anlaşıldığı üzere A. Gıylecev *Yara* adlı eserinde karakterlerin fiziksel tasvirlerine önem verir. Bu tasvirler üzerinden okurda karakterler hakkında daha net bilgi edinmesini sağlar. Yapılan fiziksel tasvirler ile şahısların karakterleri arasında görülen tutarlılık da dikkat çekicidir.

Yara'da psikolojik tasvirlerin yapılması, şahısların karakterlerinden bahsedilmesi, eserdeki şahıs portrelerinin okur tarafından çıkarılabilmesine olanak tanır. Psikolojik tasvire ilk örnek olarak Mahmut'un Süleyman'ın yanına gelerek Zeytüne'yi istemesi üzerine Süleyman'da oluşan ruhsal durumun tasviri verilebilir. Söz konusu durum şu ifadelerle anlatılır:

Süleyman'ın değil eşine cevap verecek başını kaldıracak takati bile kalmamıştı. Ter damlacıklar gömleğini ıslatarak, pıt pıt yere damlıyordu. Yumrukları hiç açılmayacakmış gibi yumulmuştu" (Gıylecev, 2018: 40). "Süleyman'ın sesi soğuktu, görüntüsü de bir hastayı andırıyordu. Muhatabına esaslı, okkalı bir cevap veresi geldi. Ne var ki dudakları kontrolden çıktı, dili dönmez oldu. Dudakları kırıgıda kavrulan soğuk yapraklar gibi titriyordu." (Gıylecev, 2018: 41). "Toprağı tırmalayarak ağlamamak için, oturağın tahtasına parmaklarını sıkıca batırdığını nereden görsündü o! (...) İki ihtiyarın, yaşdaşların asık suratla, birbirini boynuzlamaya

hazırlanan tekeler gibi yan bahçede, soğuk çiçekler arasında saatlerdir oturduklarını görmüyor muydu sanki? (Gıylecev, 2018: 42).

Yine ilerleyen bölümlerde Mahmut'un Süleymanlara gelip kapı eşiklerini istemesi üzerine Süleyman'ın içinde bulunduğu psikolojik durum, psikolojik tasvir yöntemiyle aktarılır. "Süleyman sustu. Beti benzi attı. Beyninden vurulmuşa dönmüştü. Kürek kemikleri üzerine ateş yürüdü. Ateş, boyuna kadar tırmandı. Öfkesi iyice kabardı ve tekrar aşağı indi. Beyaz keçe fötrünü kulağı gömülesiye giydi." (Gıylecev, 2018: 80). Yazar, Zeytüne'nin bazı karakteristik özellikleri çizerken psikolojik tasvirlerle yer verir. "Girişken, tuttuğunu koparan, atılğan, zekâ küpü, hazırcevap Zeytüne, kocasının sadık bir gölgesi olarak Mahmutların devasa altı köşeli evlerinde, sessiz sakin bir hayat sürüyordu." (Gıylecev, 2018: 88). Başka bir yerde Zeytüne'nin evlenmeden önce müstakbel eşi ve kaynatası yanındaki psikolojik durumu şu ifadelerle aktarılır: "Bu ana kadar suskun, çekingen duran Zeytüne dile geldi." (Gıylecev, 2018: 49). Kerimcan'ın, babası ve ağabeylerine karşı teslimiyetçi bir yaklaşım içinde olduğu psikolojik durumu ve Zeytüne'nin bu durumdan pek hoşnut olmadığını yazar şu ifadelerle tasvir eder: "Bununla beraber Kerimcan'ın aşırı uysallığı, ağabeylerinin her dediğini yapmaya hazır ve onlara amade olması, onun boyun eğmeye alışmamış hür ruhunu dağılıyordu." (Gıylecev, 2018: 85). Gabdulla'nın köyüne dönüp Yumru Taş'ın yanına çıktığı sırada, orada Zeytüne'yi görmesi ve saklandığı yerden Zeytüne'nin kendi kendine konuşmalarına şahit olduktan sonra onun evli olduğunu anlaması üzerine hissettikleri ve o anda kendisinde meydana gelen psikolojik vaziyet etkili bir şekilde aktarılmıştır: "Sessiz sedasız çatakta, genç kadının her hareketini, her sözünü açık seçik duyan Gabdulla, parmaklarını özlü çamura batırıp kahrından ağlıyordu. Ağlaması dışa vurmuyor, damarları boyunca gönlüne doğru yürüyordu." (Gıylecev, 2018: 147). Bu tasvirden Gabdulla'nın ne denli ağır bir üzüntü duyduğu gözler önüne serilmiştir. Eserin son bölümünde yer alan bir sahnede, Zeytüne'nin Gabdulla'nın yanına gitmek istemesi üzerine ev halkının yaşadığı gerginlik kısa ve ağır cümleler üzerinden ustaca ifade edilir:

Eller masanın üstünde. Başköşede Mahmut. Dört oğlu ikişer ikişer masaya karşılıklı oturmuşlar. (...) Eller masanın üzerinde. Yumruklar sıkılmış. Masa dolu yumruk. Gözler yerde. Ele konan sineği bile kovalayan yok. (...) Kaynana odaya giriyor, çıkıyor. (...) Öfkesinden kapkara kesilmiş, dudakları tir tir titriyordu. (Gıylecev, 2018: 155).

Yazar "masa dolu" "sıkılmış yumruklar", "gözler yerde" vs. gibi ifadelerle, aile mensuplarının o an yaşadığı gerginliği ve psikolojik durumu tasvir tekniği yardımıyla etkileyici üslupla tasvir etmiştir.

Eserdeki bazı bölümlerde olayların işlenişi, kahramanların karakterini tasvir eden parçalar derin bir psikolojik içerikle zenginleştirilmiş. Tanrısal bir bakış açısıyla yaklaşan yazar, kahramanın ruh dünyasını saran duygu düşüncüyü onların dış görünüşleriyle birlikte iç hareketlerine de yansıtır. Örneğin, asker Şekür'ün Süleymanlara ilk kez gelişini kaleme alan olaydaki gerginlik son derece ağır ve etkileyici şekilde işlenir:

Şekür nedense ağır adımlarla, etrafına bakına bakına, avluya endişe dolu izler bırakarak ilerliyordu. Eşiğe çıkınca da kulağına hafif esen rüzgâra verip bir süre dinleyerek durdu. Eve açılan kapıyı iki eliyle itti. Kapıdan girerken sendeledi bir suçlu edasıyla. Ev sahiplerinin onu beklemekten ağaç olan bedenlerine baktı. Bir deri bir kemik kalan yumruklarını sıktı. Alçak bir sesle selam verdi. Ev sahipleri heyecanla, ikisi iki taraftan onun kısık sesli selamını yutarcasına aldılar. (Gıylecev, 2018: 14).

Savaş yıllarındaki sulh hayatı veya cephedeki olayları okura aktarırken de yazara tasvir tekniği yardıma gelir. Romanda o dönemde köylülerin yaşam tarzı, mesela, nasıl yayık dövmeleri hakkında güzel bilgiler aktarılmıştır: “Züleyha yayık dövüyordu. İhlamur ağacından yapılmış, pürüzsüz, hoş kokulu yayığını iki dizinin arasına sıkıştırmış, tokmağını bir istikamette aşağı yukarı indirip kaldırıyordu. Tokmak lap lup aşağı yukarı hareket ederken, yüzüne bir iki damla süt sıçırıyordu.” (Gıylecev, 2018: 65).

Savaş cephesine fazla yer ayrılmasa da Gabdulla karakteri üzerinden savaşın dehşetli tablosundan bazı parçalar göz önüne serilmiştir:

O sırada cehennem kapısı açılmış gibi oldu. Toprak zemin, arkadan da önden de derinlemesine çökmüştü. Tankın içine, al rengi atın kuyruğu gibi bir alev tırmandı. Tank sürücüsü, şen yürekli, kadife sesli Kovalçuk acıyla bir çığlık attı ve sesi kesildi. Povolayev, telsizin üzerine yüzüstü kapaklandı. Alev pavkırarak onu da sarıp sarmaladı. Gabdulla'nın vücudunda kabarcıklar oluşuyor ve patlıyordu. Tankın içi ateş gibiydi. Nefesler daralıyor hava yetmiyordu. Nefes aldıkça ciğerlere sanki alevler doluyordu. (Gıylecev, 2018: 110).

Romanda mekân, doğa, eşya ve yeme kültürü ile ilgili tasvirler de sıkça karşımıza çıkar ve Tatar Türklerinin yaşadığı bölgeyle kültürleri üzerine zengin bir bilgi aktarılır. Güz gelince o bölgenin doğasında başlayan değişiklikler, “Sonbahar birden gelmişti. Toprak daha donup sertleşmeden, kalın bir yorgan gibi kar kaplamıştı her yeri.” (Gıylecev, 2018: 11) gibi kısa cümlelerle ifade edilir. Dış mekânın bir parçası olan ve doğanın önemli unsurlarından sayılan Yumru Taş ve Pınar Anası'nın tasvirine yazar ayrı bir özenle yaklaşır. Mesela:

Çatağın yukarı başında, tam kibleye doğru, suyu bol bir pınar var. Kutlu Pınar derler ona bu civarda. Pınar Anası geceleri oturup dinlensin diye hemen pınarın başında, dalları eğri büğrü, yumrulu bir söğüt ağacı var (...) Söğüdün sol tarafında, çatağın kenarında, otların bitmediği taşlı tümseklerin, çukurların başladığı yerde, zeminden yükselen, gizemli, yumru bir taş var. Taş oldukça büyük. Çapı da bir metreden geniş. (Gıylecev, 2018: 45). Kızılağacın altını saran otların arasından kıpkırmızı orman çilekleri gözüküyordu. (Gıylecev, 2018: 145).

Roman kahramanları için ayrı bir anlam barındıran Yumru Taş ile Pınar Anası o kadar detaylı tasvir edilmiş ki sanki yazarın renkli kalemiyle canlı bir resim tablosu çizilmiştir.

Dış mekân tasviri veya doğadaki değişiklikleri kaleme alırken A. Gıylecev, savaştan sonraki köy hayatında başlayan canlılığı ve hayatın devamlılığı mesajını köyde yeni doğan bebeklerin tasviri üzerinden iletir. “Pencereler açıldı. Avlu kapıları, bebek arabaları sürekli girip çıktığı için açık bırakılmıştı. Ağaçlardan düşen koyu gölgelerde, kabuk kubbeli arabalar...Pencerelerin altında kundak beziyle örtülü örme beşikler...” (Gıylecev, 2018: 54). “Açık pencereler”, “açık bırakılmış avlu kapıları” ifadelerinde yazarın üslubunda ayrı bir sıcaklık ve mutluluk hissedilmekte, onun yeni bir kuşağın dünyaya gelişi üzerinden Tatar milletinin güzel geleceğine büyük umutlar bağladığı anlaşılmaktadır.

Ev eşyası ve yeme kültürü ile ilgili tasvirler, Tatar Türklerinin zor dönemdeki ekonomik durumu ve günlük yaşam tarzı üzerine değerli bilgiler içerir. Süleymanların evine Şekür geldikten sonra ev sahibinin misafir için nasıl bir sofraya hazırladığı romanda şöyle tasvir edilmiştir: “Sonunda, üç dört yerinden kalayla yama vurulmuş pirinç semaver, karşılaşmanın verdiği ağırlığı hafifletmek istercesine, utana sıkıla az ötedeki sedirde yerini aldı. Keçenin üzerine serilen kareli, kırmızı sofraya bezine üç fincan dizildi.” (Gıylecev, 2018: 14). “Sofraya çok ince dilimlenmiş, elenmemiş bezelye unuyla çavdar unu karışımından pişirilmiş, ufalanıp dağılan bir ekmek geldi.” (Gıylecev, 2018: 14). Böylece yazar, Tatar Türklerinin sofrasında vazgeçilmez unsurlardan olan semaver, sofraya bezi, fincan ve ekmek gibi değerli eşyaları ve yiyeceği akılda kalıcı tasvirlerle çizmiştir. Alıntıda çok mütevazı hayat sürdürmelerine rağmen eser kahramanlarının misafirperver ve son lokmalarını başkalarıyla paylaşmaya hazır insanlar olduğu anlaşılmaktadır.

4.2.2. Geriye Dönüş Tekniği

Ayaz Gıylecev’in *Yara* adlı romanında sık kullanılan diğer anlatım tekniği, geriye dönüş tekniğidir. Geriye dönüş tekniği kullanılarak birçok olayın okur tarafından daha iyi anlaşılması sağlanmıştır. Bu tekniğin nasıl ele alındığını eserden örnekler vererek açıklamaya çalışacağız.

Eserin hemen başında, Gabdulla ile Zeytüne’nin oyuncu olarak yer aldığı *Galiyebanu* piyesini sahneleştirme olayı hakkında geriye dönüş yapılarak bilgi verilir: “Gabdulla boylanıp poslanınca, köyün gençleri büyük bir hazırlık yaparak *Galiyebanu*

piyesini sahneye koydular, Gabdulla, Halil'i oynadı. Galiyebanu karakterini ise Aşağı Baş'tan Zeytüne oynadı.” (Gıylecev, 2018: 29). Savaş öncesi Tatar köylerinde gerçekleşen kültürel etkinlikler ve bu etkinliklerde başarılı olanların ödüllendirilmesi gibi olayların olduğu anlaşılır. “Yılbaşı öncesi, aralık ayının sonuydu. İlçe merkezinde düzenlenen Amatör Gruplar Arası Tiyatro Oyunu Olimpiyatı'nda birinci gelmişlerdi.” (Gıylecev, 2018: 29)

Savaş yüzünden baba ocağından ayrılan genç delikanlıların yurtlarına geri dönüşü yine geriye dönüş tekniği kullanılarak anlatılır. Mahmut'un savaştan dönen çocukları için verdiği yemekten bahsederken yine Tatar Türkleri arasında yaygın olan geleneklerden birine değinilir: “Mahmut 1945 yılında evine dönen çocuklarını bir bir karşılamıştı. Savaştan sağ dönmelerinin yüzü suyu hürmetine evinde ufak çaplı yemekler de vermişti. Önceleri Süleyman'ı da davet etmişlerdi, yemeklere gelmeyince onu çağırılmaz oldular.” (Gıylecev, 2018: 36). Bunun yanında Zeytüne ile ilgili bilgi verilirken A.Gıylecev, geriye dönüş tekniğiyle beraber davranışları üzerinden kızın ruh hâlini anlatırken psikolojik tasvir tekniğini de kullanır: “Geçen yıl Sabantoy günü, Sabantoy Meydanı'ndaki genç kızlar içinde allı pullu Zeytüne'ye gözü ilişmişti Süleyman'ın. Şen şakrak arkadaşları arasında mahzun bir şekilde dolaşüyor, yabancı bir misafir gibi hiç kimseyle konuşmuyordu (...)” (Gıylecev, 2018: 38). Böylece savaş bitmesine rağmen, Zeytüne'nin hâlâ hüznü olduğu, savaştan dönmeyen sevgilisine sadık kaldığı anlaşılır. Oğulları Gabdulla'nın savaştan dönüp dönmeyeceğiyle ilgili umut ve umutsuzluk içinde yaşayan Züleyha'nın geçmişteki bir olay aklına gelir: “Dükkanacı Esmabike bir gün pat diye ‘Ah Züleyha! Sizin bu Gabdulla'nınız ne kadar içli bir çocuk öyle. Fazla yaşamaz o. Allah böylelerini yanına çabuk alırmış. Böyle içli çocuklar öldükten sonra melek olurmuş’ demişti.” (Gıylecev, 2018: 48). Esmabike'nin olumsuz yorumunu geriye dönüş tekniği aracılığıyla hatırlatan yazar, çaresizlik içinde çırpınan Züleyha'nın ruh hâlini sınamaya devam eder.

Züleyha ana; bedeniyle o zamanda yaşasa da aklı hep geçmişte, oğluyla birlikte geçirdiği günlerdedir. Aklına gelen bazı olayları kocası Süleyman'la paylaşırken de yine geriye dönüş tekniği yardımı gelir:

Beyim! Hatırlıyorsundur. Cebbarlar bir seferinde Çallı'dan misafirlğe gelmişlerdi. Tepe başına darının bol yetiştiği bir seneydi. Afacan, cingöz oğullarını da yanlarında getirmişlerdi. Adı neydi hele o çocuğun? Neyse, aklıma gelmedi şimdi At arabasına doluşup taze ot yığını kuruması için tırmıkla serme işine gitmiştik. Hava çok güzeldi. Oradan gelince, şu afacan çocuk kala göz

arasında folluğa girmişti. Bir etek dolusu yumurtayla çıkageldi bu. Folluklara gelince onlar bizim Gabdulla'dan sorulurdu. İkide bir gidip yoklar, sürekli kontrol ederdi. Misafir çocuğun kendinden önce yumurtaları toplaması çok ağına gitmişti bizimkinin! Aman ne ağladı ne ağladı! (Gıylecev, 2018: 56).

Süleyman'ın duyduğu bir şarkıyı önceden nereden duymuş olduğunu açıklamaya çalışırken de yazarın geriye dönüş tekniğine başvurduğu görülür. “Bu şarkıyı Gabdulla da bir keresinde Zeytüne'ye söylememiş miydi? Nereden duymuştu bu parçayı Süleyman? Hee! Tabii ya! Bu ağaç bahçesinde oturmuştu onlar.” (Gıylecev, 2018: 62).

Yazar, Süleyman ile Züleyha'nın birbirine olan güzel davranışlarını açıklarken onların geçmiş günlerine yolculuk yapar; ot biçme esnasında birbirine nasıl seslendiklerini örnek olarak sunar:

Bir defasında karaağaç ormanındaki açık alana, samanlık ot biçmeye gitmişlerdi. Onların hissesi hemen oracıkta yola yakın bir yerdeydi. Otları biçtiler, kurutup yığın hâline getirdikten sonra Süleyman tatlı bir ses tonuyla “Hanım!” diye seslendi. Bu onun “Haydi hazırlan, yükün üstünde durursun” anlamındaki emriydi. (Gıylecev, 2018: 68).

1921 yılında yaşanan kıtlık olayını, romandaki vaka zincirine yerleştirirken de geriye dönüş tekniği yardımı gelir: “Yukarı Köylüler 1921 yılındaki dehşetli kıtlıkta çok zor günler yaşamıştı. Köyde açlıktan perişan olmayan tek bir aile kalmamıştı.” (Gıylecev, 2018: 70). Daha sonra gelişen hadiseleri, yaşanan kıtlıktan dolayı Bedrilerin Kamal'ı hırsızlığa kalkışması ve Süleyman tarafından yakalanma olayı takip eder.

Süleyman, hole açılan kapının çengelini baltanın ucuyla kaldırdı. Biri önde diğeri arkada avluya çıktılar. Bir de ne görsünler! İki silüet holün döşemesini kanırıp atmışlar ve delikten bir şeyler çıkarmaya çalışıyorlardı. Hırsızların dışarıda bekleyeni, kapı gıcirtısını duyunca çitten atlayarak ormana kaçtı. Diğeri, iki eliyle testiyi tutmuş şekilde, delikten güçlkle dışarı çıktı. Süleyman'ın baltası ışıldadı. (...) Hırsızın tepesinde balta parladı. “Kolunu koparacağım şimdi senin!” diye bağırды Süleyman. (...) Araya giren hanımına sinirlenen, tepesi hepten atan Süleyman'ın baltası havada savruldu ve Züleyha'nın sol koluna indi. (Gıylecev, 2018: 72).

Züleyha'nın yapmış olduğu bu fedakâr davranışı sonucunda Kamal'ın minnettarlığı yıllar geçtikten sonra şu ifadelerle yansıma bulur: “1921 yılı epey bir geride kaldıktan sonra, otuzlu yılların başında Bedrilerin Kamal'ı onun karşısında diz çöküp ağlamıştı: Sağ olasın Züleyha Teyze! Kurtardın beni, Beş çocuğum açlıktan kıvranıyordu, beş can!” (Gıylecev, 2018: 76).

Zeytüne'nin Kerimcan'la evlenme nedenini açıklarken yine geriye dönüş tekniği karşımıza çıkar: “Zeytüne, Kerimcan'a kendi gönlüyle varmamıştı. Evlerine Mahmutlar adına çöpçatan kadın geldiği zaman, onu geri çevirmek için ağzını açacaktı ki annesi müdahale etmişti. Konuşurmamıştı kızı.” (Gıylecev, 2018: 86).

Gabdulla'nın savaşta yaşadıkları ifade edilirken yazarın geriye dönüş tekniğinden yararlandığı görülür. “Bir defasında onların bindiği geminin ucuna top mermisi isabet etmişti. Şarapnel parçaları kaskını üç sıra delip geçmişti. Birinde, saçlarının arasına girip saklanan şarapnel parçalarını kendi elleriyle çıkarmıştı. Kaç defa düşmanın cephe gerisine keşfe çıkıp sağ salim dönmüştü.” (Gıylecev, 2018: 105). Savaşta sakat kalan bir askerin eşi tarafından terk edilme olayı şu ifadeler ile aktarılmıştır. “Pokul’un hanımı bundan bir yıl önce onu götürmeye gelmişti. Kocasını bu hâlde görünce suratı bir karış olmuş, geldiğinin üçüncü günü, ‘Sana bilet yollamaya gidiyorum’ diyerek gitmişti. Gidiş o gidiş.” (Gıylecev, 2018: 123).

Sonuç olarak, yukarıda verilen örneklerden de görüldüğü üzere Ayaz Gıylecev’in *Yara* romanındaki olay halkalarını oluştururken ve ana kahramanlarının kimliklerini açıklarken geriye dönüş tekniğinden bolca faydalandığı görülür. Bu anlatım tekniği yaşanan olayların daha iyi anlaşılmasında, bazı olayların nedenlerinin okur tarafından iyi kavranmasında etkili olmuştur. Geriye dönüş tekniği sadece herhangi bir olayın netlik kazanması için değil, belki de yeri geldiğinde şahısların duygu ve düşünce dünyasını okura aktarırken de kullanıldığı görülmüştür.

4.2.3. İç Monolog ve Bilinç Akımı Tekniği

Yara adlı romanın bazı bölümlerde iç monolog tekniğinden faydalandığına rastlanmıştır. Bu teknik özellikle ana kahramanlardan sayılan İhtiyar Süleyman’ın düşüncelerinin açığa vurmak amacıyla sık kullanılmıştır. Mesela, eserden anlaşıldığı gibi, Şekür adlı kişinin savaştan dönmesine rağmen Süleymanların evine uğramaması Süleyman’ın endişelenmesine yol açar: “Şekür’ün hâlâ gelmeyişiinden endişeli bir mana da çıkardı: Gabdulla ile ilgili üzücü bir şey duydu da bunu söylemeye cesaret edemediğinden mi uğramıyordu yoksa?” (Gıylecev, 2018: 13). Şekür’ün Süleymanlara gelmemesi üzerine Süleyman kendisi onun yanına gitmeyi düşünür. “Galiba, galiba... Şekür, Gabdulla ile aynı dönemde alınmıştı askere. Hiç olmazsa bunu göz önünde bulundurup yanına gitmek lazımdı aslında. Ama hayır.” (Gıylecev, 2018: 13). Süleyman’ın çocukları için Yumru Taş’a gidip yalvardığı sahnelerde de iç konuşmaların geçtiği görülür. “Allahım! Biricik kızım heder olup gitmesin. Aşağı Baş İbrahim’in başına gelenlerden koru bizi! Ona akıl fikir ver, sabrını artır, yardımını esirgeme, diyerek içtenlikle yalvardı.” (Gıylecev, 2018: 25). Süleyman’ın oğlu Yusufcan için yalvarışı şöyle

ifade edilir: “Ya Rabbi! Yusufcan’ın doymak bilmeyen karnı doysun! Bu hastalığını gider! Ne olur insanlara rezil, rüsva eyleme bizi, diyerek inledi.” (Gıylecev, 2018: 27). Candan gönülden edilen bu dualardan; Süleyman’ın çocuklarına düşkün, onların iyiliğini isteyen bir baba olduğu anlaşılır. Ayrıca topluma karşı dik duruşlu, onurlu bir insan olduğu, oğlunun bu durumundan utanç duyduğu da söz konusudur. Mahmut’un Süleyman’a gelerek Zeytüne’yi oğluna isteme olayında yazar karşılıklı konuşmalardan ziyade iç monologları tercih eder. Örneğin, Süleyman’ın verdiği tepkiye şaşırان Mahmut’un içinden şu ifadeler geçer. “Allah Allah! Ne var ki bunda? Delikanlıyla genç kız evlenecek işte. Böyle surat yapmanın manası ne?” (Gıylecev, 2018: 41). Zeytüne’nin Gabdulla ile değil de başka bir gençle evleneceği düşüncesi, Süleyman’ın aklından cevap bulmayı bekleyen birçok sorunun geçmesine sebep olur. “Peki, ya kız neden bu kadar telaşlıydı? Böyle bir kararı neden bugün vermişti? Yoksa onu kaygılandıran şey, Şekür’ün köye döndükten sonra tekrar ortadan kaybolması mıydı? Yok, yok. Bunda başka bir iş var. Zeytüne öyle damdan düşer gibi bu işe evet demez!” (Gıylecev, 2018: 42). Başka bir sahnede Süleyman batan güneşe bakıp içinden: “O, elini alnına siper edip batan güneşe baktı ve içi sızlayarak, ‘Gurup vakti ne kadar güzel olsa da nihayetinde sönüyor, ölüyor’ dedi.” (Gıylecev, 2018: 57). Bir başka yerde, köyde fırtınanın çıkması üzerine Süleyman kendi kendine: “Kutlular Kovuğu’nu bir açan oldu herhâlde, diyerek telaşlandı Süleyman. Bu düşüncesinden kendisi de korkmuştu.” (Gıylecev, 2018: 57) der. Kırlangıçların Süleyman’a yaklaşarak geçip yuvalarına gitmesi üzerine bir mana çıkaran Süleyman içinden şu soruları sorar: “Ne haber getirdiniz siz, ey kuşlar? Akşam rüzgârı! Sen ne anlatmak istiyorsun? Kül rengi bulutlar! Sizin kanatlarınıza binmiş hangi haberler geliyor?” (Gıylecev, 2018: 58). Züleyha’nın dalgınlık içinde yanlışlıkla tereyağını erittiği ve kendi kendine konuşarak bunu iyiye yorduğu anlaşılır:

Bir aralık, yaptığı iş aklına düşünce şok oldu. Hay aksi! Sırf sabah kahvaltısında yeriz diye yaptığı yeni tereyağının hepsini eritip, sade yağa çevirince “Ah ahmak kafam, ah deli başım! Ne diye erittim ki ben bunu?”. Dizini dövdü. Ne yapacağını şaşırdı Züleyha. Derken zihnini topladı. Aklına bir şey gelmişti. “Çocuklarından birinin geleceğine işaret olmasın bu?” diyerek kendini teskin etti. (Gıylecev, 2018: 66).

Bedrilerin Kamal’ı, Süleyman’ın evine hırsızlığa geldiği an yaşanan arbedede testi kırılır ve Züleyha’nın bu duruma tepkisi, daha doğrusu üzüntüsü iç monolog tekniğiyle aktarılmıştır: “Süleyman’ın baltası ışıldadı. Testi yere düşüp, tuz buz oldu. Yoğurt, etrafa mis gibi kokulara saçarak yere aktı.’ Daha bu akşam mayalayıp indirmiştım,’ dedi Züleyha kendi kendine.” (Gıylecev, 2018: 71). Züleyha’nın eşi Süleyman’a olan sevgisi,

bağlılığı ve onunla ilgili düşünceleri yazar iç monologla tasvir eder: “O sırada Züleyha’nın aklına dehşetli bir düşünce geldi: ‘Eğer ben kocamdan önce ölüp gidersem!’ Ürperiverdi. (...) Şayet ben ölüp gidersem? O biçare ne yapar, nereye gider, kimlerin eline kalır?” (Gıylecev, 2018: 73).

Romanın Zeytüne ve eşi Kerimcan arasındaki karı koca münasebetinden bahsedilen kısmında Zeytüne’nin soğuk davranmasından Kerimcan’ın üzüldüğü anlaşılır. Kerimcan’ın bu durum karşındaki ruh hâli, kalbinden geçenler onun iç konuşmasında yansıma bulur: “Bununla beraber kendi kendine, ‘Eşinle istediğin gibi sarmaş dolaş olama. İş mi bu şimdi arkadaş?’ diye hayıflanıyordu.” (Gıylecev, 2018: 90) der yazar.

Romanın Gabdulla’nın duygu düşüncelerinden ifade ederken de yazar iç monolog tekniğinden yararlanır. Mesela, savaşırken eve mektup yazacağı zaman düşündüklerini aktarırken onun kararsız kaldığı, diğer taraftan da Sovyet döneminde uygulanan sert kurallar anlaşılır: “Zaten her şeyi yazmak yasaktı. Yazmaya başlayınca insan düşünüyordu. ‘Şundan bahsetmeme izin verilir mi, verilmez mi?’ diye” (Gıylecev, 2018: 105). Yaralandığı için hastanede tedavi gören Gabdulla’nın yürümek isterken düşmesi sonucu kendisinde oluşan utanç dolu düşünceler üzerinden yazar onun ne kadar gururlu bir olduğuna işaret eder: “Birkaç gün hava almaya çıkmaktan korktu. Hemşirelerden çekindi. Yine rezil rüsva olurum, diye düşündü.” (Gıylecev, 2018: 118).

Roman kahramanlarının ruhsal boyutunu açıklarken yazarın bilinç akımı tekniklerinden de yararlandığı görülür. Buna örnek olarak Mahmut’un Süleyman’ın yanına gelerek Zeytüne’yi oğluna istediği sırada Süleyman’ın zihninden geçenler verilebilir. Söz konusu psikolojik durum şu şekilde ifade edilir: “Mahmut bugün neden evine gelmişti acaba? Onu, buraya hangi rüzgâr atmış olabilirdi? Geldiğine göre bir ricası vardı belli ki. Yüzü yerde, düşünceli oturduğuna göre öyle ufak tefek bir rica değildi kesin, önemli bir mesele için olsa gerek.” (Gıylecev, 2018: 36). “Mahmut’un nazlı büyüyen tekne kazıntısı Kerimcan evleniyorsa evlensin! (...) Aman! Çarpık bacaklı bir çocuk zaten. Dışının biri öne fırlamış. Sigara da tüttürüyordu sanki. Zeytüne’yi alacaksa alsın, varacaksa da varsın Zeytüne Hanım da!” (Gıylecev, 2018: 38). Başka bir yerde yine Süleyman’ın aklından oğlu Gabdulla ile ilgili seri düşüncelerin geçtiği görülür. “Şekür’ün adı sanı duyulmadık yerleri aşarak çıka gelmesi onun düşüncelerini başka bir konuya çekmişti. Şekür gibi o da sakat ve perişan bir hâlde geriye dönerse? Gelir gelmez onu da

apar topar götürürlerse? Acaba şu sıralar dönmemesi daha mı iyi? Gibi düşünceler de geçmişti Süleyman'ın aklından.” (Gıylecev, 2018: 40). Eskiye avlu kapısını değiştirip değiştirmeme konusunu düşünen Süleyman'ın aklından şunlar geçer: “Süleyman iç geçirerek: ‘Ev eskidi, dökülüyor her yer. Amaan, yenisi kime lazım ki! Sümüklü çaplaşkalara mı? deyip sağına dönüp yatmaya devam ediyordu.” (Gıylecev, 2018: 60). Mahmut'un Süleyman ile konuşması sonrası Süleyman'ın evden bir hışımla çıkması, Züleyha'yı telaşlandırır. Züleyha'nın aklından geçenlerde Süleyman'la ilgili düşünceler de yansıma bulur: “Süleyman şimdi hıncından Yumru Taş'ı tepeden aşağı yuvarlamasıydı. Onun işi hiç belli olmaz. Yok yok, yalvarmaya gitmiyordur. Ümidi kesilmiş, ne diye yalvarmaya gitsindi tekrar? Nasıl bir haber getirdi ki acaba Mahmut? Yürek dağlayıcı bir haber olmalı.” (Gıylecev, 2018: 47).

Süleyman ile Züleyha'nın arasındaki karı ve koca ilişkisi anlatılırken geçmişte yaşanan bir hadise yeniden canlandırılır. O hadise sonrası Züleyha'nın aklından şu sorular geçer: “Yardım etmesine niye müsaade etmemişti acaba? Erkekliğine sığdıramamış mıydı yoksa? Mahcup mu olmuştu, rezil mi? Arabanın devrilmesini kendi beceriksizliği olarak mı görmüştü? Züleyha bunu bir türlü anlayamadı.” (Gıylecev, 2018: 69).

Romanın sonlarına doğru Yumru Taş'ın yanına gelen ve o sırada orada uyuyan bir kadın gören Gabdulla'nın o anda hissettikleri bilinç akımı tekniğiyle yansıtılır: “Ne olmuştu acaba bu kadına? Bir anne miydi, çocuk doğuramayan bir biçare miydi? Pınar Anası'na hangi derdinden dolayı gelmişti? Kendi mi hastaydı, çocuğu mu? Derrini açmaya gelmiş madem ne diye uyumuş ki?” (Gıylecev, 2018: 143). Gabdulla ile Yumru Taş'ın yanında karşılaşan ancak o anda Gabdulla'ı tanımayan Zeytüne, sonrasında aklındaki sorularla baş başa kalır. Onun yaşanan bu olay karşısındaki ruhsal tepkisi şöyle ifade edilir: “Zihnini kemiren sorular şunlardı: Kimdi o garip adam? Sadece geçip giden bir yolcuysa neden Yumru Taş'ın yanına çıkmıştı? Hangi köyden gelmişti?” (Gıylecev, 2018: 151).

4.2.4. Montaj Tekniği

Yara romanında karşımıza çıkan diğer teknik, montaj tekniğidir. Önceki sayfalarda değinildiği üzere, Ayaz Gıylecev, savaşa giden oğlundan haber alamayan Süleyman babanın hayatta kalan son oğluna olan bağlılığını ve düşkünlüğünü, baba kalbini saran

acı ve hasreti güçlendirmek amacıyla romanının ilk sayfalarına bir rivayetten alıntı yerleştirir:

Bundan yüzyıllar önce İdil Bulgarları Dönemi’nde bir hâkim, ipe sapa gelmez bir suç yüzünden baba-oğul iki kişiye yüzer sopa vurulmasını hükmeder. Baba, evladı karşısında küçük düşmemek için dişini sıkar, yüz sopaya dayanır ama oğlunun sırtına inen ilk sopayla çılgılığı basar. İşkence cezalarını seyretmekten zevk alan hâkim, “Ey insancık! Yüz sopa yedin gık demedin. Oğlunun yediği ilk sopadan sonra neden çılgılığı bastın?” diye sorar. Adamcağız, “Öbür sopalar tenime değmişti. Bu ise tam kalbime isabet etti efendim”, der. (Gıylecev, 2018: 9).

Eserde gelişen olaylar sırasında bu rivayetin anlamı derinleşir ve rivayetteki baba imajı büyük kalpli İhtiyar Süleyman’la bütünleşir.

Romanda her insanın gücü köklerinin ve soyunun gücüyle karşılaştırılır. İnsanın vatan toprağına, doğup büyüdüğü toprağına olan bağı, büyüyen bir ağacın kökü mecazı üzerinden anlatılır. Her çocuğı için birer ağaç diken İhtiyar Süleyman: “Üçünün de kökleri ve gövdeleri burada, ama neredeler?” der. Bu fikri pekiştirmek için eserde montaj tekniğıyle bir atıfta bulunulmuştur:

“Tatar Halkı’nın her ağaçla ilgili net bir değerlendirmesi vardır:

- Meşe gibi erkekler derler.
- Genç kızlar gibi selvi huşlar derler.
- Huş, akağaç tasalı ağaçtır diye de eklerler.
- Korkaktır, titrek kavak derler.
- İnatçıdır karağaç derler.

Söğüde gelince... Tatar Halkı’nın ona bakışı biraz farklıdır. İçlidir, efkârlıdır, gamlıdır söğüt. Gönül dalına efkâr kuşu gelip konuştuğunda, ‘Yaslanıp dinlendiğim söğüdümü kesmişler’ diye şarkı mırıldanır Tatar.

Söğüt incedir söğüt ince,
Söğüt gibi belin ince,
Söğütten ince belini,
Büyüttün yok yere

Bu delikanlıların şarkısıdır. (Gıylecev,2018: 62).

Böylece yazar Kislovodsk şehrinde gördüğü fırtınanın izlerini bu atıf üzerinden verir, Süleyman’ın Gabdulla’ını rüzgâra ve fırtınaya teslim olmayan güçlü ve köklü bir ağaç olarak tasvir eder.

İncelemelerin sonucunda Ayaz Gıylecev’in *Yara* romanında olaylar içerisinde yer alan kahramanları ve mekânları okurun zihninde çizerken tasvir (betimleme) tekniğinden, ana kahramanların iç dünyasını ve neler düşündüğünü yansıtırken daha çok iç monolog

ve bilinç akımı (akışı) tekniklerinden başarılı bir şekilde yararlandığı tespit edilmiştir. Tasvir tekniğine sadece fiziksel betimlemelerde değil, ruhsal betimlemelerde de rastlanılmıştır. Karakterlerin kimliğini ya da geçmişte yaşanan bazı olayları daha kapsamlı yansıtabilmek için geriye dönüş tekniği de sıkça kullanılan tekniklerdendir. Babaların oğullarına düşkünlüğünü ve insan gücünün köklerine bağlı olduğunu vurgulamak için halkın sözlü edebiyatından alınan bir rivayetten montaj tekniği aracılığıyla yararlandığı görülmüştür. Romanda, Gabdulla'nın ailesine yolladığı mektuplardan söz edilse de bu durum mektup tekniğinin kullanıldığının tespiti için yeterli olmamıştır çünkü içeriği yazılı olan bir mektup romanda yer almamaktadır.



V.BÖLÜM

5.1. Kültür Kavramı

Kültür kelimesinin Almancadan diğer dillere geçtiği bilinmektedir. Fransızcada da aynı anlamı koruduğu görülen kültür kelimesini Voltaire farklı bir anlamda kullanmıştır.

İlk kez ünlü Voltaire; Culture sözcüğünü, insan zekasının (esprit) oluşumu, gelişimi, geliştirilmesi ve yüceltilmesi anlamında kullanmıştır (Güvenç, 1994: 96). Etnolog G. Klemm'in de "cultur" sözcüğünü kullandığı, uygarlık ve kültürel evrim anlamlarını verdiği görülür. "Etnolog G. Klemm, (1843-52) «İnsanın Genel Kültür Tarihi» adlı on ciltlik eserinde Cultur sözcüğünü uygarlık ve kültürel evrim karşılığında kullandı. (Güvenç, 1994: 96).

"Cultura" sözcüğünden gelen kültür, kelime anlamı olarak toprağı ekmek, sürmek vb. anlamına gelmektedir. Kültür kavramını birlikte yaşayan insanların oluşturduğu ve gelecek nesillere aktardığı maddi ve manevi tüm değerler olarak tanımlarız. Bu tanımın içine üzerimize giydiğimiz giysiden beslenmemize, dinî inançlarımızdan hayat felsefemize kadar her şey girmektedir. Tarihte birçok bilim insanı kültür kavramını açıklamaya çalışmıştır. Bu nedenle kültür sözcüğünün birçok tanımı olduğu göze çarpar. Bu tanımlardan bazılarına yer vererek genel bir tanım yapmak istiyoruz. Türk Dil Kurumu resmi internet adresindeki Türkçe sözlüğünde (www.sozluk.gov.tr) kültür kavramı: "Tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü, hars, ekin" şeklinde ifade edilmektedir. Toplumsal hayatı devam ettirmemizi sağlayan her şey kültürün bir parçası olarak kabul edilir. Bu konuda Bayram Durbilmez kültür kavramını şu şekilde tanımlar: "Bir topluluktaki fertlerin ve sosyal grupların çoğunluğunu aynı duygu ve ülküler çevresinde birleştirerek o topluluğu milletleştiren, diğer milletlerden farklılaştıran maddi ve manevi her türlü bilgi, beceri, kabul ve davranış birliğine kültür adı verilir." (Durbilmez, 2018: 21). Güvenç'in kültür tanımı ise şöyledir: "Kültür; toplum, insanoğlu, eğitim süreci ve kültürel muhteva gibi değişkenlerin ve bunlar arasındaki karmaşık ilişkilerin bir işlevidir." (Güvenç, 1994: 101). Sayın ise kültür kavramının birçok tanımının olduğunu kabul etmekle birlikte T.S. Eliot'un tanımını daha genel bir tanım olarak görür. "Birçok tanıma sahip olan kültür için kabul edilen en genel tanım T.S. Eliot' a aittir. Kültür, bir bütün olarak toplumun mahsulüdür. Bir başka ifade ile toplumu toplum yapan şeydir. Yani kültür, bir toplumun herhangi bir sınıfının yarattığı bir şey değildir." (Sayın, 2019: 3).

Kültür biriken ve sürekli etkileşim içinde olan bir nitelik taşımaktadır. Bir toplumda yaşayan insanların başından geçen olaylar ve bu olayların kişiler üzerinde meydana getirdiği etki paylaşılır, kabul edilir ve aktarılır. Aynı zamanda biriken bir niteliktedir. Yeme, içme, giyim, eğlence, dinî inanışlar vb. her şey kültürün bir parçasıdır ve yaşama yansımış biçimidir. Bu yansımalar toplum hafızasında yer bulur ve birikerek nesilden nesle aktarılır. Toplum içinde yaşayan bireyler sürekli ve mecburen meydana gelen bir etkileşim hâlinindedir. Toplum içinde yaşayan bireyin yaşamını devam ettirmesi için bu etkileşim bir bakıma zorunludur. Bu etkileşim sayesinde kültürel öğeler paylaşılır ve kişilerin yaşamında yer bulur.

5.2. Millî Kültür ve Unsurları

Millî Kültür, bir milleti diğer milletlerden ayıran kültürel özellikler olarak tanımlanır. Milletlerin geçmişten günümüze üretmiş oldukları maddi ve manevi her şey millî kültür olarak karşımıza çıkmaktadır. Her millet kendi millî kültürüne verdiği değer ölçüsünde ayakta kalmıştır. “Eski Türklere göre vatan, ‘türe’den yani ‘millî hars’tan ibaretti. Mahmut Kâşgârî lügatinde zikrolunan ‘Ülkeden geçilir, türeden geçilmez’ darbimeseli, millî harsa verilen kıymetin derecesini gösterir.” (Gökalp, 1968: 137).

Her millet, geçmişten günümüze çeşitli maddi ve manevi unsurlar meydana getirmiştir. Sonuçta o millete ait olan bir birikim meydana gelir. Oluşturulan bu maddi ve manevi unsurlar milletlerin kendi benliklerini yansıtır. Yeni nesil geçmişten günümüze gelen bu maddi ve manevi unsurlar etrafında yetişir ve bu kültürel öğeleri yaşamlarına yansıtır. Böylece millî kültür geçmişten geleceğe aktarılır. Millî kültür olarak adlandırdığımız bu kavram, çeşitli unsurlardan oluşmaktadır. Bu unsurlar şunlardır: dil, din, örf âdet ve gelenekler, toplumsal yapı, düşünce ve ahlak, tarih, sanat ve edebiyat.

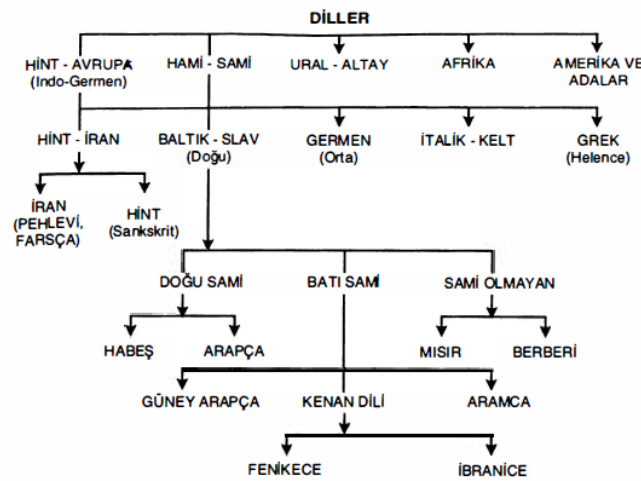
5.2.1.Dil

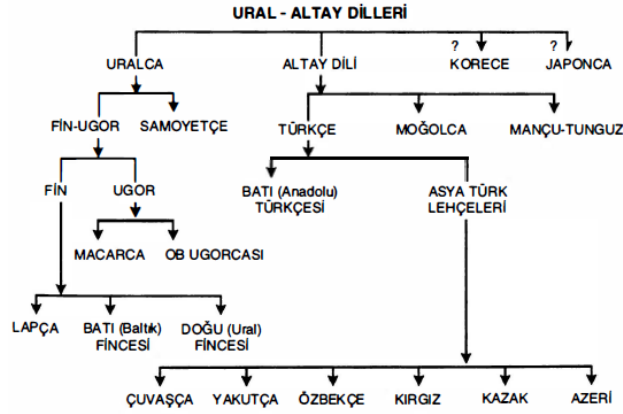
Dil, şüphesiz kültür aktarımı ve paylaşımı üzerindeki en etkili araçtır. Sözlü ve yazılı kültürün gelecek nesillere aktarılması dil üzerinden gerçekleşir. Bu yüzden millî kültürün öğrenilmesi ve aktarılması için millî dil çok önem arz eder. Gelecek nesiller kendi dillerini öğrendiğinde bu sadece bir dil öğrenimi olmaktan çıkacak, kültür öğrenimi işlevine dönüşecektir. Kendi dilini iyi öğrenen bir nesil aynı zamanda atalarının yaşamını,

toplumun kültürel dinamiklerini de öğrenmiş olacaktır. Bir milletin var oluşundan bugüne kadarki kültürel unsurlar dil sayesinde canlılığını korur.

Geçmişten günümüze dil ile ilgili birçok tanımın yapıldığı görülür. Bu tanımların bir kısmına yer vererek dil hakkında genel bir tanıma ulaşmak istiyoruz. Türk Dil Kurumu resmi internet adresi sözlüğünde (www.sozluk.gov.tr) dil ile ilgili şu tanımın yapıldığı görülür: “İnsanların düşündüklerini ve duyduklarını bildirmek için kelimelerle veya işaretlerle yaptıkları anlaşma, lisan, zeban”. Akyüz’ün dil tanımı ise şöyledir: “İnsanlar arasında anlaşmayı ve iletişimi sağlayan doğal ve canlı bir varlıktır. Temeli bilinmeyen zamanlarda atılan gizli bir anlaşmalar sistemidir. İnsanların duyup düşündüklerini anlatmalarını sağlayan anlamlı ses işaretleri bütünüdür.” (Akyüz, 2005: 333). Muharrem Ergin’ e göre: “Dil, insanlar arasında anlaşmayı sağlayan tabii bir vasıta, kendisine mahsus kanunları olan ve ancak bu kanunlar çerçevesinde gelişen canlı bir varlık, temeli bilinmeyen zamanlarda atılmış gizli antlaşmalar sistemi, seslerden örülmüş içtimai bir müessesedir.” (Ergin,1985: 3). Tahsin Banguoğlu şöyle tanımlar: “Dil insanların meramlarını anlatmak için kullandıkları bir sesli işaretler sistemidir. Elle, başla, gözle, kaşla işaretler yaparak da bazı duygularımızı, düşünce ve dileklerimizi anlatırız. Fakat en mükemmel anlatma vasıtamız dildir.” (Banguoğlu, 1986: 9).

Bu tanımlardan yola çıkarak dil için; ne zaman ortaya çıktığı bilinmeyen, insanların anlaşmak için meydana getirdikleri canlı, dinamik, sesli işaretler bütünüdür diyebiliriz. Türk dilinin kökenine indiğimizde Türkçe, Altay dil ailesine mensup bir dil olarak karşımıza çıkar. Türk dilinin yerini aşağıdaki şema üzerinden göstermeye çalışacağız:





(Turan, 2014: 59)

Geçmişten günümüze bakıldığında Türklerin birçok alfabe kullandıkları görülür. Bunların içinde bazı alfabeler daha yoğun olarak kullanılmıştır. Göktürk, Uygur, Arap, Kiril, Latin alfabeleri Türkler tarafında daha çok kullanılan alfabelerdir. “Göktürk, Uygur, Arap, Latin ve Kiril alfabeleri, Türklerin tarih boyunca kullandığı beş büyük alfabe arasında yer almaktadır.” (Akyüz, 2005: 339).

Duyulan ve düşünülen her şeyin aktarılmasını sağlayan bir araç olan dil, şüphesiz millî kültür unsurlarının başında gelir ve kültürün oluşumunda ve aktarılmasında temel olarak görülür. Dil olmadan kültürün aktarılma şansı yoktur. “Kültür de yeniden öğrenilip aktarılması gereken tarihsel ve toplumsal bir değer olduğuna göre, onu oluşturan öğelerin öğrenilmesinde ve yeni kuşaklara aktarılmasında dile büyük gereksinim vardır.” (Çolak, 2008: 16).

Sonuç olarak bir milletin varlığını koruması ve devam ettirmesi diline verdiği önem ile ölçülür. Millî diline sahip çıkmayan topluluklar zaman içinde varlıklarını yitirir.

5.2.2. Din

Millî kültür öğeleri içerisinde yer alan din kavramının çok önemli bir yeri vardır. Kültürü etkileyen temel unsurun din olduğunu düşünen birçok bilim insanının olduğu görülür.

Kültürü oluşturan ana öğelerin biri de dindir. Hatta kültür konusuna eğilen kimi düşünürlerle araştırmacılar, dini kültürü belirleyen ve onu yönlendiren baş etken olarak görmektedirler. Örneğin çağımızda Amerikalı Thomas Eliot, herhangi bir kültürün yalnızca dine bağlı olarak ortaya çıkabileceği ve gelişebileceği görüşünü savunmaktadır. Ona göre tek bir dinden birkaç kültür de doğabilir. Aynı zamanda dışarıdan gelebilecek bir etkiye kapalı olan toplumlarda din ile kültürün gelişmeleri birbirinden soyutlanamaz. (Turan, 2014: 109).

Din kültürü oluşturan en önemli unsurlardan biridir ancak dinî kültürü oluşturan tek unsur olarak görmek Şerafettin Turan’a göre biraz abartıdır. “Bu tür değerlendirmeler dinin kişileri ve toplumları etkilemede oynadığı rolü belirtmekle birlikte, onu tek başına kültüre eş bir kavram saymak, ya da ‘bütün varlığı’ yönlendiren biricik güç kabul etmek oldukça abartılıdır.” (Turan, 2014: 109).

Din, kültürü oluşturan unsurların tartışmasız en önde gelenlerinden biridir. İnsanoğlunun sırrına varılamayan olayları anlamlandırmasını sağlayan bir inanç sistemidir. Din, insanın manevi olarak kendini rahatlatmasını sağladığı gibi bünyesinde barındırdığı ahlak sistemi ile de kişinin günlük yaşamını etkiler.

Din ile ilgili birçok tanım yapılmıştır. “Din nedir sorusuna yanıt ararken, onun çok değişik tanımları içerisinden kültür tarihi açısından daha belirleyici olan Durkheim’in şu tanımını yeğleyeceğiz: “Din, kutsal yani birbirinden ayrı ve yasak nesnelerle ilgili olan inançlardan ve belirli tapınma yöntemlerinden meydana gelmiş ortak bir sistemdir.” (Turan, 2014: 110). İslam düşünürleri tarafından şu genel tanım benimsenmiştir: “Din felsefesi demek olan kelamla uğraşan İslam düşünürlerinin de buna benzer bir tanımlı kabul ettikleri görülmektedir. “Din Allah tarafından konulup ona inananları dünyada ve ahirette kurtuluşa (necata) götüren inanç ve eylemlerden (itikat ve amelden) oluşan bir kurumdur.” (Turan, 2014: 110).

Türklerin dinî hayatına bakıldığında İslamiyet öncesi ve İslamiyet sonrası olmak üzere iki bölüme ayrıldığı görülür. İslamiyet’ten önceki bu inanışları şöyle sıralayabiliriz: Totemizm, Animizm (ruhçuluk), Şamanizm, Budizm, Maniheizm, Yahudilik ve Hristiyanlık. Türkler İslamiyet’i kabul etmeden önce de bir nesneyi ilah olarak kabul etmemiş, ona tapınmamışlardır.

Türkler, insanın vücuda getirdiği, yaptığı hiçbir eşyayı, kendilerine de hâkim bir güç, yani ilah olarak kabul etmemişlerdir. Buna karşılık, kendilerinin kontrol edemedikleri büyük tabiat olaylarına saygılı olmuşlar, onlardan korkmuşlardır. Şimşek, gök gürültüsü ve fırtına, onların bakışını gökyüzüne çevirmiştir. Bazen çok büyük ağaçlar gibi tabiatın ortaya çıkardığı şeylere ve olaylara saygılı olmuşlardır. Ancak bunları hiçbir zaman bir ilaha bağlılık gibi kabul etmemişlerdir. Asıl olarak “gök”, insan iradesi dışındaki her şeyin olduğu bir yer olarak kabul edilmiştir. (Baykara, 2001: 192).

Yukarıda bahsettiğimiz inanışlar içinde en eskileri şüphesiz Şamanizm ve Gök Tanrı inancıdır. Türklerin en eski inancı olarak karşımıza Gök Tanrı inancı çıkar. Bunun yanında Şamanizm inancı bir din olmaktan çok kötü ruhların kovulması, hastalıkların

iyileşmesi amacıyla uygulanan bir ritüel olarak kabul edilir. “Şamanlık birçok kavim gibi Türkler arasında da şüphesiz yaşıyordu fakat Türklere mahsus olmadığı gibi, bir din de değildi.” (Akpınar, 1999: 12). Abdulkadir İnan:

“339 yılında bir kaya resimlerinin içlerinde Türk şamanlığına ait bulgulara fazlasıyla rastlanılarak Türk Şamanizm’in milattan önce ki varlığı belgelenmiştir. Bu kaya resimlerinin bulunmasını sağlayan Rus bilim adamı Alexsey Okladnikov’dur. Kaya resimlerinde sadece Sibiry Türk toplulukları değil diğer Türk toplulukları ve Asya Hunlarının da kalıntılarına rastlanılmıştır. Amur Nehri kenarında yaşamış olan Türk topluluklarına ait olduğu düşünülen Şaman maskeleri bulunmuştur. Bir başka bölgede bulunan kaya resimlerinde Şamanların ayin kurban töreninde, tıpkı Sibiry Şamanları gibi, ellerinde davullarla (kadın Şamanları) görülmüştür.” (İnan, 2000: 2-3) der.

Türkler atlı göçebe bir hayat yaşadığı için diğer topluluklar gibi çok tanrılı bir inanca değil tek tanrılı bir inanca sahiplerdi.

İslamiyet’in kabulü ile Türk kültüründe büyük değişimler meydana gelmiştir ancak kendi kültürlerini de gittikleri yerlere taşımayı bilmişlerdir. Günümüz Türk kültürünün oluşmasında da İslamiyet’in önemli bir payı vardır. Millî bir kültürün oluşmasında şüphesiz topluluğun benimsediği dinî inanışlar çok etkilidir. Bu noktada birçok bilgin, millî kültürü oluşturan en önemli öğelerden birinin din olduğunu düşündüğü gibi tek başına din ögesinin de bir veya birden çok kültüre kaynaklık edebileceğini ifade etmiştir. Mehmet Kaplan bu konuda “Din, Türk milletini yoğuran etkenlerin başında yer alır (...) teferruatına varıncaya kadar bütün varlığımız asırlarca İslamiyet ile yoğrulmuştur.” der. (Turan, 2014: 109).

Türklerin İslamiyet’i kabul etmelerinde tek tanrılı bir inanca sahip olmaları da kuşkusuz etkili olmuştur. İslamiyet’in kabulü ile birlikte kültürü etkileyen en önemli unsurlardan biri olan dilde de etkileşim yaşanmıştır. “İslâm âleminde bilim dili Arapça, edebiyat dili Farsçaydı. Bazı Türk düşünürleri eserlerini bu sebeple Arapça yazmışlardır. Ancak düşünce olarak İslâm kültürünü zenginleştirmişlerdir. Bununla birlikte aile hayatı törelere bağlı olduğundan evlerde Türkçe konuşulmuştur. Anadolu’da Türkçe yayılmıştır.” (Çolak, 2008: 28).

İslamiyet ile birlikte Türklerin kültür hayatında birçok değişim yaşanmıştır. İslamiyet ile birlikte gelen namaz, oruç, abdest vb. unsurlar Türklerin günlük hayatlarına dâhil olmuştur ayrıca edebî eserlerde, mimari yapılarda vb. alanlarda da İslamiyet’in etkisi görülmeye başlamıştır. Osmanlı Devleti’nin büyük bir imparatorluğa dönüşmesi İslamiyet’in de yayılmasını sağlamış, Türk-İslam kültürü üç kıtaya nüfuz etmiştir.

Dinî inanışlar sayesinde toplumdaki ahlak kavramı oluşmuş, insanlar anlamlandıramadıkları olayları din sayesinde çözümlemiş, manevi huzura erişmek için sığınacak bir liman bulmuşlardır. İnsanlar sahip oldukları dinî inanışlara göre yemiş, içmiş, giyinmiş, evlenmiş ve bunun gibi birçok toplumsal unsuru dinî inanışlarına göre yerine getirmiştir. Bu açıdan düşünüldüğünde dinin millî kültür üzerindeki etkisi daha iyi kavranabilir.

5.2.3. Örf, Âdet ve Gelenekler

Örf, âdet ve gelenekler milletlerin yazılı olmayan kuralları olarak değerlendirilir. Bu yazılı olmayan kurallar insanların duygu, düşünce ve davranışını belirleyen temel faktörler olarak karşımıza çıkar. Bunun sonucu olarak da toplumsal yaşamı ve insanlar arası etkileşimi doğrudan etkiler. Diğer taraftan bilinmektedir ki şu an kullanılan yazılı kanunların bir kısmı da milletlerin örf, âdet ve gelenekleriyle çelişmeyecek şekilde düzenlenmiştir. Yazılı hukuk kurallarının olmadığı yıllarda toplumsal düzen milletlerin örf, âdet ve gelenekleri ile sağlanmıştır. Bir başka açıdan bakıldığında yazılı kuralların toplumsal hayatı tümüyle kontrol altına alması da mümkün değildir. Yazılı kuralların yetemediği hususlarda toplumların örf, âdet ve gelenekleri devreye girer. Bu kavramlar toplumları kaynaştıran ve bir arada tutan unsurların başında gelir.

Bu kavramlar içerisinde yaptırımı en kuvvetli olan örf diğer bir ifade ile töredir. Örf, kişinin toplum içinde göstermesi beklenen, diğer bireylere örnek oluşturacak birtakım davranışlar bütünü olarak tanımlanabilir.

Örfler, çoğu zaman toplumun katı beklentileri olarak nitelenen birtakım örnek tutum ve davranışlardır. Örfler, aynı zamanda toplumu bir arada tutan değerler sisteminin temel taşları arasındadır. Bu değerler sistemi, toplumsal yapının durumuna göre giderek özel bir hukuk sistemine göre ya da o sistemdeki bir yasa maddesine de gerekçe olabilmektedir. (Çolak, 2008: 32).

Uyulmadığı takdirde kanunmuş gibi etkili olan ancak kanuni bir yaptırımı olmayan kaidelerdir. “Bir sosyo-kültür biriminde kanun ve ahlak kaidelerinin yerine geçebilecek kadar kuvvetli fakat kanuni yaptırımla desteklenmeyen davranış kalıbına örf-töre adı verilir. Yaptırımları en kuvvetli olan kural çeşididir.” (Nirun-Özönder, 1990: 262). Türk Dil Kurumu sözlüğünde tanımı şu şekilde yapılmıştır: “Yasalarla belirlenmeyen, halkın kendiliğinden uyduğu gelenek.” (www.sozluk.gov.tr). Bu durum bireyler üzerinde bir baskı oluşmasına sebep olsa da bireyin içinde yaşadığı topluluk ile uyumlu yaşamasını sağlar. “Öte yandan cins, yaş, sınıf ve mesleklere göre belirlenmiş çeşitli örfler bunlar

arasında bağlantıyı koruma, kollama, pekiştirme ve denetleme işlevleriyle de yüklüdürler.” (Çolak, 2008: 32).

Âdetler daha çok toplumsal yaşamı, sosyal ilişkileri düzenleme görevi ile karşımıza çıkar. Türk Dil Kurumu sözlüğündeki tanımı şöyledir: “Topluluk içinde eskiden beri uyulan kural, töre” (www.sozluk.gov.tr). Bir başka tanım ise: “Bir topluluğun uzunca bir zaman dilimi içinde, dışarıdan herhangi bir müeyyide uygulanmaksızın kendiliğinden uymaya, yapmaya alışageldiği ve o topluluk tarafından yapılmasına lüzumlu olduğuna inanılan davranış kalıbı.” (Parlatır, 1994: 81). Selamlamadan yemek ve sofraya düzenine, evlenmeden yas törenlerine, cinsiyetler arası ilişkilerden sosyal hayat içerisinde aklımıza gelebilecek her türlü şeye âdetler yoluyla uyum sağlanmaktadır. Toplumda yaşamını sürdüren bir bireyin yaptığı işe, benimsediği dine ya da mezhebe, mensubu olduğu etnik gruba hatta cinsiyetine göre uyması gereken âdetler bulunur. Bu da âdetlerin kişinin içinde bulunduğu koşula özgü kurallara olduğu anlamına gelir.

Âdetler çeşitli kökenlerden kaynaklanmış ve biçimlenmişlerdir; bunlar içerisinde geçmiş zamanların yaşama biçimleri, dünya görüşleri, ilginç rastlantı ve olaylar önemli bir yer tutarlar. Bir toplumda, toplumun bütününe ilgilendiren âdetler olduğu gibi, çeşitli mesleklerin, mezheplerin, etnik grupların vb. kendilerine özgü âdetleri vardır. (Çolak, 2008: 33).

Gelenekler ve görenekler ise sosyal yaşam alışkanlıklarının bir nesilden başka bir nesle aktarılması sonucu oluşur. “Gelenekler geniş anlamıyla bir kuşaktan ötekine geçirilebilen bilgi, tasarım, boş inanç, yaşantı biçimi; daha geniş anlamıyla maddi olmayan kültürdür. Dar anlamda ise, kuşaklar boyunca bir toplumun örneğin kutsal ya da politik işleri gibi önemli konulardaki görüşlerdir.” (Çolak, 2008: 32). Genel bir tanıma varmak istediğimizde ise şu tanım karşımıza çıkar: “Bir kültür içinde her zaman var olduğuna inanılan, sosyal olarak bir nesilden diğerine aktarılan alışkanlıkların, normların toplamı.” (Parlatır, 1990: 82). Gelenekler yazılı ve sözlü olarak iki koldan varlığını devam ettirir. Âdetler ve örf ile tutarlı bir şekilde oluşan gelenekleri bu iki kavramdan ayrı düşünmek mümkün değildir. Gelenekler zamanla değişmesi bakımından değerlendirildiğinde en yavaş değişen normlardır. Görenekler ise, “Âdetlere göre kuvvetli yaptırımlara sahip olmayan, görüp tekrarlanarak alışlagelen normlar ‘görenekler’ olarak gruplandırılmaktadır.” (Parlatır, 1990: 82).

İsmail Parlatır örf, âdet, gelenek ve görenek başlıklarının altında şu alt başlıkları tespit etmiştir:

a) Geleneksel Kıyafetler

- 1) Erkek Kıyafetleri
- 2) Kadın Kıyafetleri

b) İnsan Hayatının Belli Geçiş Dönemleri

- 1) Evlenme Geleneği
 - a) Kız Beğenme
 - b) Kız İsteme
 - c) Nişan ve Düğün
- 2) Çeşitli Kutlamalar
- 3) Yemek ve Sofra Adabı
- 4) Davranış Kalıpları
- 5) Yemin
- 6) Sütkardeş, Sütanne, Sütbaba (Parlatır, 1990: 83):

Sonuç olarak örf, âdet ve gelenekler millî kültürün oluşmasında önemli bir yere sahiptir. Toplumsal bir varlık olan insanın toplum içinde iyi ilişkiler kurmasını sağlar. Uygunsuz olan tavır ve davranışların sergilenmesini önler. Toplumu bir arada tutan, manevi bağı sağlayan da hiç kuşkusuz bu normlardır. Her milletin örf, âdet ve gelenekleri -aralarında benzer yönleri olsa da- genellikle birbirinden farklı özellikler taşımaktadır.

5.2.4. Toplumsal Yapı

Millî kültürü oluşturan öğeler arasında toplumsal yapının da büyük bir önemi vardır. Günümüzde hâlâ toplumun temeli oluşturan temel yapı birimleri ailelerdir. Bunun nedeni ise günümüzde insanların büyük bir kısmının hâlâ aile biçiminde yaşıyor olmasıdır. “Millet için dil, biyoloji için hücre, kimya için element ne ise ve ne anlama geliyorsa, toplumlar için de ailenin anlamı budur.” (Çolak, 2008: 38)

Aile tanımlarına baktığımızda,

Aile, biyolojik ilişkiler sonucu insan türünün sürekliliğini sağlayan, toplumsallaşma sürecinin ilk ortaya çıktığı, karşılıklı ilişkilerin belirli kurallara bağlandığı, o güne dek toplumda oluşturulmuş maddi ve manevi zenginlikleri kuşaktan kuşağa aktaran biyolojik, psikolojik, ekonomik, toplumsal, hukuksal yönleri bulunan toplumsal bir birimdir. (Tezcan, 2000: 13).

Türk Dil Kurumu sözlüğünde ise “Evlilik ve kan bağına dayanan karı, koca, çocuklar, kardeşler arasındaki ilişkilerin oluşturduğu toplum içindeki en küçük birlik” (www.sozluk.gov.tr) olarak tanımlanır.

Aile bireyin toplum içinde kendi benliğini oluşturmasını, sosyalleşmesini sağlayan sosyal bir yapıdır. Diğer bir önemli işlevi ise kùltürel değerleri, millî duyguları ve özlmleri bireye aktararak gelecek nesillere taşımasıdır Ailenin toplumu oluşturan temel yapı birimi olması kùltürün benimsenmesi ve aktarılması ağısından önem arz etmektedir. Birey bir ailede dünyaya gelir; aileden gelenek, görenek, örf ve âdetleri öğrenir; millî kùltür unsurlarını ailesinden alır ve gelecek nesillere de ailesinden öğrendiklerini aktarır. Tüm bunlar dikkate alındığında ailenin toplumu ayakta tutan en önemli unsur olduğu gör÷lmektedir.

Toplumdaki en önemli sosyal yapılardan biri olan ailenin de kişi sayısı, yaşadığı bölge vb. özelliklerine göre çeşitleri bulunur. Bunlar: “geniş aile, çekirdek aile, aşiret topluluklarında aile, köy ailesi, kasaba ve kent ailesi, gecekond u ailesi.” (Çolak, 2008: 42).

Günümüzde aile yapıları bozulan toplumların kendi dillerinden, inançlarından, kùltürlerinden uzaklaştıkları gör÷lmektedir. Bu da bir millet için olabilecek en kötü senaryodur. Yıkılmak, dağıtılmak istenen bir toplumda yapılacak ilk şey şüphesiz o toplumun kùltürel değerlerinden, dinî inanışlarından ve millî dillerinden uzaklaşmalarını sağlamaktır. Bunun da ilk aşaması aile yapısının bozulmasıdır. Aile yapısı bozulan bir toplumdan geçmiş ile bağlar zayıflar ve kùltür, din, dil gibi unsurlar da zamanla bozulmaya başlar.

Toplumu oluşturan temel unsur nasıl aile ise aileyi oluşturan temel unsur da evliliktir. Türkler aile kurmada evliliğe önem vermişlerdir. Günümüzde bazı toplumlarda evlilik gerçekteşmeden birlikte yaşama yaygınlaşsa da Türkler geçmişten günümüze aile kurmanın temel unsuru olarak evliliğe çok önem vermişlerdir. Bunda Türklerin sahip oldukları dinî inanışların da etkisi mutlaka önemlidir. “Çağdaş Batı toplumlarında bazı olumsuz tecrübelerden yola çıkılarak ailenin korunması ile ilgili önlemler alınmakta, aile bakanlıkları, aile vakıfları ve aile dernekleri kurulmaktadır.” (Akyüz, 2005: 268).

Aile yapısı içinde diğer bir önemli nokta kadındır. Türkler her dönemde kadına önem vermiştir. Sadece aile içinde değil, devlet yönetiminde de kadınlar etkili olmuş ve saygı görmüştür. Aileyi ve yuvayı kuran, çocukları yetiştiren kişi olarak kadının önemi büyüktür. “Evin dayanağı odur ki kırdan, yabandan eve misafir gelse kocası evde olmasa onu yedirir, içirir, ağırlar, azizler gönderir.” (Ergin, 1995: 19).

Eski Türklerde toplumsal yapı konar-göçer bir yaşam tarzını barındırıyordu. Bu yaşam biçiminde ise temel geçim kaynağı hayvancılıktı. Hayvanları için yeni otlak arayışında olan Türkler sürekli yer değiştirmek zorundaydı. “...Diğer yandan temel ekonomik faaliyet olan hayvancılığın sürdürülmesi ve güvenlik altına alınarak yürütülmesi için, biten otlakların ikamesi ve bunun için yer değiştirmek zorunlu olmuştur.” (Erkan, 1998: 58). Bu yer değişiklikleri atın da Türkler için önemli bir binek hâline gelmesini sağladı. At hem bir bölgeden bir bölgeye geçişi hızlandırıyor hem de savaşlarda kullanılıyordu. Hayvan yetiştiriciliğine dayanan ekonomik yapı nedeniyle hayvandan elde edilenlerin işlenmesi ile oluşan nesneler de Türklerin ekonomik faaliyetleri içinde yer alıyordu. Çadır, keçe, halı ve kilim dokumacılığında Türklerin önde olmasının bir diğer nedeni de budur. Bunun yanında sürekli savaşa hazır olan bir toplum olan Türklerde demir işçiliği de önemliydi.

Türklerin yerleşik hayata geçmesiyle beraber toplumsal yapılarında da değişimler görülür. Yaşam tarzı Uygurlar ile değişmeye başlamış, yerleşikler ve göçebeler şeklinde toplumsal yaşayış farklılığı meydana gelmiştir. Bunun sonucunda da kentleşmeler meydana gelmiş, tarım ve özel mülkiyet kavramları da önemli bir hâl almıştır.

5.2.5. Düşünce ve Ahlak Kavramları, Bu Kavramların *Yara* Romanındaki Yansımaları

Toplumu oluşturan bireylerin ortak bir düşünce ve hayat görüşü etrafında birleşmeleri, millî bir kültürün oluşmasında önemli bir paya sahiptir. Öte yandan toplumda meydana gelen fikir ayrılıkları da toplumda ortak bir düşünce ve felsefe oluşamayacağı anlamına gelmemektedir. Toplumun en küçük birimi olarak kabul edilen ailelerde bile bireyler arasında görüş farklılıkları yaşanabilmektedir ancak bu birlik ve bütünlüğün bozulacağı anlamı taşımamaktadır. “Sınıfsal farklılaşmalar bir yana, aynı soy ve aile içinde bile birbiriyle her zaman uyumlu olmayan davranışlar vardır. Katılımcılıkla baskıcılık, barışçılıkla savaşçılık, paylaşımcılıkla bireysellik, yardımseverlikle bencillik gibi sayısız karşıtlık ya da birliktelik, toplumun bireylere verdiği özelliklerdir.” (Aydoğan, 2006: 87).

Ortak coğrafi özelliklere ve maddi unsurlara sahip toplumlarda farklı kültürel kimlikler geliştiği bilinmektedir. Bu farklılığın temelinde toplumu oluşturan bireylerin psikolojik durumları ve düşünce sistemleri yatar. Tüm bunlar göz önüne alındığında millî

kültür oluşumunda toplumdaki bireylerin düşünce sistemlerinin farklılıklarının önemi görülmektedir. “Aynı şartlar içinde yaşayan çeşitli toplulukların kültürlerinde görülen farklar, insan gruplarının sosyal telakki ve psikolojilerindeki ayrılıktan ileri gelir.” (Kafesoğlu, 2005: 346).

Ahlak kavramı da millî kültür için önemli bir ögedir. Ahlak, bireylerin benimsediği din ve toplum içindeki yazılı olmayan kurallar çerçevesinde gelişen bir insani erdemdir. Herkes tarafından uyulması beklenen evrensel ahlak kuralları olduğu gibi milletlere has ahlaki durumlar da görülebilmektedir. Bir toplumda ayıp olarak kabul edilen ve toplumsal yaptırımı olan bir husus başka bir toplumda aynı tepkiyi almayabilir. Türklerin geçmişteki ve günümüzdeki inanç sistemlerine baktığımızda benzer ahlaki kaidelerin olduğu görülmektedir. Bu sayede Türk kültüründe ahlaki olarak dönemsel farklılıklar çok göze çarpmamaktadır.

Türklerin belli başlıklar altında toplayabileceğimiz birtakım millî ahlak unsurlarının varlığından söz edebiliriz. “Türk milletinin asırlardır değer verdiği kıymetler hem tarihinden hem de inancından kaynaklanmaktadır. Yüzyıllar boyunca silinmemiş olan bu erdemlere, millî ahlak öğeleri olarak bakmak daha doğru olacaktır.” (Parlatır, 1994: 99).

Yukarıda bahsettiğimiz unsurlardan ilki vatanseverlik erdemidir. Türkler tarih boyunca vatanı için gözünü kırpmadan ölecek bir şuur ile yetişmiştir. Vatan sevgisini her şeyden üstün tutmuştur çünkü vatanın elden gitmesi bir Türk için acıların en büyüğüdür.

İncelediğimiz *Yara* adlı eserde Sovyet Rusya hâkimiyetinde olan bir köyde yaşayan delikanlıların II. Dünya Savaşı’na gitmesi vatanseverlik erdemi ile ilişkilendirilebilir. Bu delikanlılar, Sovyet Rusya adına savaşa katılmış olsalar da aslında ailelerinin yaşadığı toprakları, sevdiklerini, vatanlarını korumak adına savaşa katılırlar. *Yara* romanında birçok gencin savaşa katıldığı, bunlardan bazılarının döndüğü, bazılarının ise dönemediği aktarılır ancak eserde üç kişinin ismi üzerinde durulur. Bunlar Şekür, Yusufcan ve Gabdulla’dır. Şekür savaştan yaralı olarak dönmüş ancak Almanlara esir düşmesinden dolayı Sovyet sistemi tarafından yeniden hapse atılmıştır. Yusufcan daha bir çatışmaya girmeden hastalıktan vefat etmiş, Gabdulla ise uzun yıllar kendisinden haber alınamamasına rağmen sonunda köyüne dönebilmiştir. Gabdulla’nın birçok çatışmaya

girmesine rağmen ölmemesi toprağına, sevgilisi ve ailesine olan bağılılığı ile açıklanmıştır.

Adalet ile ilgili erdemler de Türkler için çok önemli ahlaki değerlerdir. “Türk milletin karakteristik özelliklerinden biri de adil olmaları ve emrindeki insanlara adaletle yaklaşmalarıdır. Türk tarihi baştan başa bunun örnekleriyle doludur. Gerektiğı zaman kılıçla sağlama pahasına bile adaletten ayrılmamışlardır.” (Parlatır, 1994: 100). Türk milleti gittiğı her yere adalet ve uygarlık götürmeyi bilmiştir.

Yapıcı ve bütünleştirici olma erdemi Türklerin karakteristik özelliklerinden biridir. Beş asır boyunca hâkimiyeti altında yaşayan farklı ırklara ve farklı dinlere sahip olan birçok topluluğı idare etmesini bilen Türkler, adaletli yaklaşımlarıyla toplumun bütünleşmesini sağlamış ve ayrışmamasını engellemiştir.

Türklerin herkesçe bilinen diğ er önemli erdemi ise cömertliktir. “Cömertlik Türklerin hem tarihlerinden hem de inançlarından kaynaklanan bir özellikleridir. Türk destanlarında sık sık hakanların verdikleri ziyafetlerden bahsedilir.” (Parlatır, 1994: 103).

Türk deyince akla gelen erdemlerden biri de konukseverliktir.

Bunu anlayabilmek için pek eskilere gitmeye gerek yoktur. Günümüzde bile Anadolu’da hangi eve varırsanız varın misafir için hazırlanmış odayla, yatakla karşılaşırsınız. Türk insanı kendi yemediğini misafire ikram etmek için birbiriyle yarışır. Yatağının en iyisini, çarşafının en yenisini misafir için saklar. Anadolu insanı tarlasını ekmeden önce “Yarabbi! Eş ile dost ile kurt ile kuş ile yemeyi nasip eyle” diye dua edermiş. (Parlatır, 1994: 104).

Yara adlı eserde savaştan dönen hemen hemen herkesin Süleyman’ın evine uğraması ve Süleyman’ın tüm ekonomik sıkıntılara rağmen gelenleri elindeki kısıtlı imkânlarla rağmen ağırlaması cömertlik ve konukseverlik erdemi ile açıklanabilir. Türkler maddi imkânları ne kadar kötü olursa olsun evine gelen misafiri her zaman el üstünde tutmuş, ekmeğini bölüşmeyi bilmiştir.

Konukseverlik gibi arkadaşlık da Türkler için önemli erdemlerden biridir. “Atalarımız ‘İyi arkadaş, kardeşten üstündür’ der.” (Parlatır, 1994: 104).

Sadakat ve vefa kavramları yine Türkler için özdeşleşen erdemler arasında yer alır. Türkler hem birey olarak devletlerine hem de sosyal ilişkileri açısından birbirlerine her zaman sadık ve vefalı insanlar olmuştur. “Türk milleti devletine ‘baba’ der. Kendisini evlat olarak görür. Onun için bir evladın ailesine bağlandığı ruhla devletine bağlanır.”

(Parlatır,1994: 106). İncelediğimiz *Yara* adlı romanın önemli temalarından biri sadakat ve vefadır. Zeytüne ve Gabdulla'nın birbirlerine olan sadakati, romanın başından sonuna kadar işlenen bir konudur. Onların birbirlerine olan sadakati kelimeler ile değil karşılıklı bakışları ile mühürlenir. Savaşa giden Gabdulla bir gün toprağına, ailesine ve Zeytüne'ye geri döneceğı umudu ile hayatta kalır. Zeytüne ise Gabdulla'dan hiçbir zaman ümidini kesmez, evlenmek zorunda kalsa bile Gabdulla'nın bir gün geri dönmesini arzular. Gabdulla'nın yaralı ve bakıma muhtaç olarak köyüne dönmesi üzerine Zeytüne'nin sadakati yerini vefaya bırakır çünkü Gabdulla bakıma muhtaçtır ve kendisini zorlu bir hayat beklemektedir. Gabdulla'nın bu durumuna rağmen Zeytüne'nin Gabdulla'ı bırakmaması ise ancak vefa ile açıklanabilir. Sadakat ve vefa sadece Gabdulla ve Zeytüne arasında görülmez. Süleyman ve eşi Züleyha'nın evliliğinde de bu iki unsur dikkat çekicidir. Onlar, birbirlerine karşı her zaman vefalı ve sadık kalmayı bilen bir çifttir. Bir çocuklarını kaybeden, kızları tarafından bırakılıp gidilen ve en küçük çocukları savaştan dönmeyen bir çift olmalarına rağmen birbirlerine her zaman destek olurlar ve umutlarını hiçbir zaman yitirmezler.

Alçak gönüllülük ve yumuşak huylu olma erdemleri de Türklerin önem verdiği unsurlardır. İslâmiyet'in gösterdiği yolda ilerleyen insan gösteriştten ve kibirden uzak olmalıdır. Diğer insanlara karşı anlayışlı ve yumuşak huylu davranmalıdır. Türkler hem İslamiyet öncesinde hem de İslamiyet sonrasında yumuşak huylu ve alçakgönüllü olmaya çalışmıştır.

Merhametli olmak ve herkese karşı yardımsever bir tavır sergilemek Türklerin öne çıkan diğer özelliklerindendir. Türkler savaşta dahi düşmanlarına karşı merhametle yaklaşır. “Türk tarihinde bunun örneklerini görmek mümkündür. Malazgirt'te Alparslan'ın esir aldığı komutana yaklaşımı, Çanakkale'de Mustafa Kemal'in Anzaklar için söyledikleri sadece ilk akla gelen örneklerdir.” (Parlatır, 1994: 108). *Yara* adlı eserde merhametli olma erdemi, Züleyha'nın hırsızlık olayındaki tavrı ile karşımıza çıkar. Kıtlik zamanı Bedrilerin Kamal'ı hırsızlık için Süleyman'ın evine girdiğinde Süleyman çok öfkelenir hatta balta ile Bedrilerin Kamal'ının kolunu kesmeye yeltenir. Bu durum karşısında Züleyha'nın araya girerek buna izin vermemesi, Bedrilerin Kamal'ını kurtarması ancak yüce gönüllü birinin yapacağı bir iştir. Bununla da kalmayan Züleyha, hırsızlık için gelen Bedrilerin Kamal'ının ailesine gıda yardımı yapmaktan geri durmaz.

Türklerin utangaç bir millet olması önemli ahlaki özelliklerinden biridir.

Türklerin dikkat çekici ahlaki bir özelliği de “utangaç” bir millet oluşudur. Yerli ve yabancı kaynaklara göre Türkler savaş meydanında değil, rahat döşekte ölmekten, hatta ihtiyarlayıp hastalanmaktan utanırlardı. Esir olmak, köle durumuna düşmek, kadınlarının düşman eline geçmesi büyük utanç kaynağı idi. Şatafat içinde yaşamaktan, böbürlenmekten, başarıları dolayısıyla öğünmekten ve öğütmekten; verdikleri sözü yerine getirememekten, yalan söylemekten utanırlardı. Utanma hissi, Antikçağ düşüncesine dayalı Batı anlayışındaki gibi bir ruhi zaaf değil, insana daima kendini kontrol etme imkânını sağlayan bir psikolojik mekanizmadır. Eski Yunan telakkisinde yalancılık, hırsızlık mübah görülmüş, haksızlık yapmak bir kudret belirtisi ve cesaret, faziletlerin başı kabul edilmiş, fakat insanda utanma denilen bir ruhi prensibin mevcudiyeti hatıra getirilmemişti. Buna karşılık eski Türk ahlakında cesaret yanında ve belki ondan da üstün olmak üzere, kötülükten koruyucu başkalarını aldatmaktan, vicdanın yerini kurnazlığa terk etmekten alıkoyucu ve insana namuslu bir hayat düzeni bağışlayıcı “utanma” duygusu en büyük fazilet sayılmıştır. Bu ahlaki özellikleri dolayısıyla Türkler hakka saygılı doğruya hürmetkâr olmuşlar ve meşru devlet idaresine bağlılıklar ile uzun ve çok zahmetli göç hareketlerinde bile bozulmayan töre’nin disiplin anlayışı içinde “nizamcı” bir cemiyet teşkil etmişlerdir. Bu nizam keyfiyeti bilhassa 10’lu sisteme dayalı askerî teşkilat ruhundan kaynak alan çeşitli siyasi ve sosyal müesseselerin kuruluş ve işleyişinde görünüyordu. Türk düşüncesinde mühim yeri bilinen “otoriter devlet” düşüncesinin iki dayanağından biri töreye sıkıca bağlılık ise, diğeri de devlet kuruluşlarının işleyişine damgasını vuran bu nizamcılıkta dikkatli ısrardır. (Kafesoğlu, 2005: 348).

Ayaz Gıyalece’ın *Yara* adlı romanda utangaçlık duygusunun hâkim olduğu birtakım olaylar aktarılır. Bunlardan ilki, romanın başında Şekür isimli şahsın Süleyman’ın evine geldiği sahnedir. Süleyman ve Züleyha Şekür’ün ağzından çıkacak olumlu bir haber için gözlerini Şekür’e diker. Çay ve ekmek ikram edilen Şekür, bu yiyecek ve içecekleri hasret duyarak yavaşça tüketirken Süleyman ve Züleyha’nın kendisine baktığını görünce utanır. Utanç duyan bir başka şahıs Zeytüne’dir. Gabdulla ile değil de Kerimcan ile evlendiği için Gabdulla’a verdiği sözü tutamadığını düşünerek bu durumdan dolayı utanç duyar. Yine Zeytüne, Gabdulla’ın köye dönmesinden sonra onun yanına gitmek için Kerimcan ve ailesinin onayını almak istediği sırada bu durumdan utanç duysa da geri adım atmaz.

Türklerin önemli özelliklerinden biri de cesaretli olmalarıdır. “Yabancı kaynaklar Türk milletini anlatırken ilk bahsettikleri şey Türklerin cesaretidir.” (Parlatır, 1994: 110). Tarih boyunca birçok örneği olan bu eşsiz cesaretin yakın tarihimizdeki en meşhur örneklerinden biri Çanakkale Savaşı’dır. “Türk milletinin ‘Yavuz’ özelliğinin yanında karıncayı bile ezmeye çekinen bir de ‘Yunus’ yüzü vardır. ‘Yaratılanı yaratandan ötürü hoş görme’ felsefesi Türklere aittir.” (Parlatır, 1994: 110). İncelediğimiz *Yara* adlı romanda cesaret erdemi Gabdulla üzerinden işlenir. Gabdulla, savaş meydanındaki cesareti ile diğer askerlerin dilinde dolaşır. Korkusuzca çatışmalara girer, yaralanır ama

savaş meydanına tekrar gitmek ister. Aldığı yaralar sonucu kendisini aynada görmeye katlanamaz ancak yine de köyüne, ailesine dönme konusunda cesaretli davranır ve döner.

Sonuç olarak düşünce ve ahlak kavramları, bir milletin kültürünün oluşmasında pay sahibi olan kavramlardır. Düşünce ve ahlaki değerlerde genel itibariyle birlik oluşması bireylerin birbiriyle olan bağını kuvvetlendirmekte ve ortak bir payda oluşmasını sağlamaktadır.

5.2.6. Tarih

Milleti millet yapan, ortak bir kültür meydana getiren unsurlardan bir diğeri de şüphesiz ortak bir tarihî geçmişe sahip olmaktır. Tarih, bir milletin geçmişten günümüze varoluş aşamalarının, yaşantılarının bütünüdür. “Bir milletin zaman içerisinde yaşadığı maceraların bütünü olarak kabul edilen tarih, kültür unsurları içerisinde çok özel bir yere sahiptir. Latince ‘histoiria’ kökenli olan ve ‘hatırlamaya eğer olayların hikâyesi’ anlamına gelen ‘tarih’ kelimesinin kökeni Arapçadır, sözlük manası ise ‘bir nesnenin zamanını belirlemek’ demektir.” (Parlatır, 1994: 146). Tarih geçmiştir ancak dün ile bugünü birbirine bağlayarak geleceği inşa eder. Bu açıdan bakıldığında aynı tarihe sahip bireyler arasında bir bağ oluşur, kader birliği meydana gelir. Tarih sayesinde bireyler akrabalıklarının, soy birliklerinin farkına varır.

Tarih araştırmacıları Türk tarihini üç ana devreye ayırırlar:

1.İslam Öncesi Orta Asya Türk Tarihi

2.İslami Dönem Türk Tarihi

3.Batı Medeniyeti Çevresinde Türk Tarihi (Parlatır, 1994: 148).

Millî kültürün oluşmasında en önemli şey bireylerin ortak bir paydada buluşmasıdır. Tarih de bireylere millet olmanın, millî kültür oluşturma yolunu açacak ortak bir payda sunar. Türklerin tarihî geçmişi düşünüldüğünde çok eski tarihlerden bu yana oluşan bir tarihî geçmişten söz etmek mümkündür. Tarih sahnesinde birçok devlet kuran, bazı dönemlerde dünyaya hükmeden Türklerin tarihe olan bağlılığı tartışılmaz bir durumdur. Tüm Türk toplulukları, tarihine önem vermiş ve geçmiş ile bağını asla koparmamıştır. Bu yüzden ki yıkılma sürecine giren bir Türk devletinin hemen ardından yeni bir devlet kurulabilmiştir. Diğer topluluklar göz önüne alındığında Türk kültürü, birçok milletin kültüründen daha sağlam bir şekilde günümüze taşınabilmiştir.

5.2.7. Sanat ve Edebiyat

Sanat, kültürün temellerinden biridir. Bir milletin sanat eserleri incelendiğinde o millete ait kültürel öğelere rastlanmaktadır.

Kültürün, “Toplumda geçerli olan ve gelenek hâline gelmiş olan dil, duygu, düşünce, inanç, sanat ve yaşam etkinliklerinin tümü” diye tanımlanmasından da kolayca anlaşıldığı gibi, sanat, kültürü oluşturan ana öğelerden biridir. Kimi değerlendirmelerde, kültürün biri sanat, öteki töreler ve gelenekler olmak üzere iki temele dayandığı da öne sürülmüştür. Kimilerine göre de kültürde ağırlık sanattadır. Bütün bunlar, sanatı içermeyen bir kültürün olamayacağını göstermektedir. Gerçekte de ister ulus, isterse kabile niteliğinde olsun, toplum ile sanat arasında çok yakın bir ilişki bulunmaktadır. Hatta toplumun kendine özgü niteliklerini sanatından çıkarmak olanağı bulunmaktadır. Bununla birlikte herhangi bir toplumun sanatını, o tasarımı doğuran düşünceyi, onu besleyen ruhu, özgün kılan bilgi düzeyini ve etkinliğin sürmesini sağlayan toplumsal koşulları göz önüne almadan anlamaya olanak yoktur. (Turan, 2014: 261).

Bu durum gösteriyor ki toplumda yaşayan insan ile sanat arasında göz ardı edilemeyen bir bağ vardır. Sanata yansımamış bir kültür düşünülemez.

Sanat sözcüğü ile karıştırılan bir diğer sözcük zanaat sözcüğüdür. Günümüzde de bu karışıklık hâlinin devam ettiği görülür. “Sanat, bir duygunun, tasarımın ya da niteliğin belli yöntemlerle belirtilmesi ya da yaratılması demektir. Zanaat, insanların maddeyle ilgili gereksinmelerini karşılamak için yapılan ve öğrenim ya da deneyim, beceri gerektiren işidir.” (Turan, 2014: 261).

Türklerin sanat hayatına baktığımızda yerleşik hayat öncesi ve sonrası, İslamiyet öncesi ve sonrası şeklinde değerlendirmek mümkündür. Türkler yerleşik hayata geçmeden önce atlı-göçebe bir yaşam olan bozkır kültürü olarak isimlendirilen bir yaşam tarzına sahiptiler. Bu yüzden ancak taşınabilir sanat eserleri verebildiler. O dönemin sanat eserlerine baktığımızda çeşitli nesneler üzerine işlenen hayvan motifleri, kakmacılık, halı ve kilim dokumacılığı, kuyumculuk ve otağcılık göze çarpmaktadır. “Bozkır Türklerinde renkli taş ve gümüş kakmacılık, kuyumculuk, halı ve kilim dokumacılığı, gergef işçiliği ve otağcılığın çok ileri olduğunu ve sanat değeri yüksek eserler verdiğini de kaynaklarda görülmektedir.” (Kafesoğlu, 2005: 342). Bunların yanında kopuz eşliğinde söylenen sözlü edebiyat ürünleri de önemli bir yer tutmaktadır. Atlı göçebe hayat tarzı Türklerin mimari açıdan eser vermesine imkân vermemiştir.

Boz kır hayatı ve göçebelik, kolay taşınmayı da zorunlu kıldığı için, günlük kullanıma yarayan ürünler dışında sanatla fazla uğraşma olanağı bulunamamıştır. Aslında da steplerde yaşayan göçebe ve yarı göçebe toplulukların sanatlarını ancak genel nitelikleri ile saptama olanağı bulunmaktadır. Kaldı ki Orta Asya'da dolaşan kavimlerin hepsi de Türk değillerdi. O yüzden o dönemde Türklere ait eserlerin belirlenip sınıflandırılmasında büyük güçlükler doğmaktadır. Genelde göçebelik dönemindeki Türk sanatının, bütün konargöçer topluluklarda olduğu gibi

basit halk sanatı niteliğinde olduğu söylenebilir. Söz konusu yüzyıllarda anıtsal eserlere rastlanılmaması da yaşanan hayatın doğal bir sonucudur. Çünkü anıtsal eserler, ancak yerleşik hayatın ürünleridir. (Turan, 2014: 266).

Türklerin yerleşik hayata geçilmesiyle beraber mimari alanda çok güzel örnekler verilmiştir. İslamiyet'ten önce mezar taşları, kitabeler, saraylar, tapınaklar vb. o dönemin sanat eserleri olarak karşımıza çıkmaktadır. İslamiyet'in kabul edilmesinden sonra ise Türklerin sanatında, mimarisinde olumlu gelişmeler yaşanmıştır.

İslam öncesi dönemde göçebeliliğin yanında yerleşik düzeni tercih eden ve toplum hayatının gerekli kıldığı yapıları inşa eden Türkler İslamiyet'i kabul ettikten sonra özellikle Karahanlılar, Gazneliler ve Büyük Selçuklularla, Türk devletlerinin en belirgin özelliklerinden biri olan mimarlığın en seçkin uygulamalarını, yapıtlarında gerçekleştirmiş bulunmaktadır. (Çolak, 2008: 54).

Cami, türbe, kervansaray, han, hamam, külliye, saray vb. yapıların en güzel örnekleri verilmiştir.

Antik mezarlar (kurgan), taş yazıtlar (kitabe), ve yitlik kentlerle başlayan, Mimar Sinan'la doruk noktasına ulaşan Türk mimarlığı, yeni kent kurma başta olmak üzere hemen her yapı türünde özgün ürünler vermiştir. Ancak dinsel yapılar, türbeler, saraylar, köşkler, kültürel merkezler (külliye), kaleler ve surlar, kapalı çarşılar, hanlar, kervansaraylar; türlerinin en yetkin örneklerini Türk mimarisinde bulmuştur. (Aydoğan, 2006: 128).

İslamiyet öncesinde resim ve heykel sanatının da Türklerde önemli bir yeri olduğu görülmektedir.

Arapça olan resim 197 sözcüğü, “bir şeyin eser ve nişanı” simgesi anlamında olup zamanla “şekil, taslak” karşılığında kullanılmıştır. Türkçede güzel sanatların bir dalı anlamında resim ve ressam deyimleri ancak Tanzimat döneminde ortaya çıkmıştır. O yıllara gelinceye kadar resim terimi, mimarlıkta plan, proje demektir. Uygurlar döneminde bu sanata “bezeklik” deniliyordu. İslam dininin kabulünden sonra bezekliğin yerini Arapça olan tasvir aldı. Bununla birlikte Osmanlılar Dönemin'de daha çok nakış ve nakkaş deyimleri kullanılıyordu. Boya ile yapılan resimlere nakış, bunu yapana da nakkaş deniyordu. İnsan resimleri yapan nakkaşlar için de musavvir (tasvir eden) deyimini tercih edilmiştir. (Turan, 2014: 267).

Türk resim sanatının Orta Asya'ya dayandığı bilinmektedir. Yerleşik hayat öncesi Türkler, resim sanatını halı ve kilimler üzerine yaptıkları işlemler ile icra etmiştir. Bu işlemlerde genelde hayvan figürleri olduğu görülür. Yerleşik hayata geçildikten sonra ise Maniheizim ve Budizm etkisiyle resim sanatına daha fazla önem verildiği görülür. Bu dönemde ise hayvan figürlerinin yanında insan ve kitap resimlerinin de yer aldığı görülür. Dinsel törenlerin, din adamlarının figürlerinin olduğu da görülür. “Orta Asya döneminde Türk resim sanatının bu denli üstün bir düzeye ulaşmasında kuşkusuz ki Maniheizim'in büyük bir payı olmuştu. Çünkü Maniheizmin yaratıcısı olan Mani, aynı zamanda resim sanatının piri, en büyük ustası sayılıyordu ve dolayısıyla resimle uğraşmak, aynı zamanda dinin öngördüğü bir uğraş değerini taşıyordu.” (Turan, 2014: 269).

İslamiyet'in kabul edilmesinden sonra ise resim ve heykel sanatı geri planda kalmıştır. Bu durumun oluşmasındaki temel neden İslamiyet'in resim ve heykeli yasaklamasıdır. İslamiyet'in kabul edilmesiyle Türkler resim sanatını tamamen terk etmemiştir. Eski gelenek ile İslami özellikleri birleştirerek bir sentez oluşturmuşlardır.

Böylece Türk resim sanatı, İslam öncesi özelliklerini tümüyle yitirmemekle birlikte, içerik yönünden büyük değişikliğe uğrayarak Türk-İslam resmine dönüşmüştür. Bu değişikliğin başında, aslında eskiden de ağırlık taşımayan insan figürlerinin yavaş yavaş kalkması, hayvan figürlerinin de azalması gelir. Bunun yanı başında süslemede de geometrik bezeme giderek arabesk denen bir biçim almıştır. Bilindiği gibi arabesk, çizgi veya oymaya dayanan bir bezeme olup küçük kabartmalar şeklindeki doğa dışı öğeler, kesintisiz çizgilerden oluşan sular ve girişik süsler başlıca özellikleridir. Bütün bunlar kimi kez yazı ile tamamlanır. (Turan, 2014: 271).

Selçuklular insan ve hayvan figürlerini çok kullanmamayı tercih etmiştir. Daha çok çift başlı kartal, boğa, ejderha, çift başlı kartal vb. figürler kullanmıştır. Osmanlıların ise Selçuklulardan aldıkları bu resim anlayışını biraz farklılaştırarak devam ettirdikleri görülür. “Böylece insan figürlerinin de yer aldığı, dinsel bir resim anlayışı tekkelerde devam ederken, resim sanatı, topluma yönelik olma amacından oldukça uzaklaşarak, her türdeki kitapları süsleyen bir nitelik kazanmış, yani minyatüre dönüşmüştür.” (Turan, 2014: 272).

Heykel sanatının da Türklerin İslamiyet öncesi sosyal yaşamında yer aldığı görülür. Maniheizm'in heykelciliği desteklemesi, bu sanatın ileri gitmesini sağlamış; Uygurlar dinsel amaçlar dışında da heykeller yapmıştır. İslamiyet'in kabulü ile birlikte heykel yapımı yasaklanmış, bu yüzden bir gelişme sağlanamamıştır. Yasaklanmasındaki temel neden tekrar puta tapıcılığın meydana gelebilme tehlikesidir. “Put a tapıcı bir ortamda doğan İslamiyet'in her yerde var olan fakat gözle görülmeyen soyut bir tanrı kavramını getirirken puta tapınmanın hortlamamasına dikkat etmesi doğaldı.” (Turan, 2014: 284). Bu dönemde her ne kadar heykel sanatı gelişmese de insan ve hayvan kabartmaları şeklinde varlığını sürdürdüğü görülür.

Müzik sanatı Türklerin varoluşundan bu yana kültürlerinde görülen bir sanattır. Türkler hayatlarının her safhasında müziğe yer vermiştir. “Türkçede müzik ya da musiki diye kullanılan sözcük, dilimize Fransızcadan geçmiş olmakla birlikte, aslı Yunanca musikiye dayanmaktadır. Güzel sanatların önemli dallarından biri olan müzik, ‘duyguların, düşüncelerin ve imgelerin sesle anlatılması’ olarak tanımlanabilir.” (Turan, 2014: 288).

Bilinen en eski Türk çalgı aleti kopuzdur. Kopuzun yanında önemli bir diğer alet ise kavaldir. Başlarda kullanılan bu aletlerin yanına zamanla başka aletler de eklenmiştir.

Orta Asya bilginleri Farabi ve İbn Sina'nın, teknik kurallarını geliştirerek çağdaş anlamda temelini attığı müzik, Türkler için, çok eskiden beri yaşamın ayrılmaz bir parçası, belki de yaşamın kendisi gibidir; müziğe bu denli önem verirler. Bu iki düşünüre gelene dek, toplumda zengin bir müzik birikimi vardır ve bu birikim onlardan sonra da etkisini sürdürmüştür. Anadolu insanı bugün bile, eski Oğuz geleneğini sürdürür, varsılı ya da yoksulu hiçbir zaman ve hiçbir koşulda müziksiz kalmaz; üstelik yalnızca dinleyici olmakla yetinmez, telli saz başta olmak üzere çalmayı da öğrenmek ister. Türkmenler çocuklarının saz öğrenmesine özel önem verirler, genellikle birer halk ozanı olan öğreticilere büyük saygı gösterirler. (Aydoğan, 2006: 136).

Türk kültüründe telli çalgıların da zaman içinde ön plana çıktığı görülür. “Bu arada ozanların kullandıkları kopuzun yerini çeşitli sazlar almıştır. Bilindiği gibi, Farsça bir sözcük olan saz, her türlü müzik aletine verilen addır. Halk müziğinde de bağlama, cura gibi telli çalgıların tümü için kullanılmaktadır.” (Turan, 2014: 290). Türk müziği, İslamiyet'in kabulünden sonra Arap ve Fars kültüründen hatta ilerleyen zamanlarda Batı kültüründen de etkilenmiştir.

Millî kültür unsurlarından bir diğer önemli başlık, edebiyattır. Duygu ve düşüncelerin aktarıldığı bir tür olan edebiyatın en önemli unsuru şüphesiz dildir. Edebiyat sayesinde dil gelişir, zenginleşir ve gelecek kuşaklara aktarılır. “Duygu ve düşünceyi geliştirip biçimlendiren, güzelleştiren bir kültür unsuru olarak edebiyat, dili de kurallarıyla tespit eder, geliştirip yaygınlaştırır, güzelleştirir zenginleştirir; denilebilir ki, dili canlı tutan, renkli kılan başlıca vasıta.” (Çolak, 2008: 62).

Türkler ilk edebî dönemleri sözlü edebiyattır.

Türk edebiyatının, ilk Türkçe yazılı buluntulardan bugüne kadar bin iki yüz yılı aşkın bir geçmişi vardır. Yazılı edebiyatın öncesinde uzun bir sözlü edebiyat dönemi olduğu muhakkaktır. Çünkü Orhun Yazıtlarında tespit edilen manzum parçalardan Türk yazı dilinin şiir dili olarak o çağın beş altı yüz yıl öncesine dayanan bir geçmişi bulunduğunu dil bilimciler söylemektedirler. (Cunbur, Parlatur, 1990: 205).

Milletlerin değerlerini, geçmişten günümüze ve günümüzden de geleceğe aktaran en önemli kaynaklardan biri şüphesiz edebî eserleridir.

Türklerin ilk edebî dönemi kabul edilen sözlü dönemin en önemli eserleri ise destanlardır.

Türklerin Yaradılış, Alp Er Tunga, Şu, Oğuz Kağan, Gökürk, Ergenekon destanları, Dokuz Oğuz ve On Uygur Türklerinin Türeyiş efsaneleri, Göç destanları, Manihaizm'in kabulü Menkıbesi gibi destanları daha sonraki yüzyıllarda Dede Korkut Oğuznâmeleri, Manas, Edige Bey ve Köroğlu destanları izler. Bütün bu zengin mitoloji ürünlerimiz, eski Türk inanışlarını,

millî, estetik ve tarihî unsurlarıyla Türk tarihinin eskiliğini ve zenginliğini verirler. (Cunbur, Parlatır, 1990: 206).

Bilinen ilk yazılı metin ise *Orhun Yazıtları*'dır. İslamiyet'in kabul edilmesinden sonra İslami öğelerin de girdiği Türk edebiyatı çok zengin bir edebiyata dönüşmüştür. Karahanlılar'ın hüküm sürdüğü dönemde ilk İslami ürünler ortaya konmuştur. Yazılı edebiyat İslamiyet'in kabul edilmesinden sonra Arapça ve Farsçadan etkilenmiş ancak sözlü edebiyatta Türkçenin devam ettirildiği görülür. Türklerin kullandığı hece ölçüsü de İslamiyet'in kabulünden sonra geri planda kalmış, aruz ölçüsü önem kazanmıştır. “Yusuf Has Hacib'in yazdığı *Kutadgu Bilig*, aruz ölçüsünün kullanıldığı ilk yapıttır.” (Aydoğan, 2006: 116).

Ünlü Türk dil bilgini, Kaşgarlı Mahmud'un 1074'de hazırladığı *Divanı Lügati't Türk* adlı ansiklopedik sözlük, Türk edebiyatı olduğu kadar Türk tarihi için de bir başyapıttır ... Aynı dönemin bir başka önemli yapıtı, Edip Ahmet'in Doğu Türkçesiyle kaleme aldığı *Atabetü'l Hakayık* adlı yapıttır. Manzum türde yazılmış bir ahlak kitabı olan bu yapıtta; bilginin ve bilimin önemi, dünyanın değişken yapısı, sabır, az konuşma, alçak gönüllülük, cömertlik, kibir, aç gözlülük gibi konular işlenir. (Aydoğan, 2006: 117).

Sanat ve edebiyat, yaratıldığı toplumdan beslenir, ondan izler taşır. Sanatsal ve edebî faaliyetler kültürün oluşmasında, yayılmasında ve ileri nesillere aktarılmasında önemli bir rol üstlenir. Bu yüzden millî kültür unsurları dediğimizde sanat ve edebiyattan bahsetmemek mümkün değildir.

VI. BÖLÜM

6.1. Tatar Kültürüne Ait Kültürel/Mitolojik Unsurlar ve Bu Unsurların Ayaz Gıyalece'ın Yara Romanındaki Yansımaları

6.1.1 Gelenek Görenekler

6.1.1.1 Mevsimlerle İlgili Gelenekler

Tatar kültürü incelendiğinde mevsimlerle alakalı birçok geleneğin olduğu görülür. Bu gelenekler senenin belli aylarında ve günlerinde gerçekleşir ve birçok ımece usulü ile yapılır. Fatih Urmançı'nın yazdıklarına göre, onların içeriği ve düzenleme şekilleri birbirinden farklıdır: kaz ömesê, kinder sugu, birne ezêrlev, pêçen östê vs. (Urmançı, 2002: 63). Türkiye'de Tatar gelenekleriyle ilgili Çulpan Zaripova Çetin'in çalışmalarında zengin bilgiler edinebiliriz.

Eskiden Tatar Türklerinde sonbahar ve kış gelenekleri içinde önemli bir yer alan ömeler (imeceler) sırasında insanların bir araya gelip birbirlerine yardım etmeleri söz konusu olmuştur. Zor ve uzun süren işlerin (kaz yolma, odun taşıma, ev yapma, oğlan çocuğunun baba evinden kendi evine taşınması, çeyiz hazırlama, ip eğirme, ot biçme, ekin biçme vb.) daha kısa bir zaman içerisinde bitirilmesini sağlamak için yapılan imeceler, en eski çağlardan gelen ve Tatar Türklerine özgü olan en güzel geleneklerden biridir. (Zaripova Çetin, 2016: 19).

Tatar Türklerinde mevsim başlangıçları ya da mevsim sonu ımece usulü ile yapılan birtakım işler söz konusudur. Bunlarda biri *urak ömesê* olarak adlandırılan ekin biçme işidir. Bu işi tek bir insanın ya da bir ailenin yapması zor olacağından köydeki gençler işin tamamlanması için birbirlerine yardım ederlerdi. Bu sayede gençlerin birbirlerini tanıma fırsatı buluyor ve işler eğlenceli ve kolayca yapılıyordu. “Kaz yolma, kendirden dokunan kumaşı ağartma, ağartılmış kendir kumaşın çeyiz (havlu, cibinlik, seccade vb.) hazırlama, tarlayı gereksiz otlardan temizleme, ip eğirme, ot ve ekin biçme, çuha doldurma gibi zor, zahmetli işlerin ımece olarak yapılması, onların daha kısa süre içinde yapılmasını sağlıyordu.” (Zaripova Çetin, 2016: 18). Yukarıda aktarılan imecelerden önce eğer Ramazan ayına denk gelen bir iş değilse mutlaka bir yemek verilirdi.

Bir başka ımece usulü ile yapılan mevsimlik iş ise *pêçen çabu* olarak adlandırılan ot biçme işidir. Hayvanların kışın yiyecek ihtiyacını karşılamak için yaz aylarında ot biçme işinin yapıldığı görülmektedir. “Ot biçme işleri genelde temmuz ayında sıcaklar bastırınca başlar.” (Zaripova Çetin, 2016: 18). Ot biçme işi de yorucu ve uzun olduğundan insanlar bu noktada birbirlerine yardımda bulunurlardı. Ot biçme işinde erkeklerin ve

kadınların farklı görevleri bulunmaktadır. Erkekler gün doğmadan önce otu biçer, kadınlar ise daha sonra biçilen otu toplarlardı.

Ayaz Gıyalece'ın *Yara* romanında ot biçme, saban sürme ve ekim işlerine yer verildiğı tespit edilmiştir. “Kışın sönen, sükûnet bulan umutlar baharda tekrar yeşermiştı. Saban sürme, tırmıklama, ekim işleri başlayınca kış boyu evinden çıkmayan insanlar daha sık karşılaşmaya başladılar.” (Gıyalece,2018: 11). Bir başka yerde ot biçme geleneğine değinilir: “Bir defasında karaağaç ormanındaki açık alana, samanlık ot biçmeye gitmişlerdi” (Gıyalece, 2018: 67).

Bir diğerk gelenek ise sonbaharda işlerin bitmesi ve günlerin kısalmasıyla birlikte kızların *avlak öy*, *avlagıy* olarak bilinen akşam oturmalarına gitmesidir. “Halk dilinde ‘oturma’, ‘akşam oturması’, bazı bölgelerde ‘avlağış, urtağış’ diye de adlandırılan bu gelenek, genelde evin büyükleri misafırlığı gittiğinde (yine de evin büyüklerinden biri gizli bir şekilde gözetlemiştir) veya ev sahipleri ile önceden anlaşıarak özel olarak da düzenlenmiştir.” (Yarullina Yıldırım, 2017: 50). Bu oturmelerde bir evde toplanılır, eğlenilir, fal bakılır, çeyiz hazırlanırdı. Bu oturmalara köyün gençlerinin de katıldığı bilinmektedir. Bu sayede köydeki gençlerin birbirlerini tanıma ve eş bulma fırsatı da doğmuş olurdu.

Burada da büyüklerin olmadığı evde kızların bir araya gelerek sevdikleri yiğitleri kurayla çekip eğlenmeleri, kızlar ve erkeklerin karşılıklı atışmaları, kızla oğlanın gizli saklı görüşmeleri, bu görüşmeler sırasında kızın sevdiği gence işlemeli mendil hediye etmesi gibi Tatarlara özgü gelenek, örf-âdetler söz konusudur. (Zaripova Çetin, 2016: 20).

İncelediğimiz *Yara* romanında avlak öy ve akşam oturmaları ifadesinin geçtiğı görülür. Akşam oyunlarının ne olduğu ise Fatih Kutlu tarafından *Yara* adlı eserde dipnot olarak verilmiştir: “Akşam Oyunu: Köylerde, özellikle yaz akşamları gençlerin bir araya gelerek akordeon eşliğinde şarkılar söyleyip halk oyunları oynadığı eğlenceye verilen isim.” (Gıyalece, 2018: 21). *Yara*’da savaş bittikten sonra köy gençleri arasında sosyal aktivitelerin yeniden canlandığı akşam oyunlarının ve avlak öylerin düzenlenmeye başladığından anlaşılmaktadır. Eserden anlaşıldığı üzere, köydeki diğerk genç kızlardan ayrı olarak Zeytüne bu tür etkinliklere katılmaz: “Zeytüne gerçekten de kimi bekliyordu hâlâ? Kaç kişiyi kapıdan geri çevirmişti. Akşam oyunlarına çıkmaz olmuştu. Avlak üylere gitmiyordu.” (Gıyalece, 2018: 87). Güzel kızın kendi içine kapanmasının asıl nedeni, Gabdulla’dan haber alamamaktır.

Bir diğerk önemli imece *kinder sugu* yani keten dokuma olarak adlandırılan gelenektir ve XX. yüzyılın ortalarına kadar devam etmiştir. Bu iş için çarşamba ya da pazartesi günleri seçilir çünkü bu günlerin uğurlu olduğuna inanılırdı (Möhemmetcanov, 1982: 60-61). Ekim ayında toplanan ketenin tohumunu sopa ile vurularak sapından ayrılır ve sıcak hamamda kurutulup daha sonra lif makinasına sokulur. Böylece ipliğe dönüşen ketenin lifinden dokuma makinasında kumaş dokunur. Akşam düzenlenen ev imecelerinde kızlar ve gençler güzel dilekler ve çeşitli oyunlar eşliğinde tokmakla keteni döver. Sonra yumuşak keten kumaşından gömlek, pantolon, önlük gibi giysiler dikilir. (Yarullina Yıldırım, 2017: 138).

Cıyınlar (eğlenmeler) başka bir mevsimsel gelenek olarak karşımıza çıkmaktadır. Cıyın geleneği, Tatar Türklerinde tarlada ekim işleri tamamlanıp ot biçme işleri başlanmadan düzenlenir. Eskiden cıyınları birbirine komşu olan birkaç köyün birlikte kutladığı bilinmektedir. Sabantuyuları gibi bu geleneğin de kendisine özgü kutlama düzeni vardır. Cıyın başlamadan bir hafta öncesinden hazırlıklara başlanır. Birçok yiyecek hazırlanır, komşu köylerden misafirler gelir, at arabaları süslenir, yolda oyunlar oynanır, türküler söylenir. (Urazman, 1992: 56-56).

Sabantuy olarak adlandırılan Çift Sürme Bayramı da Tatar Türkleri için önemli bir gelenektir. Tarlada ekin ekme işleri bittikten sonra bütün Tatar köylerinde Sabantuyı Bayramı düzenlenir. Tatarların tüm etnik gruplarında kutlanan bu gelenek çeşitli bölgelerde farklı aşamalardan oluşmuştur. Örneğin, en geniş kutlanan versiyonda: 1. Çocukların topladığı yiyeceklerden onlara lapa pişirme; 2. Çocukların boyalı yumurta toplaması; 3. Atın üzerinde köy gençlerinin yumurta toplaması ve akşamleyin dere kenarında veya ormanda eğlenmeleri; 4. Çeşitli giyisi giyen erkeklerin yumurta toplaması; 5. Sabantuyı'na hediye toplama; 6. Meydanda çeşitli yarışmaların düzenlenmesi; 7. Gençlerin akşam eğlenceleri (Urazman, 1992: 83) gibi eylemler birkaç gün almıştır. Bu özel gün için özel yiyecekler de ikram edilirdi. Kaz eti bu yiyeceklerin başında gelirdi. "Kazın tüyleri ve kanadı insanlar için faydalı işler için kullanılırdı. Etinden ise çok lezzetli yiyecekler yapılır, düğüne ve ziyafetlerde ikram edilirdi. Tüyünden minder, yastık ve yorgan hazırlanır, etinden çeşitlik yemekler yapılır, özel günlerde özellikle düğünlerde ve Sabantuyı'nda tuzla kurutulmuş kaz eti önemli ikram olarak sunulur." (Yarullina Yıldırım, 2017: 139).

Yara adlı eserde Sabantuy Beyreme olarak adlandırılan Sabantuyı Bayramı'nın nasıl düzenlediğine dair ayrıntılı bilgiler verilmiyor, sadece kısa bir cümleyle adı geçiyor: "Pek öyle şen şakrak geçmese de köyde Sabantoyları da düzenlendi" (Gıylecev, 2018: 12). Genelde coşkulu bir şekilde kutlanan bu bayramın mütevazı tarzda düzenlenmesinin asıl sebebi, savaşın getirdiği kayıplar ve yaralardır. Bu kayıplara rağmen Tatar Türkleri, toprak anaya saygıda kusur etmemiş; ekilen tohumların bol mahsul vermesi için bahar kutlaması düzenlemiştir.

Bir diğer gelenek ise *öy salu ömese* olarak adlandırılan ev yapma imecesidir. "Tatar Türklerinde evler, köknar ve meşe gibi dayanıklı ağaç gövdelerinden yapılır. Ev yapan aileye genelde akrabaları ve komşular yardım eder." (Zaripova Çetin, 2016: 104). Ev yapımına başlanacağı gün yemek yapma, kurban kesme gibi gelenekler de uygulanır.

Kaz ömesê olarak bilinen bir diğer gelenek ise kaz imecesidir. Bu imece âdet olarak hava soğuyup kar yağdıktan sonra başlar. Bu imeceye köyün en çalışkan, hamarat ve dürüst kızları davet edilir (Urmançı, 2002: 63)). Yarullina Yıldırım'ın aktardığına göre:

Kaz Tatar Türklerinde sevilen, beslemesi kolay olan bir hayvandır. Kazın tüyleri ve kanadı insanlar için faydalı işler için kullanılırdı. Etinden ise çok lezzetli yiyecekler yapılır, düğüne ve ziyafetlerde ikram edilirdi. Tüyünden minder, yastık ve yorgan hazırlanır, etinden çeşitlik yemekler yapılır, özel günlerde özellikle düğünlerde ve Sabantuyı'nda tuzla kurutulmuş kaz eti önemli ikram olarak sunulur." (Yarullina Yıldırım, 2017: 139).

Kaz imecesi olarak bahsedilen bu geleneğin özü kazın kesilmesi, temizlenmesi ve pişirilmesidir. Kazlar kesildiği gün, kazları yolma işini kızlar yapardı. "Kazı temizlemek çok zahmetli bir iştir. Fakat imece şeklinde yapılırken kolaylaşır ve bayram rengi alırdı. Temizlenmiş kazları su taşımakta kullanılan kiyentelere asarak yıkamak için dereye veya çeşmeye götürürlerdi. Kızları dere kenarında köyün gençleri beklerdi." (Zaripova Çetin, 2016: 107). Bu işler tamamlandıktan sonra imecenin yapıldığı evde kaz eti pişer, sofraya kurulur ve misafirler davet edilirdi. Bu imecenin diğer önemli yanı ise kızların ve erkeklerin bir araya gelmesini sağlaması, eş bulmak için fırsat oluşturmastır.

Yara adlı eserde bu geleneğin savaş sonrası Tatar köylerinde yaşatıldığı anlaşılır. Köyün en temiz ve çalışkan kızı olmasına rağmen Zeytüne, "Akşam oyunlarına çıkmaz olmuştı. Avlak Üy'lere gitmiyordu. Kaz imecelerine katılmıyordu" (Gıylecev, 2018: 87). Bu tür geleneklere köy kızları büyük bir istekle katılır ama Gabdulla'nın savaştan dönmemesi Zeytüne'de imecelere katılma isteğini yitirtmiştir.

6.1.1.2. Geçiş Dönemi Gelenekleri

6.1.1.2.1. Doğum Gelenekleri

“Doğum öncesi yapılan uygulamalar, kadınların hamile kalmak için başvurdukları çarelerle hamile kadınların karınlarında taşıdıkları bebeklerin sağlıklı olmalarını, kötü ruhlardan korunmalarını sağladığı düşünülen inanışlardan ibarettir.” (Zaripova Çetin, 2016: 88). Bu amaçla yapılan en önemli uygulamalardan biri, bu alanda ün yapmış kişilere gidip *eç sılatu*, *çülmak saldırı* olarak adlandırılan karın bölgesine çömlek kapatmak ya da karın bölgesini sıvazlatmaktır. “Yaşlı kadın, yağ veya vazelin ile hamile kalmak isteyen kadının karnını ovalar. Sonra karnın alt bölgesine ısıtılmış çömleği koyarak kısırlık tedavisi yapar. Çömleğin ısısının şifalı olduğuna inanılır.” (Zaripova Çetin, 2016: 89). Bunun dışında başka yöntemlerin de kullanıldığı görülmektedir. Yeni doğan bir bebeğin yıkandığı su ile yıkanma, adak adama, büyü gibi yöntemler de bilinmektedir. İslamiyet’in kabulünden sonra ise Allah’a dua etmek yaygınlaşmıştır.

Yeni dünyaya gelen bebek için *bebi munçası* yani bebek hamamı hazırlanır, köy imamı davet edilip kulağına isim okunur ve şenlik düzenlenir, nazardan ve hastalıklardan korumak için çeşitli ayin ve büyüler yapılır, dili çabuk açılsın için koşmalar söylenir (Urmançı, 2002: 67-69).

6.1.1.2.2. Düğün Gelenekleri

Tatar Türklerinde evlenme ile ilgili gelenekler evlenme öncesi, evlenme sırası ve evlenme sonrası olmak üzere üç başlıkta incelenebilmektedir.

6.1.1.2.2.1. Düğün Öncesi Gelenekler

Kız isteme merasimi, evlenme öncesi geleneklerin ilk evresi olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk topluluklarında görücü usulü ile evlenme yaygın olduğundan kıza görücü gönderme yaygın bir gelenektir. “Eskiden Tatarlarda görücü anlamına gelen dimçe, yavçı, başkoda adlarıyla anılan birisi olarak köyün en saygıdeğer, güvenilir, atak, ağzı söz yapan ve sır tutmasını bilen bir büyüğü gönderilirdi.” (Zaripova Çetin, 2016: 35). Kız tarafı gelen görücüye ilk seferde olumlu yanıt vermez, bir daha gelmelerini sağlardı. Bunun dışında erkeğin görücü göndermeden kıızı kendi başına istemeye gitmesi çok nadir olarak görülürdü. Kararı evin babası verir, kız da babasının kararına uyardı. Nadir olarak babanın kıza ve annesine fikir sorduğu da olurdu ancak genellikle kararı baba verirdi.

Türk kültüründe olduğu gibi Tatar Türklerinde de babanın evde aile reisi olması ve sözünün üstüne söz söylenmemesi görülür. Baba ailede yapılacak işleri belirler, dağılımını yapar, çocuklarının evliliği vb. durumları belirler, evin geçimini sağlar. Babadan sonra otorite sahibi ise, evin büyük oğlu olur. Ayaz Gıyalecey'in *Yara* eserinde de aile fertlerinin baba sözüne karşı çıkılmadığı görülür. "Yoksa bugüne kadar hayati meselelerde son sözü hep Mahmut söylerdi. Haksız olduğu durumlarda bile, ailede ona karşı çıkan olmazdı. Babaya itiraz etmek gibi bir âdet yoktu." (Gıyalecey, 2018: 50).

Tatar Türklerinde ailelerin razı olmadığı durumlarda ise kızın sevdiği erkeğe kaçma olayı nadir de olsa yaşanmış. Bu duruma *yabışıp çıgu* denirdi. Bu tarz durumlara aileler tepki gösterir, düğün yapılmazdı ancak zamanla aradaki buzlar erirdi. Eskiden *mehêr* olarak adlandırılan başlık parası da istenirdi.

6.1.1.2.2.2. Düğün Esnası Gelenekleri

Tatar Türklerinde arabaların ve kızakların önemli bir yeri vardır. Düğün yaz günü yapılırsa atlı araba, kış günü yapılırsa atlı kızaklar kullanılırdı. Kızak ya da arabalara koşulan atlar gürbüz ve bakımlı olurdu. "İlk kızakta güveyin babası ve annesi, ikinci kızakta kız kardeşi ile kayını, üçüncü kızakta hediyeler ve dördüncü kızakta yiyecekler gelirdi." (Zaripova Çetin, 2016: 43). Yiyeceği taşıyan kızağa *aş çanası*, *sandık arbası*, *savım çanası* isimleri verilirdi. Damat ise en son ayrı bir kızak ile gelirdi.

Düğüne gelen misafirlere önce çay sofrası kurulur ve çay ikram edilirdi. "Yemek yemeden önce çay içmek, Tatarlara özgü bir alışkanlıktır. Çay sofrasına eskiden de günümüzde de Tatar Türkleri beleş, peremeç, koş têlê, bavırsak, koymak gibi hamur işi millî yiyecekler ve tereyağı, bal, reçel koyarlar." (Zaripova Çetin, 2016: 44). Çaydan sonra gelen misafirler için özenle hazırlanmış yemekler ikram edilirdi.

Düğün süresince uzun sofralar hazırlanarak gelen konuklara çeşitli yemekler ikram edilirdi. Yemeklerin yapılması için ailenin ekonomik durumuna göre küçükbaş veya büyükbaş bir hayvan kesilirdi. Genellikle düğün sofrası türlü, kuru fasulye, pilav üstü kavurma, keşkek ve baklava, zerde, sütlaç gibi tatlılardan oluşurdu. (Sabbağ, Yarullina Yıldırım, 2017: 1349).

Tatar Türklerinde nikah merasimi önemli bir yer teşkil eder. Şeriat kanunlarına göre nikah merasimi gerçekleştirilir. Kızın babasının evinde kıyılan nikah dua okunması ile başlar ve imam nikahı kıyılır. Buna *nikah meclisi* denir. Nikahta kızın rızası olup olmadığı da öğrenilir. Kız başka bir odada iki şahit ile birlikte rızası alınmak için tutulur.

Mehr alma nikah sırasında Tatar Türklerinde görülen geleneklerden biridir. Mehr, başlık parası olarak düşünülürdü. “Böylece Tatarlarda kızın rızasını duyduktan sonra imam, nikahı nüfus defterine yazmadan ve nikah hutbesini okumadan önce mehri açığa kavuşturur ve onu nikah kıydığı zaman özel deftere kaydederdi.” (Zaripova Çetin, 2016: 46). Mehr, gelinin boşanmak istediği durumda damat tarafına geri ödenirdi.

Mehr alındıktan sonra nikah hutbesine geçilir. Hutbe okunduktan sonra imama sadaka verilir ve düğün sofrasına geçilirdi.

“Tatar geleneğine göre düğün sırasında aş çanası (yiyecek kızağı) ile gönderilen yiyecekler özenle sofraya çıkarılır, önce misafirlere tek tek gösterilir sonra ikrama sunulur.” (Zaripova Çetin, 2016: 49). Bu sofrada ekmek, çift kaz, bal, tereyağı, çay gibi ürünler yer alırdı. Kazın sofrada yer almasının özel bir anlamı olurdu. Düğün sofrasında mutlaka tatlı ve şerbet de yer alır.

Tatar Türklerinde gelinin gerdek gecesi yaptığı eski âdetlere de rastlanmaktadır. Bunlar: bel bağını çözme ve ayakkabı çıkartmadır. Gerdek gecesi gelin damadın bel bağını çözer, çabuk çözerse olumlu şeylere yorumlanır. Yine ailenin reisinin erkek olduğunu kabul ettiğini göstermek için gelin, damadın ayakkabısını çıkarırdı.

Gerdek gecesinden sonraki sabah güveyin getirmiş olduğu hediyeler gelinin arkadaşlarına ve çocuklara dağıtılır. Buna güvey hediyeleri denirdi. Gerdek gecesinin ardından gelin ile güvey hamama gider. *Kivey munçası* olarak adlandırılan güvey hamamına gün ağarmadan gidilir.

Tatar Türklerinde erkek, gerdek gecesinden sonra kız evinde birkaç gün kaldıktan sonra kendi evine döner. Daha sonra kız evine haftanın belirli bir günü gelir, orada kalır ve tekrar kendi evine döner. Bu duruma güvey ziyaretleri denirdi. Güvey bu ziyareti üç ya da dört kez tekrar ettikten sonra gelini kendi evine götürür.

Güvey ziyaretlerinden sonra gelin kayınbabasının evine getirilir. Bu getirme merasimi için bazı gelenekler uygulanır. “Genç gelini almaya mutlaka üç tane atın yan yana koşulu olduğu faytonla gelinirdi. Kızı güvey evine götürecek olan arabacının beline gelin hediyesi olan işlemeli havlu bağlarlardı.” (Zaripova Çetin, 2016: 70). Bunun yanında atlara zil takıldığı da görülür. Atlara zil takılması kötü ruhları korkutmak içindir. Gelin kayınbaba evine giderken onu annesi babası ve *arçi* denilen bir çift uğurlar. Gelinin

eşyaları *tuy köymesi* denilen bir at arabası ile erkek evine götürülürdü. Kız erkek evine gitmeden önce kendi köyünde gezdirilirdi. Bu gezinti sırasında kız kendi yurdundan ve ailesinden ayrılacağı için ağlardı. Gelinin evden ayrılırken ağlaması iyiye yorumlanır. “Gelin olacak kızlar ağlayarak, onları kayınbaba evinde bekleyen kötü ruhların şefkatini ararlardı.” (Zaripova Çetin, 2016: 72).

Gelin kayınbaba evine geldiğinde onu kapıda ekmek, tuz ve çekçek olarak adlandırılan bir tatlı ile karşılarlardı. Gelin eve geldikten sonra çeyizindeki eşyalarla tüm ev süslenirdi. Bu süsleri görmeye komşular da gelirdi. Ayrıca gelin kendi evinden kayınbaba evine gelirken gelinin babası geline inek, dana ya da koyun verirdi. Buna *inçü* denir.

6.1.1.2.2.3. Düğün Sonrası

Gelin kayınbaba evine gelince uygulanan geleneklerden biri geline *su yolunu gösterme* geleneğidir. “Yeni evinde genç gelinin yaptığı ilk iş de kovaları ve Tatarların kiyente diye adlandırdıkları çingiraklı teraziyi alıp çeşmeye suya gitmek olurdu.” (Zaripova Çetin, 2016: 75). Bu gelenekle beraber artık evdeki işler gelinden sorulurdu. Gelin çeşmeden suyu getirdikten sonra semaverde çay softası kurması sonra da erişte kesmesi istenirdi. Gelin bunları yaparken gelinin tüm hareketleri sınanır ve düzgün yapıp yapmadığı izlenirdi.

Gelin güvey evine geldikten sonra bir gelin sofrası da güvey evinde kurulurdu. Buna *tuy kaytaruv* denirdi. Misafirler ağırlanır, yemekler yenirdi.

Tatar Türklerinde dil gizleme âdetinin olduğu da görülmektedir. Bu âdete göre gelin belirli bir zaman dilimi kocası dışında kimseyle konuşmazdı. “Genç gelinin kayınbabası ve büyük kayınları yanında *têl yeşêrû* âdeti, altı haftadan ilk çocuk doğuncaya kadar sürebilir ve geline kayınbabasının hediye sunarak konuşmasına izin vermesiyle sona ererdi.” (Zaripova Çetin, 2016: 83).

Tatar Türklerinde *kazan kaytaru* olarak bilinen gelenekte ise gelin kayınbaba evinde birkaç hafta kaldıktan sonra güvey ile birlikte kız evine misafirlğe gider ve orada en az iki gün kalır. Gelin için kendi baba evinde geçirdiği bu iki günlük süreç bir terapi niteliği taşır.

Düğünden sonra dünürler de birbirlerinin evine gidip ziyarette bulunurdu. İlk olarak gelinin anne ve babası güvey evine davet edilirdi. Daha sonra ise davete gerek kalmadan dünürler karşılıklı ziyaretlerde bulunabilirdi.

Düğün sonrası yaşanabilecek anlaşmazlıklardan ötürü boşanma durumu da meydana gelebilir. Eski zamanlarda boşanma yok denecek kadar azdır. Görülen boşanmalarda ise temel neden güvey evinde geline yapılan eziyetlerdir. Çözümeyen problemler sonucunda boşanma kararı alınabilir. Eğer boşanmayı erkek istiyorsa kadına evlenirken söz verdiği merhi ödemek zorundadır. Gelin boşanmak isterse gelinin babası geline verilen merhi iade etmek zorundadır. Ayrıca gelinin çeyizi de güvey evinde kalır, geri alınamaz. Maddi bir külfet oluşturan merh meselesi yüzünden bazen ayrılacak çiftler ayrılmaktan vazgeçer.

Yara adlı eserde düğün merasimine yer verildiği ancak Zeytüne'ye düğün merasiminin tam anlamıyla yapılmadığı görülür.

“Mahmut başta geniş sülalesini, komşu köylerdeki akrabalarını da davet edip, şaşalı bir düğün yapmak istemişti. Nasılsa artık söz nişan meselesi de pürüzsüz hallolmuştu. Bu ana kadar suskun kalan, çekingen duran Zeytüne dile geldi. Böyle bir şeye ne gerek var ki? Çok fazla kimse çağırmayalım. Öyle şatafatlı bir düğün yapmanın zamanı da değil aslında (...)” (Gıyalece, 2018: 49).

Zeytüne'nin Gabdulla'a sevdalı olmasından ve Kerimcan'la isteksiz evlenmesinden herkes haberdardır. Bu nedenle Zeytüne gösterişli bir düğün istemez, Mahmut'un ailesi de ısrarcı olmaz.

6.1.1.2.3. Ölüm-Cenaze Gelenekleri

Bu gelenekler cenaze öncesi, cenaze sırası ve cenaze sonrası olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır.

Cenaze öncesi yapılan en bilindik gelenek Yasin suresinin okunmasıdır. Yasin çıgu olarak bilinen bu gelenek İslam dininin etkisiyle oluşmuş bir gelenektir. Ölüm döşeğinde olan bir kişi için Yasin okumanın sevap olduğuna inanılır. Köyün imamı veya müezzini Yasin okuma işini yerine getirir.

Cenaze esnasında ise dogra uku olarak adlandırılan dua etme geleneği görülmektedir. Kişi hem ölüm döşeğindeyken hem de vefat ettikten sonra ailesi,

akrabaları, tanıdıkları tarafından dualar ile ahiret hayatına yolcu edilir. Kişi vefat ettikten sonra ise gözü açıksa kapatılır ve başı kibleye gelecek şekilde yatırılır.

Vefat eden kişinin ardından cılav olarak adlandırılan ağlama olayı da gelenek olarak Tatar Türklerinde görülmektedir ancak bu ağlama sesli bir ağlama, ağıt yakma değildir. Tatar Türkleri ölenin ardından sessizce gözyaşı dökmek gerektiğine inanmışlardır. Bunun nedeni ise Hz. Muhammed'in bir hadisine dayandırılmaktadır. Hadise göre Hz. Muhammed (a.s.), ölenin ardından gözyaşı dökmenin ölene bir azap getirmeyeceğini buyurmuştur.

Cenaze sonrasında ise birçok gelenek göze çarpmaktadır. Bunlardan biri ölü doğan bebekler için uygulanan gelenektir. “Bebekler ölü de doğsa bütün uzuvları varsa ve doğacak zamanını tamamlamışsa İslam dininde onlara mutlaka isim verilir, yıkanır, kefenlenir ve cenaze namazı okunarak topağa verilir.” (Zaripova Çetin, 2016: 93).

Tatar Türklerinde cenaze çıkınca evin içi temizlenir ve o evde üç gün boyunca yemek yapılmaz. Definden üç gün geçince, sonra da yedinci, kırkinci günlerinde sofralar hazırlanıp Mevlit okunur. Elli ikinci gününde ölünün etleri kemiklerinden ayrılmaya ve ölü, kabir azabı çekmeye başladığına inandıklarından o gün sadaka verilir. (Urmançı, 2002: 76).

Bunların dışında ölen kişinin varsa borcunun ödenmesi veya kişinin vefat etmeden önce vasiyet bırakması da Tatar Türklerinde görülen geleneklerdendir.

6.1.2. Mutfak Kültürü

Her topluluğun kendi özelliklerini taşıyan bir mutfak kültürü bulunur. “Her kültürde olduğu gibi Tatar yemek kültürünün oluşmasında da iklim ve coğrafik faktörler önemli rol oynar.” (Zaripova Çetin, 2020: 82). Tatar Türklerinin sosyal yaşamlarına bakıldığında genellikle hayvancılık ve tarımın geçim kaynağı olarak seçildiği görülür. “Verimli siyah toprak ve ovalara sahip olan İdil boyu bölgesi, ormanlar ve su kaynakları yönünden oldukça zengindir. Eskiden çoğunlukla kırsal kesimde yaşayan Tatarların gelir kaynağını tarım ve hayvancılık oluşturmuştur.” (Sabbağ, Yarullina Yıldırım, 2017: 1473). Bu durum kuşkusuz yiyecek ve içecek kültürünü etkilemiş, hamur ve tahılın ön planda olduğu bir beslenme biçimini doğurmuştur. Tatar Türkleri mutfak kültürü açısından millî özelliklerini korusa da bazı topluluklardan da etkilenmiştir. “...Tatar Türklerinin mutfacı,

sadece millî geleneklere bağlı kalmayıp Rus, Mari, Udmurt gibi komşu hakların ve Özbek, Tacik gibi Orta Asya haklarının mutfak kültüründen de etkilenmiştir.” (Zaripova Çetin, 2020: 82). Tatar Türkleri, yaşadıkları coğrafyanın iklim koşulları ve konumu sayesinde birçok yiyeceği temin edebilmiştir. Tatarların sebze olarak daha çok havuç, turp, kabak, pancar gibi sebzeleri ektiği görülür. Meyve olarak ise elma, kiraz ve frambuaz yetiştirdikleri görülür. Bunun yanında hayvansal gıda için inek, keçi, koyun, kaz, ördek ve tavuk besledikleri bilinir.

Yara romanında mutfak kültürüne ait bazı unsurlar yer almaktadır. Bunlardan sıkça karşımıza çıkan öge, “çay”dır. Çay Tatarlar için önemli bir içecektir. “Tatar Türkleri küçük fincanlarda demli ve sıcak çay içmeyi sever. Anadolu Türkleri gibi şekeri kıtlama olarak da pestil veya petek bal ile içmeyi de severler.” (Ehmeycanov, 1999: 9). Çay bayram sofralarında ikram edilen, günlük hayatta tüketilen bir içecektir. “Her ne kadar çay tokluk zamanda her köylünün sofrasından eksik olmasa da açlık yıllarında artık ancak durumu iyi olan insanlar tarafından içilebilirdi.” (Zaripova Çetin, 2020: 87). Çay ile ilgili özlü sözlerde oluşmuştur. Örneğin; “Çay yanı, aile canı” ya da “Çay içersen, hastalanmazsın; çay usandırmaz, fakat canını rahatlatır, susuzluğu giderir.” vs. (Tatar Halık Avız İcatı, 1987: 179). Tatarlarda çay günlük hayatta çavdar ekmeği ile ikram edilir ancak özel günlerde kaymak, tereyağı ve birtakım tatlılar ile sunulduğu da görülür. “Tatarlarda çay ikramları; özellikle süt veya kaymakla içilmektedir.” (Sabbağ, Yarullina Yıldırım, 2017: 1348).

Ayaz Gıyalece’ın *Yara* romanında savaştan dönen gazilerin sohbet esnasında kuru bir çay içtiklerinden bahsedilir. “Gaziler, beyaz keçe serili, alçak sedire sıkışarak oturdular. Kuru bir çay içtirler.” (Gıyalece, 2018: 10). Savaşın getirdiği zorluklardan dolayı çayın yanına herhangi bir ikramın sunulmadığı anlaşılmaktadır. Süleyman’ın evine Sekür geldiği gün de Züleyha sofraya semaverde demlenen çay getirir.

Yara adlı eserde genelde çayın yanına verilen “akıtma” olarak geçen bir çeşit hamur yiyeceklerle karşılaşırız. Akıtma, Tatar Türklerinde genellikle dinî bayramlarda sabah çayına ya da beklemelik bir misafir geldiğinde pişirilir. *Yara* adlı eserde Gabdulla’ın annesi Züleyha’nın, çocuğum belki gelir diye akıtma pişirdiğine rastlanılır: “Belki bugün çıkagelir, diyerek durduk yere akıtma pişirdiler.” (Gıyalece, 2018: 11). Ya da “O artık hemen her gün bir bebek çayına davetliydi. Ağız sütünden akıtmalar yiyor, sünnetler

yapıyordu.” (Gıylecev, 2018: 55) cümlesinden bebek çayı ve sünnet gibi ayinlerde ince olarak pişirilen akıtmanın sofranın vazgeçilmez ikramı olduğu anlaşılır.

Tuzlanmış kaz da eserde adı geçen yiyeceklerden biridir. Tuzlanmış ya da kurutulan kazın Kazan Tatar kültüründe önemli bir yeri vardır.

Tatarlar buzdolabı ve derin dondurucuların olmadığı geçmiş zamanlarda, etleri korumak için çeşitli yöntemler geliştirmişlerdir. Kış aylarında kesilen büyük baş hayvanların etini tuzlayarak cam kavanozlara doldururlar, üzerine kurutulmuş dereotu sapları koyup ağzını sıkıca kapatırlardı. Bu kavanozlar önceden kar indirilmiş derin bodrumlara yerleştirilir ve yaz ayının ortalarına kadar güzel bir şekilde korunurdu. Bazı etleri de özellikle kaz etini tuzla ovmuşlar ve beze sararak, 3-4 ay boyunca gölgeli serin bir yerde kurutmuşlardı. Kaklagan kaz diye bilinen bu lezzetli yiyecek, yaz aylarında düzenlenen düğünlerde ve Sabantuy gibi millî bayramlarda önemli ikramlardan sayılmaktadır. (Sabbağ, Yarullina Yıldırım, 2017: 1348).

Bunun dışında sonbaharda yapılan kaz imecelerinde kesilen kazlar bütün bir yıl önemli günlerde ve toplantılarda tüketilir. Düğünlerde her iki taraf da özel pişirilmiş ve süslenmiş çift kaz getirir ve düğüne gelenlere ikram edilir.

Düğüne kaz, gençlerin artık hayatlarına bir çift olarak devam etmeleri göz önünde bulundurularak mutlaka çift getirilir. Kazı bölmek için bir insan belirlenir ve o, *kaz bozuçı*, *kaz turavçı* olarak adlandırılır. Sonbaharın sonuna doğru kar düşünce kaz imecelerinde kesilen kazlar, bütün meclislerin, bütün misafirliklerin vazgeçilmez yiyeceğiydi. (Zaripova Çetin, 2020: 193).

Kaz ifadesi *Yara* romanında ana kahramanların tüm varlıklarını ve düşüncelerini saran umut duygusunu güçlendirmek amacına hizmet etmektedir: “Tavan arasında asılı duran tuzlanmış kazlar, kurumaya devam ettiler.” (Gıylecev, 2018: 11). Gabdulla’ın savaştan gelişi için kurutulan kaz da evin büyükleriyle birlikte onun dönüşünü beklemektedir.

Eserdeki bir diğer önemli besin kaynağının ise ekmek olduğu anlaşılır. Şekür’ün ziyareti esnasında hazırlanan sofraya ikram olarak o yılların en değerli yiyeceği ekmek konulur: “Sofraya çok ince dilimlenmiş, elenmiş bezelye unuyla çavdar karışımından pişirilmiş, ufalanıp dağılan bir ekmek geldi.” (Gıylecev, 2018: 14). Sabbağ ve Yarullina Yıldırım’ın yazdıklarına göre, “Geçmişte büyük ekonomik sıkıntılar geçiren ve yoklukta hayat sürdüren Tatarlarda ekmek, en kutsal ve değerli yiyecek sayılmış, her evin en üst ve تنها köşesinde saklanmıştı.” (Sabbağ, Yarullina Yıldırım, 2017: 1347). Ekmek, Tatar Türklerinde günlük hayatta en çok tüketilen besinlerin başında gelir. En çok eğer elde varsa, çavdar unu ile yapılan ekmek tercih edilir. “Tatar köylerinde eskiden genelde her gün hamur yoğurulup ekmek pişirilirdi. Günümüzde de Tatar Türkleri ekmeksiz

sofraya asla oturmaz ve en çok, unun renginden dolayı *kara ipi*, *kara ikmek* dedikleri besin değeri daha çok olan çavdar unundan pişen ekmeği tüketirler.” (Zaripova Çetin, 2020: 86). Ekmek pişirmek maharet isteyen bir iş olduğundan gelin eşinin evine gittiğinde bu durum açısından becerikliliği ölçülürdü. “Eskiden Tatarlarda geniş bir aile için ekmek pişirmek, büyük sorumluluk isteyen bir iş olurdu. Bu yüzden genç gelin kayınbaba evine göçer göçmez onun bu işte becerikli olup olmadığını, temizliğini, titizliğini sınırlardı.” (Zaripova Çetin, 2016: 196).

Kırsal kesimde yaşayan ve hayvancılıkla uğraşan Tatar Türkleri için kaymak ve tereyağı da vazgeçilmez besin kaynaklarındandır. İncelediğimiz eserde bu iki besin kaynağının adı geçer. İnekleri olan Züleyha ve Süleyman, cılız biri olduğu için kızları Raziye’yi sürekli kaymak, tereyağı vb. gibi değerli ürünlerle beslerler. Kızın, “Önünden yağlı sütü, kaymağı, tereyağını eksik etmediler.” (Gıylecev, 2018: 24) der yazar. Tatarlarda sıradan günlerde bile bu iki yiyecek yemek sofrasında mutlaka yer alır. Zaripova Çetin’in ifadesine göre, “Ekmeğin yanına köyde sofraya mutlaka yoğurt, yumurta, tereyağı, kaymak, ayran gibi yiyecek ve içecekler de konulur.” (Zaripova Çetin, 2016: 197).

Durıçmak, beliş ve pilmen isimli yiyecekler de eserde adı geçen börek çeşidi olarak bilinen yiyeceklerdir. “Durıçmak: Fırında pişirilen patates pürelili bir çeşit Tatar böreğidir.” (Gıylecev, 2018: 26). Beliş ve pilmen hakkında Zaripova Çetin şu açıklamayı yapar: “Beliş, tepsiye yayılmış hamurun arasına patates, soğan ve et konularak yapılan bir çeşit börektir. Pilmen de etli mantıdır.” (Zaripova Çetin, 2020: 85).

Yara’da yer alan kara pazı, aslında bir bitkidir. Ancak savaş yılların getirdiği zorluklar sonucunda fakir ve yoksul durumdaki halk kara pazı denen bitkiyi tüketmek durumunda kalır. “Halk patates yaprağına, acı sulu kara pazı katıp ekmek pişiriyordu.” (Gıylecev, 2018: 44). Romandan alınan bilgilere göre, yokluk yıllarında köylüler bu bitkinin tohumlarından elde edilen un ile ekmek yaparlar. *Yara*’nın çevirmeni Fatih Kutlu, bu bitkiyi dipnot olarak şöyle açıklar: “Kara pazı: İki çeneklilerin ıspanakgiller sınıfından, ıspanak gibi yenen, tohumu kusturucu ve iç sürdürücü bitkidir.” (Gıylecev, 2018: 44).

Tatar Türklerine özgü diğer besin kaynakları olarak romanda karlıgan ve orman çileğine rastlarız. Ayaz Gıylecev İhtiyar Süleyman'ın bahçesinden bahsederken, “Yan bahçe, karlıgan, Bektaşî üzümleri, İdris ağaçlarından geçilmiyorsa arka bahçede de üç çam, üç ak ağaç ve üç tanecik köknar vardı.” (Gıylecev, 2018: 59) der. Fatih Kutlu, karlıgan'ın Türkçe karşılığını Frenk üzümü olarak bilinen bir besin kaynağı olduğunu ifade eder (Gıylecev, 2018: 59). Genelde evin bahçesinde yetiştirilen, C vitaminine zengin olan ve meyvesin reçel yapılan bir çalıdır karlıgan. Bildiğimiz üzere, Tataristan toprakları orman, su ve bitki bakımından çok zengin topraklardır. Tatar köyleri genellikle ormanlık yerlere ve dere kıyılarına yakın yerleşmiştir. Kendisinde çileğin çeşitli türlerini barındıran ormanlardan Tatar halkı reçel, pestil, kurutma gibi yiyecekler hazırlar. Ayaz Gıylecev kendi kahramanlarının yaşam tarzını ve köyün bitki yapısını tasvir ederken o tabloda orman çileğini de çizer. Romanda orman çileği birkaç kez su üstündeki pozisyonu ile aktarılır. “Suyun en köpürdüğü yerde kıpkırmızı, olgunlaşmış bir orman çileği ağır ağır salınıyordu.” (Gıylecev, 2018: 102).

Mutfak kültürü, medeniyetler arasındaki farklılaşmayı sağlayan önemli unsurlardan biridir. Her milletin bulunduğu coğrafyaya bağlı şekilde kendine özgü bir yiyecek ve sofrası kültürü seneler içinde oluşmuştur. Ayaz Gıylecev, kahramanlarının yaşam tarzını kurgularken, romanın kompozisyonunda Kazan Tatarlarına özgü mutfak kültürüne ait birtakım bilgilere de yer verip millî kültürden izler bırakmıştır.

6.1.3. Giyim- Kuşam Kültürü

İnsanoğlu var olduğu günden bu yana vücudunun belli bölgelerini kapatma ihtiyacı duyar. Medeniyetinin her geçen gün gelişmesiyle birlikte insanların giydikleri kıyafetlerin de gelişme gösterdiği görülür. Bu kıyafetler zaman içinde toplumdan topluma değişim göstermiştir. İnsanlar yaşadıkları bölgelere, yaptıkları işlere, inançlarına ve kültürel özelliklerine göre farklı kıyafetler tercih etmiştir. Kültür birliğine sahip olan insanların da benzer kıyafetleri tercih ettiği görülür. Türklerin kültürel özellikleri dikkate alındığında Türk giyim kuşamının da belli başlı özelliklere sahip olduğu anlaşılır. “Türk giyim ve kuşamı da yayıldığı geniş coğrafi alanı, kültür etkileşimi ve inanç sistemlerinin etkisiyle oluştu.” (Zaripova Çetin, 2020: 80).

Yara adlı eserde sık karşımıza çıkmasa da bazı yerlerde giyim ve kuşam ile ilgili bilgilerin yer aldığını tespit edebildik. Bunlardan biri kızların saç örgülerine taktığı *çulpa* yani pullardır. Eserde askerlerin madalyalarından bahsedilirken teşbih unsuru olarak bu bilgiye yer verildiği görülür. “O madalyalar, kızların saç örgülerine takılan teneke pullar gibi, attığı her adımda şıngırdıyordu.” (Gıylecev, 2018: 9). Buradan görüldüğü üzere teneke pulların kızlar için bir süs ve nazarlardan koruma unsuru olarak kullanıldığı anlaşılır. Candan’ın ifadesine göre nazar,

Günlük yaşantımıza kadar giren ve Anadolu halk geleneklerinde yer alan bu inanç; kimimiz için batıl itikat, kimimiz için ise gerçekliği kabul edilmiş bir olgudur. Ancak şurası bir gerçek ki temeli binlerce yıl öncesine dayanan bu inanç, günümüzde de yaygın bir şekilde varlığını sürdürmektedir. Yaşamımız boyunca, sürekli olarak çevremize kendi düşüncelerimiz sonucu ortaya çıkan birtakım enerjiler yollarız. Nazar dediğimiz şey negatif bir düşünce enerjisiyle karşılaşmak demektir. Nazar inancının ortaya çıkışının temelinde de bu vardır. İster negatif ister pozitif yüklü olsun düşünce enerjileri, alın ve gözlerden yayıldıkları için “nazar” inancında gözlere büyük bir önem verilmiştir. (Candan, 2017: 424).

Romandaki olaylar Sovyet yıllarında gerçekleşmesinden dolayı, Tatar Türklerine özgü olan giysiler fazla yer almamıştır. Tatarlarda yaygın olan giyim kuşamdan *çabata* olarak adlandırılan bir çeşit ayakkabı karşımıza çıkmıştır. Çevirmen Fatih Kutlu kitapta *çabata*’nın “İhlamur gibi ağaçlardan soyulan kabuklardan örülerek yapılan bir türlü köylü pabucu.” (Gıylecev, 2018: 12) olduğunu açıklar. *Çabata*, geçmişte yoksulluğun göstergesi olmuştur. Zira ağaç kabuğundan örülen bu ayakkabı çok kısa süre içerisinde yıpranmış. *Çabatanın* bu özelliğinden romanda da bahsedilir: “Çok heyecanlanan Hüseyin Kerimov’un giderkenki yepyeni *çabatasından* eser kalmamıştı.” (Gıylecev, 2018: 12). Eserin içeriğinden anlaşıldığı gibi, Hüseyin Kerimov savaşa gönderilen oğlunun yaşadığını görenlerin olduğu söylentisi üzerine 80 km yolu yaya yürür ve bu yüzden yeni olan *çabatası* paramparça olur.

Eserde *tübetey* olarak ifade edilen diğer bir giyim kuşam unsuruna da yer verilir. Romanda *tübetey*: “Dinî ve millî baş giysisinin adı, Tatar takkesidir.” (Gıylecev, 2018: 25) olarak açıklanmıştır. Eskilerde Tatar erkeklerinin sürekli giydiği *tübetey*, Sovyet Dönemi’nde rafa kaldırılmış olsa da yaşlıların severek kullandığı baş giyişerindendir. Romanda *tübeteyi* kır saçlı yaşlı bir dedenin başında görmekteyiz: “Dedelerinin kısa, kır saçlarının üzerindeki siyah *tübeteyi* birbirine göstererek kahkahayı basıyor.” (Gıylecev, 2018: 25). Millî değerlerin yeniden canlandığı günümüz Tataristan’ında *tübetey*, millî ve

dinî bayramlarda her yaştaki erkekler tarafından sevilerek kullanılan baş giyişlerinden sayılır.

Her milletin kendine özgü kültürel özellikleri olduğu gibi bu kültür denizinde seneler içinde oluşan bir giyim kuşam kültürü de mevcuttur. Ayaz Gıyaleceev'in *Yara* adlı eserinde Kazan Tatarlarının günlük yaşamında yaygın kullanılan bazı giyim kuşam unsurlarına yer verildiği görülmüştür.

6.1.4. İslami Unsular ve Diğer İnanışlar

Ayaz Gıyaleceev'in incelediğimiz *Yara* adlı eserinde de görüldüğü gibi Tatar Türkleri İslami kanunlara göre yaşam sürdüren bir topluluktur.

Tatar Türkleri 10. yüzyılın başlarında İslam dinine girmeye başlamışlardır. 922 yılında İdil Bulgar Devletinin hanı Almas Silke Han resmen İslamiyet'i kabul etmiş ve Bağdat'tan gelen halife Cafer el-Muktedir'in 922'de gönderdiği heyet bu coğrafyada İslamiyet'in esaslarını halka ulaştırmıştır. İslamiyet; Sibir, Astrahan, Nogay gibi diğer Tatar hanlıklarında da resmî din olarak kabul edilmiştir. (Alkaya, 2014: 25).

İslam dininin en önemli motiflerinden, mimari yapılardan biri şüphesiz camilerdir. Ancak XX. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren siyasi baskılar sonucu dinin yasaklanmaya çalışıldığı bilinir.

Rusya İmparatorluğu, 15. yüzyılda bütünüyle Tatarları zorla Hristiyanlaştırma faaliyetlerinden ibarettir. 1552 yılında Kazan işgal edildikten sonra Korkunç İvan'la başlayan bu kötülük; sonradan bütün Rus çarları tarafından da devam ettirilir, Tatarlar zorla Hristiyanlaştırılır, camileri yıkılır, yeni cami yapmalarına izin verilmez. (Alkaya, 2014: 26).

İncelediğimiz eserde olaylar 1940'lı yılların sonunda gerçekleşir. Bu yıllar; köylerdeki camilerin minareleri kesilen, camilerin kapılarına kilit vurulan ya da cami binasının tamamıyla kaldırıldığı yıllardır. Dinî alandaki bu tür baskı ve yasaklara rağmen kırsal kesimdeki Tatarlar, yüzyıllar boyunca süregelen İslami geleneklerinden tamamıyla kopmamıştır. Çocukluğu o yıllara denk gelen yazar Ayaz Gıyaleceev, kaleme aldığı köyün ve eser kahramanlarının yaşamında dinî geleneklerin hâlâ korunduğunu dile getirir. “Savaş öncesine kadar Yukarı Köy’de şirin bir cami vardı.” (Gıyaleceev, 2018: 22) cümlesinden Sovyet rejiminin din üzerine yürüttüğü siyasete eleştirel bakışı anlaşılır. *Yara* adlı romanda Zeytüne'nin dünyaya yeni gelen oğlu hürmetine Mahmutların evinde isim verme geleneğinin uygulandığı, bu ayini gerçekleştirmek için imamın davet edildiği, ayin tamamlandıktan sonra âdet olarak para verilmesi tasvir edilir. “...bebeğin kulağına

ezan okuyup isim vermesi için davet ettiler. (...) İmam Efendi'ye parayı bizzat gelin takdim etti.” (Gıylecev, 2018: 52).

Müslümanlar, İslamiyet'e göre bir işe başlarken mutlaka “bismillah” ile başlamaya gayret gösterirler. Mevcut inanca göre başlanılan her iş Allah'ın adıyla başlamak, o işin selameti ve bereketi açısından önemlidir. İncelediğimiz eserde de bu duruma rastlanılır. “Tokmak, işe alışan ellerde hareket ediyor, bir iniyor bir kalkıyordu. Bembeyaz yayık, sallanma fırsatını bile bulamıyordu. İşe bismillahını çekip başlayınca eklemleri gevşiyor, rahatlıyordu.” (Gıylecev, 2018: 65). Zeytüne'nin yayık yapma işini tasvir eden yazar, yapanla yapılan arasındaki uyumu ve bağlantıyı âdeta “bismillah”la pekiştirmek istemiştir.

Arefe günü, bayram namazı ve akabinde mezarlık ziyareti de *Yara* adlı eserde yer alan İslami unsurlardandır. “Arefe günü akşamı bu hadise. Süleyman, her ne kadar bayram namazına gitme niyetiyle yastığa başını koysa da sabahleyin nedense gidesi gelmedi mezarlığa.” (Gıylecev, 2018: 23). Mezarlığa gitme âdeti sadece vefat edenleri ziyaret etmek, ruhlarına dua okumak için değildir. Eserden anlaşıldığı gibi, camiler aktif olarak kullanılmadığından dolayı o yıllarda bayram namazı mezarlıkta kılınmıştır. Yazar bunun nedenini kendisi de açıklamış: “Cami olmadığı için bayram namazları mezarlıkta kılınıyor.” (Gıylecev, 2018: 23).

Yara romanında işlenen vakalar ekseninde cennet ve kabir azabı gibi dinî inançlara da yer verilir. Kabir azabı; dünyada İslamiyet'in esaslarına göre yaşamayan insanın, öldükten sonra bedeninin konulduğu kabirde tekrar dirileceği güne kadar cezalandırılması ve azap görmesidir. Cennet ise: “Dinî inanışlara göre imanlı, dünyada iyi işler yapmış kimselerin öldükten sonra sonsuz bir mutluluğa kavuşacakları yer” (www.sozluk.gov.tr) olarak tanımlanır. Bu dinî kavramlar eserde Züleyha'nın Yusufcan için söylediği şu ifadelerle karşımıza çıkar: “Rabbim taksiratını affetsin. Kabir azabı çektirmesin, mekânını cennet eylesin.” (Gıylecev, 2018: 74).

Bunların dışında eserde erkek çocuğuna uygulanan sünnet ve kulağa ezan okuma gibi dinî ayinlerden bahsedilir. Bildiğimiz üzere, İslamiyet'te erkek çocuğun sünnet edilmesi zaruri bir durumdur. “Sünnet: Erkek çocukta, erkeklik organının ucundaki derinin çepeçevre kesilmesidir.” (www.sozluk.gov.tr). Romanda sünnet geleneğinin nasıl

yapıldığıının üzerinde durulmamış, bu âdet Süleyman hakkında bilgi verilirken imam tarafından yapılan bir iş olarak aktarılmıştır. “O artık hemen her gün bir bebek çayına davetliydi. Ağız sütünden akıtmalar yiyor, sünnetler yapıyordu.” (Gıylecev, 2018: 55). Azrail, İslamiyet’te ölüm meleği olarak bilinen, insanların canını almakla görevli ruhani bir varlıktır. Eserde ise şu ifadelerle yer alır: “Yüz yaşındaki Latif İhtiyar o gün bu durumu, ‘Senin annen evliya bir kadındı. Galiba ruhunu almaya gelen al kanatlı Azrail’i gördü’ diye açıklamıştı.” (Gıylecev, 2018: 83). Yeni doğan bebeğin kulağına ezan okunması ve isim verilmesi de İslami geleneklerden biridir ve eser de yer alır. “Yaşlı İmam Efendi’yi düğüne davet etmemişlerdi. Zeytüne öyle istemişti. Gabdulla’a verdiği söze sadık kalmadığından mübarek aksakaldan utanmıştı. Fakat bu sefer bebeğin kulağına ezan okuyup, isim vermesi için davet ettirler.” (Gıylecev, 2018: 52).

Falcı, kâhin ve kocakarıdan medet umma da eserde görülen diğer inanç unsurlarındandır. Eserde, köydeki insanların savaştan dönmeyen yakınları için bilgi almak adına bu tür kişilerden medet umdukları görülür. “Savaş yıllarında, işi büyük bir fırsatçılığa dönüştüren falcılar, kahinler ve kocakarılar haberleri kesilenlerin durumuna açıklık getirdiler. Kapılarına gelen eğer çulsuz biriye, ‘Oğlun ölmüş, hiç bekleme!’ dediler. İzzeti ikramı bol bir eve denk gelirlerse, ‘Döner kocan (veya oğlun), bak da gör! Söylediydi dersin. Dolambaçlı yollardan geliyor köye’ dediler.” (Gıylecev, 2018: 20). Bu yazılanlardan da anlaşılacağı gibi kahinler, falcılar ve kocakarılar zor durumda kalan insanların duygularını sömüren bir işleve bürünür. “Tatar Türklerinde ileriye görebilenlere ve büyü yapanlara gitme gibi bir alışkanlık çok eski zamanlardan beri vardır. Bu durum günümüzde de güncelliğini kaybetmemektedir. Büyü, ileriye görme gibi çarelere tabi ki umudun bittiği yerde başvurulur.” (Zaripova Çetin, 2016: 166).

Eserde yeni doğan bebeğe nazar değmemesi için yapılan bazı geleneksel inanışlara da yer verildiği görülür. Nazar, eski inanç sistemlerinde olduğu gibi İslamiyet’in de kabul ettiği bir husustur. Romanda Zeytüne’nin oğlu Halil’e nazar değmemesi için yapılanlar şöyle tasvir edilir: “Bebeğin alnının çatına nazarları kırsın diye parmak ucuyla simsiyah kurum bastılar. Babası, kavgacı olmasın diye kulağının arkasını balla ovaladı. Babaannesesi, giysisinin koluna birinin çantasında gelmiş çok eskiden kalma bir midye kabuğunu dikti.” (Gıylecev, 2018: 93). Keskin’e göre,

Deniz kabukları (salyangoz, midye vs.), çok eskiden beri koruyu tılsımlar olarak kabul edilmiştir. Bilhassa tarih öncesi ölülerini koruyucu bir tılsım olarak kabul edilerek ölülerle birlikte mezarlarına yerleştirilmiştir. (...) Bu bağlamda deniz kabuklularının kabuğu, nazar boncuğu ve iğde dalı ile birlikte, özellikle bebekleri nazardan koruduğu inanışıyla, çatallı iğne ile omuzlarına tutturulurken aynı amaçla hayvanların da boğazlarına asılmaktadır. (Keskin, 2008: 205).

2022 yılında İdil boyu Bulgar devletinde İslam dininin kabulünün 1100. Yıl dönümünü kutlayan Kazan Tatar Türklerinin günlük yaşamında çok eskilerden süregelen su ve taşın kutsallığına inanma, falcı ve kâhinlerden medet umma, nazar değmesi vs. gibi inançlar günümüzde bile kendi gücünü korumaktadır. İslamiyet’e aykırı olmalarına rağmen bu inançlar pek çok Türk topluluğunda hâlâ varlığını sürdürmektedir.

Yumru Taş olarak kutsal kabul edilen bir taştan yazar kendi romanında birkaç kez bahseder. Bildiğimiz üzere, eski Türk kültüründe dağ ve taş kutsal kabul edilmiştir. “İnanışa göre Tanrı yeryüzünü yaratır ve bir taşa oturur. Bu nedenle taş, yaratma ile alakalı bir sembol hâlini alır.” (Tekin, 2019: 243). Ayaz Gıyalev’in tasvirine göre Yumru Taş; köyün biraz dışında, pınarın yanında yer alan ve köylüler tarafından kutsal olduğuna inanılan irice bir taştır. Bu taş daha çok İhtiyar Süleyman’la ilgili olay çizgisinde sık görülür. Mesela, “Süleyman, o günün akşamı, تنها vakti kollayıp, pınarın başına, Yumru Taş’ın yanına çıktı.” (Gıyalev, 2018: 24). Eserde Zeytüne’nin de zaman zaman Yumru Taş’ın yanına gittiğine rastlanılır. Yumru Taş, Zeytüne’nin yalnız kalmak için sığındığı bir limandır. Bu durum eserde şu ifadelerle geçer:

Sahneye çıkıp bir defacık olsun şarkı söylemesi için ne diller döktüler. Gitmedi Zeytüne. Şenliklere, bayramlara katılmadı. Bir tek تنها yerlerde, kuytu köşelerde, Aklan Çayırılığı’nda anason toplarken, kışın kırağı düşmüş ormanlarda, omzuyla billur karları dökme dökme, daracık yollardan, ufacık kızakla odun getirirken, Pınar Anası’yla dertleşip, bir başına Yumru Taş’a yaslanırken, kendinin ve özellikle de içine hüznü çöktüğü, efkâr bastığı anlarda, sırf kendi için şarkı söyleyebilirdi. (Gıyalev, 2018: 87).

Sonuç olarak Ayaz Gıyalev *Yara* adlı eserinde, Müslüman bir topluluk olan Kazan Tatar Türklerinin hayatlarını sürdürürken İslami unsurların yanında Şamanizm’den kalma gelenekleri de sürdürdüğünü yukarıdaki örnekler üzerinden ifade etmiştir.

6.1.5. Mimari Yapı

Yara romanındaki olaylar bir köyde geçtiği için eserde yer verilen mimari yapıların çoğunu da doğal olarak köy evleri oluşturmaktadır. Zaripova Çetin’e göre, “Tatar Türklerinin ev yapımı, İdil ve Ural bölgesi için ortak mimaridir. XIX. yüzyılda ve XX. yüzyıl başında Tatar Türklerinin evleri, genelde dört ve altı köşeli olarak ağaç

tomruklarından inşa edilirdi.” (Zaripova Çetin, 2020: 92). Ev sahibi zenginse mutlaka evinin etrafı çevrilidir, güzel bir avlu kapısı vardır, çatısı tahtayla kaplıdır; ahır, ambar ve kileri vardır. Fakir ise çatısı saman ya da toprakla kaplıdır. İncelediğimiz eserde evin gösteriş bakımından en önemli yerlerinden biri olan bahçe kapısı sık karşımıza çıkar. “Bahçe kapısı Tatar Türkleri için bir hayli önem taşır. Eskiden de günümüzde de o, üç kalın direğin yardımıyla günlük geçiş için küçük kapı ve at arabası veya arabayla geçmek için her iki tarafa açılan büyük kapılar olarak yapılır. Kapıların üzeri ağaçtan kesip işlenen çeşitli bezeklerle (güneş, çiçek) de süslenir.” (Zaripova Çetin, 2020: 101). *Yara* romanında avlu kapısının önemine de değinilir. “Genç kocayı, yeni ev sahibini öyle bir kapıdan içeri sokmak ayıp olur şimdi, yakışık almaz. Çünkü avlu kapısı evin, ev de sahibinin aynasıdır.” (Gıylecev, 2018: 80) der yazar. İhtiyar Süleyman için avlu kapısının ne kadar önemli olduğu, onun iç monologlarından anlaşılır. “İnsan eliyle yapılan” bu yapının uzun yıllar evin bütünlüğünü koruyarak giriş ve çıkış görevini gördüğü vurgulanır. “Ayrıca kapının kutsal ve dünyevi olanın buluşma yeri olduğunu da anlar Süleyman (sonuçta, bu kapıdan kaç nesil geçmiş!)” (Habutdinova, 2014: 204). Kendi kapısından hiç kimsenin girmediğine üzüldü, diğer taraftan da savaş öncesi kapı için hazırladığı meşe kütüklerine ayrı bir değer verir. Oğlunun dönüp bu kütüklerden yeni bir kapı yapacağına, yeni bir hayat başlatacağına inanır. Günümüzde bile Tatar Türklerinde avlu kapısı ne kadar sağlam ve güzelse ev sahibinin saygınlığı o kadar fazladır. Bakımsız ve yıkık bir avlu kapısı, içinde yaşayan insanların fakir ve tembel olduğuna dair bir izlenim yaratır.

Evde yer alan diğer bir bölüm ise munçadır. “Munça: Saunaya benzeyen, köyde her evin avlusunda bulunan Tatar hamamının adıdır.” (Gıylecev, 2018: 13). Tatarlar çok eskilerden itibaren temizliğe ve hamama çok önem vermişlerdir. Bunun temelinde yeni evlenenlerin ya da yeni doğan çocuğun mutlaka hamama girmesi gibi geleneklerde yatar. Eserde munça ifadesi savaştan dönen Şekür’le ilgili olay çizgisinde geçer: “Şekür’ün gölgesi bile gözükmeydi. ‘Dışarı çıkmıyormuş’ dediler. ‘Hem sonra, sabah akşam munçadan beri geldiği yok’ diye bir haber de kulağına çalındı.” (Gıylecev, 2018: 13).

Tatar evlerinde yer alan bir başka yapı, miçtir. Zaripova Çetin’in açıklamasına göre, “Tatar evlerinde eskiden köy ve kasabalarda kızıl balçıktan yapılan ve genelde girişin sağ, nadiren sol tarafında, duvarlardan mesafede bulunan miç, yukarıda anıldığı gibi hem ocak hem fırın görevini gören bir çeşit ısıtma sistemiydi.” (Zaripova Çetin, 2020: 94). Eserde

köydeki ev işlerinden bahsedilirken miç ifadesine rastlanılır. Süleyman'ın boş durmayı sevmediğini ifade eden yazar: “Hayvanların altını temizliyordu. Onları yedirme içirme, miçe odun atma, küçük ocaktan tablayla kül doldurup arka bahçeye serpm...Bütün bu işlerin vazifelisi de sorumlusu da kendisiydi.” (Gıylecev, 2018: 35) der.

Romanda yer alan diğer bir mimari öge ise sayvandır. “Sayvan: Rüzgârdan korunmak için önü açık, direkler üzerine oturtulmuş üstü kapalı yer.” (Gıylecev, 2018: 57). Sayvan, eserde hayvanların konulduğu yer olarak geçer. “Eve soluk soluğa dönen ineğe sulu yem verip onu sayvana soktu.” (Gıylecev, 2018: 57).

6.1.6. Mitolojinin Yansımaları

Yunanca “mythos” sözcüğünden gelen mit hakkında birçok tanım yapılmıştır. Tatar Mitolojisi üzerine önemli çalışmalar yürüten Fatih Urmançi'ye göre mit; toplumun, kabilenin, sülalenin ve ayrı bir insanın yaşamı ve dünyayı algılama şeklidir (Urmançi, 2008: 9). “A.F. Losev'e göre mit, ilkçağlarda inanç ve inanışla iç içe yoğrulmuştur. Onun yaratılışı korkudan kaynaklanmaz. Frezer'in ‘törenleri açıklayan ilkel bilim’ olarak tanımladığı mit, tarihî olayların yansıması olmaktan da çok uzaktır.” (Beydili, 2004: 374). Myth ve logy kelimelerinden oluşan mitoloji ise mit bilimi anlamına gelmektedir. “Mitoloji; toplumların inançlarında tanrılar, insanlar ve evrenin yaratılışına dair tüm sözlü ve yazılı kaynakları ve bunların doğuşlarını, anlamlarını yorumlayıp inceleyen ve sınıflandıran bilim dalıdır.” (Yıldız, 2017: 10).

Yukarıdaki tanımlardan da anlaşılacağı üzere mit; insanın ve dünyanın nasıl meydana geldiğini, evrenin yok oluşunu, ölümü, insanlık tarihini ve insanlık kültürüne ait olanı açıklamaya çalışır. Mit bilimi; “halk anlatıları ve sosyo-kültürel yaşantı aracılığıyla günümüze ulaşan en eski dönemlere ait unsurları incelemektedir. Bu unsurların yardımıyla insanların ve toplumların sosyolojik anlamda dokuları, etnisiteleri ve antropogonileri, dilbilimsel gelişimleri ve inançları açıklanmaya çalışılmaktadır.” (Yıldız, 2017: 13).

6.1.6.1. Tatar Halk İnanışlarındaki Yer Üstünde Yaşayan Mitolojik Varlıklar

6.1.6.1.1. İyeler

Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük’ te iyeler şöyle tanımlanır: “Eski Türk dinî-mitolojik düşüncesindeki gizli doğa güçlerine olan inancı anlatan, belli doğal objelerin

koruyucuları veya sahipleri sayılan varlıkların genel adı. Kısacası koruyucu ruhlar.” (Beydili, 2004: 269). Tatar Türkleri yaşadıkları ve sık kullandıkları her alanın iyesi olduğuna inanmıştır. Onlardan en yaygınları Ev iyesi, Ahır iyesi, Hamam iyesi, Orman iyesi ve Yol iyesidir.

Kazan Tatarlarında günümüzde bile inanılan iyelerden önde geleni, “Öy iyesi”dir.

Kazan Tatarları, saçları başının tamamını kapatacak kadar uzun olan ve sıklıkla insan şeklinde giyinmiş olarak görünen bu ruhun, evlerin bodrum katlarında yaşadığına inanır. İçinde yaşadığı evi genellikle koruyup kolladığına inanılan Ev iyesi, ev içerisinde gürültü yapılmasını, bağırarak şarkı/türkü söylenmesini sevmez. (Yıldız, 2017: 47).

Genel itibariyle iyi bir iye olarak bilinen ev iyesinin memnun edilmediği ya da rahatsız edildiği takdirde uğursuzluk getirdiğine inanılır. Böyle durumlarda sadaka verilmesi ya da pilav pişirilip evin bir odasına konması gerekir. Memnun edildiği takdirde ev halkını koruyan, evi koruyan bir iye dir.

Yurt anası da evdeki güveni sağlayan bir iye dir ancak ev iyesinden farklı olarak sadece evi değil avlu, hamam, kümes, ahır gibi alanları da korur. Bu nedenle insanların çok hürmet duyduğu bir iye dir. İnsanlar yurt anasını razı etmek için yemek ikramı gibi çeşitli ritüellere başvurmuştur. (Gıylmanov, 1996, 203-204).

Ahır iyesi, hayvanları koruyan bir iye dir. Ev iyesi ve yurt anası ile çok benzer özellikler gösterir hatta kimi araştırmacılar bunları tek başlık altında incelemektedir.

Haman/munça kültürü çok yaygın olduğundan dolayı, Kazan Tatar Türkleri munça iyesine de inanırlar. Kısa boylu ve yaşlı bir görüntüye sahip olduğu anlatılan hamam iyesinin kendisine zarar verilmediği takdirde insanlara bir zarar vermeyeceği düşünülür. “Hamam iyesi, hamamda insanlarla birlikte bulunur.” (Tekin, 2019: 141). Hamam iyesi ikindi ve akşam saatlerinde hamamda yer alır bu yüzden bu saatlerde banyo yapılmaması gerektiğine inanılmaktadır (Gıylmanov, 1996, 224). Genel olarak insanlara bir faydasının olmadığı, hamamda yaşayan bir iye olduğu inancı oluşmuştur.

Orman iyesi, “Kara Urman Babay” ya da “Urman Hocası” olarak da adlandırılmıştır. Tatar Türkleri ormanın ruhu olduğuna inanmıştır. Orman iyesi de ormana sahip çıkan, koruyan bir iye olarak anlatılmaktadır. Genellikle meşe ağacı kılığında ormanda bulunur.

Tatar Türklerinde ormanlar ne kadar kutsalsa ağaçlar da o kadar kutsal kabul edilir. “Ormanların ve ağaçların kutsal kabul edilmesi ve korunmasında Türklerin; ata-baba ruhlarının su kenarlarında, yüksek dağlarda, sık ormanlar ve gölgesi geniş olan ağaç altlarında ikamet ettiğine inanmaları yatmaktadır.” (Tekin, 2019: 144).

6.1.6.2. Olağanüstü Varlıklar

Tatar mitolojisinde “tüben ruhlar” yani ikinci derecedeki ruhlar başlığı altında Biçura, Albastı, Ubır, Şürelê, Diyü, Peri, Örek, Kiremet, Ület, Mokıt vs. kara güçler sıralanır. Bunlardan bazılarının kısaca tanıtacağız.

Biçura, yeraltı dünyasından olan kötü bir ruhtur. Bir buçuk-iki arşın boylarında, belsiz gövdeli ve başında başlık ile düşünülen Biçura’nın genellikle bodrum katlarında, merdiven altlarında ve hatta ormanda yaşadığına inanılır (Urmançi, 2008: 227). Genellikle kadın olarak görüldüğüne inanılmaktadır. İnsanlara musallat olan ve yemek yemeyi çok seven bir varlıktır. Musallat olduğu kişinin evinde yaşar. Eğer kişiyi severse o evin zenginleşmesini sağlar. Biçura’dan kurtulmanın çeşitli yolları da bulunmaktadır.

Şürelî, yeraltı dünyasına ait olan kötü ruhlardan biridir. Tatar Türklerinde Şürelî çok yaygın geçen bir varlıktır. Birçok efsanede görülmektedir. “Dış görünüşü itibarıyla insana benzeyen bu varlık ormanlarda yaşar, insandan biraz daha uzun olan ve vücudu tüylerle kaplı olan Şürelî, ince ve uzun parmakları ile insanları gıdıklamayı sever.” (Yıldız, 2017: 52). Tekin, şu ifadeleri kullanır: “İnsanları gıdıklamayı ve ata binmeyi çok seven Şürelî, ‘gıdı dıdı oynamak’ istediği efsanelerde akılsız ve kolay kandırılabilen bir görüntü çizer. Atın üzerine bindiği efsanelerde ise oldukça kötü bir varlıktır.” (Tekin, 2019: 159). Zarar gördüğünde ise o topluluğa lanet ederek yok olmalarını sağlar.

Tatar Türklerinin anlatılarında çok fazla yer alan kötü ruhlardan biri de Ubır’dır. Efsanelerde bakıldığında iki çeşit Ubır’dan bahsedildiği görülür. Biri, insanlara veya hayvanlara musallat olur ve musallat olduğu varlığın içinde yaşar. Diğeri ise orman, nehir, çukur gibi yerlerde yaşar ve kılık değiştirebilir. İnsanlara musallat olabilir ancak içlerine girmez (Gıylmanov, 1999: 32). Ubır’ın kan emdiğine ve insanlara kötülük ettiğine inanılmaktadır. “Erkekler için pek de korkunç olmayan bu varlık; kadınların, özellikle hamile kadınların korkulu rüyasıdır. Çünkü bu mitik varlık yeni doğan bir çocuğu kendi çocuğu ile değiştirebilir.” (Yıldız, 2017: 49).

Tatar Türklerinin anlatılarında sık geçen varlıklardan biri Albastı'dır. Kötü bir ruh olduğuna inanılır. "Kazan Türklerinin inanışlarına göre 'Albastı', şer isteyen bir ruhtur. Yolcuları yolundan etmek onun yaptıklarından biridir." (Beydili, 2004: 40). Kırmızı kıyafetleri olan, sarı saçlı ve çirkin bir kadın olarak tasvir edilmiştir. Genellikle lohusa durumundaki kadınlara musallat olduğu anlatılmaktadır. Uyku sırasında geldiğine inanılır. "Tatar mitolojisinde de kötü ruhlardan biri olarak karşımıza çıkan Albastı, terk edilmiş evlerde, tezek dökülen nehirlerde, tarlalarda, çayırlarda yaşar. Genellikle uyuyan insanları boğmayı seven bu varlık, köpek ve horoz seslerini sevmez." (Yıldız, 2017: 54).

Örek (hortlak) isimli varlık şöyle tanımlanır: "Tatar Türklerinde Örek ismi ile bilinen ve bazen kefenle dolaşan veya sadece ak yüzünü gösteren bu mitik varlık uzun boylu, zayıf bir görünüme sahiptir." (Yıldız, 2017: 45). Kötü bir ruhtur. Öldürülen insanların ruhları olduğuna inanılmaktadır. İnsanlara zarar veren bir varlık olmadığına inanılır. Kendisini öldüren insanı rahatsız eden bir varlıktır. Kefeni ile öldürüldüğü yerde dolaşan, küçük kız ya da erkek kılığına girebilen bir varlık olarak aktarılır (Gıylmanov, 1999: 135).

Peri, Tatar Türklerinde önemli yeri olan iyi bir varlıktır. "Halk anlatılarından özellikle destan ve masallarda sıkça görülen peri, genellikle kadın cinsinde olup kahramanın yapamadığı zor işlerde ona yardımcı olan iyi bir varlıktır." (Tekin, 2019: 202). İnsanlarla evlendiği hatta çocuklarının olduğu da görülmektedir. Genellikle iyi bir varlık olarak anlatılan perinin bazı anlatılarda kötü ve çekinilmesi gereken varlıklar olduğu da aktarılmıştır (Gıylmanov, 1999: 167-169).

6.1.6.3. Su Altında Yaşayan Mitolojik Varlıklar

6.1.6.3.1. Su Babası, Su İyesi, Su Anası

Su iyesi, Su babası ve Su atası suda yaşayan ve suyun sahibi olan varlıklar olarak karşımıza çıkmaktadır. "İnsan hayatında önemli bir yere sahip olan su, Türk mitolojisi ve kültüründe de önemli bir yere sahiptir. Nitekim Türk ve dünya mitolojisinde evrenin yaratılışı ile ilgili mitlerde, ilk olarak su örülür. Bu mitlerde hiçbir şey yokken bile su vardır." (Tekin, 2019: 220).

Su Babası, yaşadığı yerdeki tüm suların sahibidir. Yaşlıdır ve diğer su iyelerinin saygı duyduğu bir varlıktır. Normal şartlarda insanlara zarar veren bir varlık değildir

ancak suyu kirleten insanlara karşı acımasızdır. Bu tür insanları alarak suyun derinliklerine götürür yahut onlara kötü hastalıklar gönderir. İnsanlar tarafından incitildiğinde dalgalar ve fırtınalar oluşturarak insanları cezalandırır (Urmançı, 2011: 68).

Su Anası, Su Babası'nın eşi olarak aktarılır. Su kenarına sık çıktığı, saçlarını taradığı bilinmektedir. Altın tarağı ünlüdür ve insanlar tarafından çalınma meselesi anlatılarda sık karşımıza çıkar. Normalde zararsız olan bu iye zamanla korkulan bir varlık hâline gelmiştir. Zamanla su kenarına gelen insanları kaçırdığı ve suyun dibine çekerek öldürdüğüne inanılmıştır. Bazı Türk boylarının evlenme âdetlerinde yeni gelin, erkek evine geldiği zaman Su iyesi ile tanıştırılır. Bunun için gelin su alınan yere gönderilir (Ögel, 2010a: 316).

Ayaz Gıyalev'in *Yara* adlı eserinde Pınar anası diğer adıyla su anası ifadesinin geçtiği görülür. "Pınar Anası: Pınar Perisi olarak da geçmektedir. Eski Şaman âdetlerinden kalma bir inançtır." (Gıyalev, 2018: 25) der yazar. Pınar Anası eserde birkaç yerde karşımıza çıkar. Süleyman ile alakalı bir cümlede: "Pınar Anası'nı hoşnut etmek için Deli Bahavi'ye, Topal Sıddık'a sadakalar verdi." (Gıyalev, 2018: 25) ifadesinde Tatar Türklerinde su iyelerini memnun etmek için yapılan ayinlerden biri yansıma bulur. Bir başka yerde yine Süleyman üzerinden "Pınar Anası'nın ruhu için, Minlibike'ye tavuk kesip gönderdi." (Gıyalev, 2018: 27) der yazar. İ. Dilek'e göre, "Tavuk: Tatar halk inançlarında önemli yeri olan bir hayvandır." (Dilek, 2021: 783). Ayrıca Fatih Urmançı, Tatar kültüründe kadınların adadıkları tavuğu kesip kutsal kabul edilen mezarlara gömdüğünden ya da yalnız yaşayan bir kadına verdiğinden bahseder (Urmançı, 2008: 1). Böylece yazar Ayaz Gıyalev; tavuk adamak, tavuk kesmek gibi Tatarlar için önemi olan inancı eserin kompozisyona ustaca yerleştirmiştir.

Tatar Türklerinin inancında pınar aynı zamanda aşıkların sırlarını koruyucu görevi de görür. A.Gıylmanov, Tatarların Pınar iyesine sık sık Aşk iyesi adını verdiklerinden bahseder çünkü o, aşıkların birbirlerine söz vermesine tanıklık etmiştir. Pınarın yanında gençler buluşmuş, vaatlerde bulunmuş, ilk öpüşmenin, ilk kucaklaşmanın tadını çıkarmıştır. (Gıylmanov, 1996: 140). Ayaz Gıyalev'in genç kahramanları da pınarın yanında birbirlerini sevdiklerinin farkına varır, birbirleri için yaratıldıklarını anlar ve tek kelime etmeden birbirlerini ömür boyu seveceklerinin ve bekleyeceklerinin sözünü verirler.

Su iyesi, suyun olduğu her yerde vardır. Su Babası ve Su Anası ile benzer özelliklere sahiptir. Yaşam alanına bir müdahale olduğunda sinirlenerek insanlara zarar verdikleri bilinmektedir. Tatar mitolojisinde suların en derin yerlerinde yaşayan bu mitik varlıklar, genellikle insanlara zarar verebilirlermiş. “Suların koruyucu ruhları, insanlara kızdıkları zaman suda yıkananları yahut su almaya gelenleri kendine çekerek boğulmalarını sağlarlar. Hatta bazen insanların teninde su kabarcıklarının çıkmasına neden olurlar.” (Yıldız, 2017: 64).

6.1.6.4. Mitolojik Tabiat Unsurları

Tabiat, diğer topluluklarda önemli olduğu gibi Türklerde de çok önemli bir yere sahiptir. Türkler yaşadıkları coğrafyada doğanın da bir koruyucusu olduğuna inanmışlardır. Dolayısıyla orman, ağaç, dağ, su, ateş vb. doğa unsurlarını koruyan canlı varlıkların olduğunu düşünmüşlerdir.

Tatar Türklerinin anlatılarında ağaç unsuru önemli bir yere sahiptir. “İnanışlarda ölümle bağlantılı olan ağaç, kötü ruhlardan korur ve şifa unsuru olarak görülür.” (Tekin, 2019: 219). Ağacın Gök-Tanrı inancının da sembollerinden biri olduğu görülmektedir. Tüm bu özellikleri bakımından kutsal kabul edilmektedir. Kayın ağacının Türklerde önemli bir yeri vardır. İlâhi kudret ile arasında bağ kurulan kayın ağacının kötü ruhlardan koruyucu işlevi olduğuna inanılmıştır. Kayın ağacının üzerine ölümsüzlük suyunun döküldüğüne inanılır. “Mitik metinlerde *baykayın* (kutsal kayın) olarak geçer. Kutsal ve evrenin merkezi kabul edilen bir ağaçtır. Yerle gök arasında irtibat noktası olarak kabul edilir.” (Dilek, 477: 2021). Tatar Türklerinde kayın ağacı kaygı yani hüznün, keder ağacı olarak kabul edilir. Romanda İhtiyar Süleyman dünyaya gelen çocuğu için ağaç dikmeye başlayınca, arkadaşı Mahmut onu uyarır: “Kayın (Akağaç) dikme!” der. Eserin başka bir yerinde de Kayın kaygılı ağaç yani kayın (akağaç) kederli ağaç ifadesi karşımıza çıkar. Halk arasında yaygın olan bu inanca rağmen Süleyman yine de kayın (akağaç) ağacından diker. Güçlü fırtınalara rağmen küçük oğlu Gabdulla’ın kayını ayakta kalır: “Boylu boyunca uzayıp giden Yusufcan’ın akağacını rügâr tam belinden kırmıştı. Raziye’ninkinin kocaman kalın bir dalını kanırıp indirmişti. Bir tek Gabdulla’ın akağacının gövdesi dipten kalın çıkan kısmı, sabaha kadar rüzgârla bana mısın demeden boğuşmuş gibi, sapasağlam duruyordu yerinde.” (Gıylecev, 2018: 61). Kökleri sağlam

olan kayın ağacı (akağaç) aile büyüklerinde oğullarının sağ salim döneceğine dair umut verir.

Çam ağacı için de benzer inanış vardır. “Kayın ağacının dışında üzerine ölümsüzlük suyunun döküldüğüne inanılan bir diğer ağaç da çam ağacıdır.” (Yıldız, 2017: 163). Kayın ve çam ağacı dışında elma, sedir, meşe ağaçları da Türkler için önemli kabul edilen diğer ağaç türleridir.

Yara romanında söğüt, çam, akağaç, karağaç, meşe, selvi, kavak vb. ağaç isimlerine rastlanılmıştır. “Pınar Anası geceleri oturup dinlensin diye hemen pınarın başında, dalları eğri büğrü, yumrulu, yaşlı bir söğüt ağacı var.” (Gıylecev, 2018: 45). Antik Anadolu’da söğüt ağacı kehanet amacıyla kullanılmış, üstelik şifa verici, iyileştirici özelliğine inanılmıştır. Bazı türkülerde “kendi alanlarında yükselmiş, ahlaki yönden toplumca önder kişilerin sembolüdür söğüt ağacı.” (Torlak, 2019: www.yeryuzuagaci.wordpress.com). Bunun dışında Türk kültüründe söğüt ağacı, “Her zaman koruyucu ve kurtarıcı olmuştur. Tarih boyunca Söğüt ağacından birçok tedavi yöntemi geliştirilmiş, hastalıklara çare olunmuş, her kötü olayda gölgesine sığınılmıştır. Sadece bedensel sıkıntılarda değil, ruhsal sıkıntılarda da gölgesine sığınılmıştır.” (Işık, 2019: 566).

Romanda, kendisinde hüznü barındıran heybetli söğüt ağacı ana kahraman İhtiyar Süleyman’ın dertlerine derman olmak, Pınar Anası’yla birlikte onu teselli etmek için kullanılan kutsal doğa unsuru olarak değerlendirilebilir.

Başka bir yerde, “Yarı bahçe karlıgan, bektaşi üzümleri, idris ağaçlarından geçilmiyorsa arka bahçede üç çam, üç akağaç, üç tanecik köknar fidanı vardı.” (Gıylecev, 2018: 59) ifadesi yer alır. Bildiğimiz üzere, tüm yıl boyunca yeşil kalmasından etkilenen insanlar çam ağacını kutsal saymış ve onun yeniden dirilişin simgesi olarak kabul etmiştir. Ağaçların yeşil kalmasıyla ilgili efsaneler, bütün Türk dünyasında yaygındır. N. F. Katanov tarafından Karagaslardan derlenen bir mite göre, insanlara ölümsüzlük suyunu getiren küçük adamlar tavşana binerek gelirler. Bunu gören kadınlar, “Kendilerine bakın, bindiklerine bakın!” diyerek gülerler. Tavşana binenler bunun üzerine gücenmişler ve getirdikleri suyu sedir, çam ve köknar ağaçlarına serperek geriye dönmüşler. Bu nedenle bu ağaçlar, yıl boyunca yeşildirler (Katanov, 1891: 223-224).

Yara romanının başkahramanı İhtiyar Süleyman tarafından bahçesine dikilen üç çam, üç akağaç, üç tanecik köknar ağaçları üzerinden Ayaz Gıylecev'in eski Türklerde yaygın olan inancı yeniden göz önüne serdiği anlaşılr. Yıl boyunca yeşil kalan bu ağaçları, çocuklarının daima sağlıklı ve güçlü olmaları dileğiyle dikmiştir Süleyman.

Dünya mitolojisinde olduğu gibi, Tatar Türklerinde su kutsal kabul edilen bir tabiat unsurudur. Su arınma, verimlilik, yeniden doğuş, ölümsüzlük simgesidir. Aynı zamanda hayat veren su; zorluklardan kurtaran, yaşamı düzene sokan ve insan yaşamının vazgeçilmez bir unsurdur. Pek çok eski kültürde olduğu gibi Tatar Türkleri de suya tapınmıştır (Urmançı, 2009: 339). Nehir, dere, deniz, çay gibi su kaynaklarının sihirli güçler barındırdığına inandıklarından su kutsal sayılmıştır. Üstelik Su Anası, Su Babası, Su iyesi gibi varlıkların olduğuna da inanılmış ve onları hoşnut tutabilmek için çeşitli ayinler düzenlenmiştir. Günümüzde bile Tatarlarda Su ruhları için dua edilir. Su ile ilgili inanışların temelini şifa unsuru oluşturur. Bu özellik Ayaz Gıylecev'in roman kahramanlarının hayatında da yansıma bulur. Yazarın kalemiyle Pınar Anası, köylüler için kutsal bir mekân olarak çizilir. İhtiyar Süleyman ve Zeytüne zor anlarında canlarına şifa ve güç bulabilmek için sık sık Pınar Anası'nı ziyaret eder. Yazar, savaştan dönen Gabdulla ile Zeytüne'yi de Pınar Anası yanında karşılaştırır. Böylece su kaynağı, yaşam kaynağı olarak bazı kahramanlar için amaçlarına ulaşabilmede kutsal bir mekân olarak takdim edilmiştir.

Bunun dışında hayat suyu (terelek suvı) ve ölü suyu (üle suvı) gibi inanışlara rastlanmaktadır. “Su, ölüm veya bir felaket sembolü olmasının yanında ölümsüzlüğün de sembolü olmuştur.” (Tekin, 2019: 227). Hayat suyu şifa verir, ölüleri diriltir; ölü suyu ise içenin gücünü alır ve yok eder. Sonuç olarak, suyun şifa kaynağı, hayat kaynağı olduğu görülürken öte yandan felaket ve ölüm getirdiğine de inanılır. *Yara* adlı eserde *ab-ı hayat* motifine yer verilir. Gabdulla'ın savaşta birçok çatışmaya girmesi ve sağ kurtulmasından dolayı, “Onun dirayetine şaşırın arkadaşları, ‘Annen sana ab-ı hayat içirip mi gönderdi yoksa?’ diyorlardı.” (Gıylecev, 2018: 105).

Türk kültüründen ateşin önemli bir yeri vardır. Türkler için ateş, hayatın devamını sağlayan önemli unsurlardandır. Şifa veren, temizleyen bir unsur olarak görülen ateş büyücülük ve falcılık için de kullanılmıştır.

Ateşe bakıp kehanet etmek Türklerde çok eski bir görenektir. Eski Arap müelliflerinden biri Türklerin ateşle kehanetlerine dair şu malûmatı vermektedir: Türklerin büyük hükümdarlarının muayyen bir günü vardır ki, o gün kendisi için büyük bir ateş yakılır. Bu ateşe kurban sunulur ve dualar okunur. Bu ateşin üzerinde büyük alevler yükselir. Bu alev yeşilimsi renkte olursa bereketli yağmur ve iyi mahsul olacaktır; kırmızı renkte olursa savaş olacaktır, sarı olursa hastalık ve salgın olacaktır; siyah olursa hükümdarın ölümünü yahut uzak yolculuğu gösterir. (İnan, 1976: 43).

Ayrıca “Ateş Tanrısı”nın varlığına inanılmış, kadın olarak tasvir edilmiştir. Bunların dışında Türklerdeki Nevruz kutlamalarında ateşin temel unsur olarak kullanıldığı görülmektedir. Ateş Tanrısı kutsal kabul edilen ve korkulan bir varlık olduğundan ona kurban verme âdeti de görülmektedir. Bu şekilde Ateş Tanrısı’nın rızasının alınacağına inanılmıştır. Ateş gücün, dirliğin, yenilenmenin sembolü olarak kabul edilmiştir ancak bunların dışında et pişirme, ısınma, korunma gibi ihtiyaçlar için de kullanılmıştır. Ayrıca yangına sebebiyet vermesi yönüyle yok edici bir unsur olarak da görülmektedir.

Türklerde dağ, gök ile yerin birleşme noktası olarak kabul edilmiştir. Diğer doğa unsurlarının ruhu olduğu gibi “dağın ruhu” olduğunu da düşünmüşlerdir. Bu nedenle dağ da canlı bir varlık olarak kabul edilmiş ve her şeyi duyduğuna inanılmıştır. “Genel Türk mitolojisinde olduğu gibi Tatarlar da dağları, yeri tutan çivi gibi tasavvur etmişlerdir.” (Yıldız, 2017: 169). Dağın yaşam yeri yani vatan olduğuna, kahramanı koruyan ve yol gösteren bir unsur olduğuna, dünya ile öte âlem arasında bir köprü olduğuna inanılmıştır. Tatar Türklerinde “Korık” adıyla geçen bir dağ iyesi görülmektedir. Dağlar arasında ise en ünlüsü Kaf Dağı’dır.

Fatih Urmançi’ye göre, “Taş, tüm uygarlıkların mitolojisinde yer alan, çeşitli sembolik anlamlar içeren, bazen zıt işlevler barındıran, Yer altı, Yer üstü ve Gök dünyalarında ‘serbest hareket eden’ unsurdur.” (Urmançi, 2011: 94). Türk Mitolojisinde de kutsal olarak kabul edilen taş, ilk olarak dünyanın yaratılışıyla ilgili efsanelerinde karşımıza çıkar. Mesela, Altay Türklerinin *Yaratılış Efsanelerinde* anlatıldığı gibi, uçsuz bucaksız evrende uçan Ülgen, denizden çıkan taşın üzerine oturur ve:

Denizden çıkan taş fırladı çıktı yüze,
Hemence taşı tuttu, bindi taşın üstüne!
Artık Ülgen memnundu, rahatı bulmuş idi
Üzerinde duracak bir yeri olmuş idi. (Ögel, 1971: 433)

Bu mitolojik anlatıda görüldüğü gibi taş; yeryüzü, insanlar, bitkiler ve hayvanlar yaratılmadan önce önemli bir işlev üstlenmiştir. Tanrı suda boğulmak üzere olan ve

kendisinden yardım isteyen kişiyi kurtarmak için ‘Sağlam bir taş olsun’ der ve suyun dibinden bir taş çıkartır. Mitolojide taş kurtarıcı, üzerinde durulabilen bir korunak anlamındadır. Dünya durdukça duran taşlar, en kalıcı belgelerdir.

Türk halklarında taşların canlı olduğu ve kendilerinde gizli güçleri barındırdıkları düşünülmüştür. Bu fikirler *Divanü Lügati't Türk*’te karşımıza çıkar: “Saydam, pürüzsüz ve beyaz bir taş, mühür yüzüğüne takılır (Yada Taşı), bu kişiye şimşek değmez çünkü bu taşın doğasında insanı şimşekten koruma vardır. Aynı zamanda bu taş, beze sarılıp ateşe atıldığında yanmaz hatta kendisi ile birlikte bezin de yanmamasını sağlar. Bu sınanmıştır. Bir adam susamışsa bu taşı ağzına koyar ve susuzluğu geçer.” (Kiraz, 2022: 31).

Yara romanında yer alan Yumru Taş imajı, eserin en önemli unsurlarındandır. Pınar Anası gibi Yumru Taş da köy halkı tarafından kutsanan mekânlardandır. Eserde bu durum ifade edilir:

“Söğüdün sol tarafında, çatağın kenarında, otların bitmediği taşlı tümseklerin, çukurların başladığı yerde, zeminden yükselen, gizemli, yumru bir taş var. Taş oldukça büyük. Çapı da bir metreden geniş. Yıllardır ufacak bir parçası bile kopmuş değil. (...) Yumru Taş, halk bu taşı çoktandır kutsallaştırmış. Ululayarak ona ağıt yakmış. (Gıyalece, 2018: 45).

Bu taş bir taraftan, oğluna hasret kalan İhtiyar Süleyman’ın dertlerine derman kaynağı, diğer taraftan da geçmişin “dilsiz belgesi”dir. Önceki sayfalarda aktardığımız gibi yazar, Tatar milletinin bir oğlu olan Süleyman’ın derdi üzerinden tüm Tatar halkının acı kederine değinir. Sadece açlık ve savaş afetleriyle sınırlanmaz, Tatar’ın yüzyıllar boyunca çektiği sıkıntıları taş imajı üzerinden dile getirmeye çalışır. Çeşitli baskı ve eziyetlere rağmen hayatta kalan Tatar milletini taşa benzetir.

Tatar anlatılarında Güneş ve Ay önemli tabiat unsurları olarak karşımıza çıkmaktadır. Güneş ve Ay, saygı duyulan ve kutsal sayılan unsurlardır. Anlatılarda Ay’ın kahramanları koruyucu bir varlık olarak aktarıldığı görülür. Güneş ise teke, Simurg, at, kartal gibi varlıklarla sembolize edilmiştir. Kahramanlar bu varlıklar sayesinde yolunu bulur ve aydınlığa çıkar. Bunun dışında ay yüzlü, güneş yüzlü olarak aktarılan kızların varlığı da bu kavramların güzellik ile ilişkilendirildiğini göstermektedir. “Türk mitolojisinde gökte bulunan varlıklar olarak Ay ve Güneş’in her ikisi de genellikle aynı derecede önemli olmuştur.” (Tekin, 2019: 246).

6.1.6.5. Mitolojik Hayvanlar

Tatar Türklerinin anlatılarında birçok mitolojik hayvana yer verildiği görülmektedir. Bu hayvanlar olağanüstü güçlere sahip olan varlıklardır ve bu yönleriyle anlatılardaki kahramanlara ya yardım ederler ya da onların hedeflerine varmalarını önlemek için çeşitli zorluklar çıkarırlar.

Diğer Türk topluluklarında olduğu gibi Tatar Türklerinde de atın önemli bir yeri vardır. Bu yüzden at ile ilgili çeşitli inanışlar görülmektedir.

Tatar Türklerinde atın çifte atması o çiftlikte nazar olduğuna yorumlanır ve okutturulur. At satan kimse attan bir kıl koparır ise mutluluk ve bereketi kendisine almış olur, alıcı dikkat etmelidir. At sırt üstü eşinerek oynar ise havaların bozacağına, at çocukları okşar ise tayı olacağına yorumlanır. Ölen insanın atının gözleri nemli ise sahibinin imanlı bir kimse olduğuna değil ise aksine inanılır. Hamile kadın atların yanında fazla gezdirilmesi hâlinde doğumunun zamanında ve kolay olacağına inanılır. Yola atı ile çıkan kimsenin atı ilkin sağ ayağını atması hâlinde gidilen işten müspet sonuç alınacağına inanılır. (Kalafat ve Kamalov, 2005: 75).

Anlatılarda atın hızlı koşma, uçma hatta konuşabilme gibi özelliklerinin olduğu görülmektedir. Bu özellikleriyle at sadık bir dost ve yardımcı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ejderha, Tatar anlatılarında sık görülen mitolojik hayvanlardan biridir. Yılanın dönüşmüş hâli olarak aktarılır. Suyu yakın yerlerde yaşayan ve çok başlı olarak tasvir edilen bir hayvandır. Anlatılardaki kahramanların azılı düşmanıdır. “Türk halklarının kültüründe, zaman zaman rastlanan ve rengârenk mitolojik görüşlerle bağlı olup doğa olaylarını sembolize eden şeytani varlık, kötü ruhlu bir motif.” (Beydili, 2004: 191).

Tatar anlatılarında yılanın sık geçtiği görülmektedir. Ak yılan ve kara yılan olarak daha çok karşımıza çıkar. Ak yılanlar kara yılanlara göre daha üstün olarak anlatılmıştır ve gücü temsil eder. Yine anlatılarda kahramanlara yardım eden yılan ak yilandır (Urmançı, 2009: 34). İyi bir varlık olarak oraya çıkan yılanın zamanla kötü sıfatlara sahip olduğu anlaşılmaktadır. “Şeytani varlıkların en sık rastlanan hayvansal şekillerinden biri. Mitolojik görüşlerde, yılan ayrıca yer ve su ile bağlantılıdır.” (Beydili, 2004: 616). Kahramanla mücadele eden, bekçilik yapan hatta kendisine kız isteyen yılanların varlığı da anlatılarda sıkça görülmektedir.

“Tatar Türklerinde Yuha, yılanın değişime uğramış şeklidir.” (Tekin, 2019: 287). Yuha için bin yıldan fazla yaşayan yılan denilmektedir. İnanışa göre yılan ne kadar yaşarsa o kadar güçlenir. Yuha, yılanın geleceği son aşamadır. Yılanın Yuha olmadan

önce ise ejderha olduğuna inanılmıştır. Çeşitli kılıklara girebilen Yuha daha çok erkek ve kadın kılığına girer. Bu şekilde insanlarla evlilik yapar ve sonunda da eşini yutmaya çalışır. Bu özellikleri bakımından insanlar tarafından korku duyulan bir varlıktır.

Efsanevi bir kuş olan Simurg'un İran kültüründen geldiği düşünülmektedir. Kaf Dağı'nın ardında yaşayan bu kış Türklerde de sıkça karşımıza çıkan mitolojik bir varlıktır. Türklerin bu kuşa Kara Kuş dediği de bilinmektedir. "Demir gagalı, demir tırnaklı ve kuşların padişahı olarak bilinen bu kuş, oldukça güçlüdür." (Tekin, 2019: 298). Anlatılarda kahramana yardım eden bir kuş olarak karşımıza çıkan Simurg'un insan gibi konuşabildiği de aktarılmaktadır.

Türk kültüründe en başta yer alan hayvan kurt kabul edilebilir. Bunun en önemli nedeni ise destanlarda karşımıza çıkan Türk soyunun kurttan gelmiş olduğu inancıdır. Genel olarak olumlu özellikleri ile önce çıkan bir hayvan olan kurt, Tatarlarda farklı özellikler göstermektedir. Olumsuz özelliklerin yüklendiği bir hayvan olarak da Tatar anlatılarında karşımıza çıkar. Ak kurt şeklinde geçen anlatılarda ise güçlü, yardımsever, yol gösteren bir varlık olarak aktarılmaktadır. (Urmançı, 2008: 61).

Tatar Türklerinin mitolojisinde ve sosyal yaşamında sık görülen hayvanlardan biri de köpektir. Genellikle insana dost olan, yardımda bulunan bir hayvan olarak aktarılmıştır. Sadık olması yönüyle insanlara her zaman dostluk eden bir hayvandır. Bazı kültürlerde ise yeraltı dünyası ile bağı olan bir hayvan olarak kabul edilmektedir. Efsanelerde yer alan köpekler ise insanların yerine kurban edilen varlıklar olarak aktarılmaktadır.

Tatar Türklerinin anlatılarında karşımıza çıkan popüler mitolojik hayvanlardan biri de güvercindir. Barışın, temizliğin, saflığın sembolü olarak nitelendirilmiştir. Anlatılarda erkek ya da kız kılığına girdiği görülmektedir. Genel olarak olumlu sıfatların yüklendiği bu kuşun kahramana yardım ettiğine, yol gösterdiğine ve mutluluk getirdiğine inanılmaktadır. Ayrıca kız kılığına giren güvercin kız ile yapılan evliliklerinde aktarıldığı görülmektedir. "Tatar Türklerinin halk anlatımlarında yeryüzünde yaşayan kahramanın, farklı dünyaya ait varlıklarla veya hayvanlarla evlenmesi ve hatta çocuk sahibi olması sık rastlanılan bir durumdur. Özellikle hayvanlarla evlilik, totemistik inancı yansıtmaları açısından dikkate değerdir. Bu varlıkların büyük bir kısmı; insan kılığına girebilen su kızı, yılan, yuha, güvercin ve ayı gibi varlıklardır." (Tekin, 2020: 325).

6.1.6.6. Mitolojik Dünya

Türkler için mitolojide dünyanın nasıl oluştuğu konusu önemli bir yer tutmaktadır. Türklerin çadırlarına baktığımızda dünyanın şekli ile ilgili ipucu almamız mümkündür. Çadırların üst kısmının kubbe şeklinde olması, göğün de kubbe şeklinde olduğu inancından gelir. Tatarlar da çadırın dünyayı temsil ettiğini düşünmüşlerdir.

Tatar Türkleri üç dünyanın varlığına inanırlar. Yeraltı, yeryüzü ve gökyüzü inanılan üç dünyadır. Anlatılarda daha çok yeraltı ve yeryüzünden bahsedildiği görülür. Bunun en önemli nedeni ise anlatılarda kahramanlar yeryüzünde yaşar ancak olaylar zamanla yeraltı dünyası ile bağlantılı hâle gelir. Yeraltı dünyası olağanüstü varlıklarla, kötülükle ve ölüm ile ilişkilendirilir Kara orman ve su altı da yeraltı dünyası olarak düşünülmüştür. İslamiyet'in kabulü ile üç dünya inancı değişmiş ve yaşadığımız dünya ile öteki dünya (ahiret) inancı yerleşmiştir (Urmançı, 2008: 20).

6.1.6.7. Mitolojik Renkler

Türk kültüründe yer alan en önemli renklerin başında beyaz renk gelir. “İyilik, mutluluk, temizlik, saflık, bilgelik gibi anlamları temsil eden bu renk, Tatar Türklerinin de sosyal ve kültürel yaşantısında genel olarak kutsallığa işaret etmektedir.” (Yıldız, 2017: 132). Beyaz renk genelde olumlu özellikler yüklenen bir renktir ancak bazı örneklerde ölümü de anlatmak için kullanıldığı görülmektedir. Anlatılarda “akboz at, ak sakallı ihtiyar ve ak yılan” motifleri sıkça karşımıza çıkmaktadır. Beyaz renk hangi varlığı nitelemek için kullanılırsa o varlığa güç, adalet, koruyucu, kutsal gibi olumlu anlamlar yükler.

Türk kültüründe en önemli renklerden biri de siyaktır. “Genel hatlarıyla bakıldığında bütün dünya mitolojilerinde ve simgecilğinde kara rengin daha çok olumsuz anlamları ifade etmek üzere kullanıldığını görüyoruz.” (Çoruhlu, 2002: 184). Siyah renk, tüm renklerin başlangıcı olarak kabul edilir. Genellikle olumsuz şeyleri çağrıştıran siyah renk; ölüm, kötülük, şeytan, büyü, karanlık gibi kavramlarla ilişkilendirilmiştir. Bunun yanında gücü temsil ettiği örnekler de vardır. Anlatılarda “kara orman ve kara yılan” sık bir şekilde karşımıza çıkmaktadır.

Kırımızı, güneşin ve tüm savaş tanrılarının rengidir. “Eril hareket ilkesini, ateşi, hükümdarlığı, aşkı, hazzı, gelin ve evlilikle ilgili birtakım hususları ifade eder. Onun bu

genel anlamları Türklerdeki anlamlarına uygundur.” (Çoruhlu, 2002, 186). Türk kültüründe önemli renklerden biridir. Genelde insanların fiziksel özellikleri anlatılırken kullanıldığı görülmektedir. Sevinç, güç, mutluluk, yiğitlik gibi anlamlarla ilişkilendirilmiştir.

“Çeşitli ülkelerin mitolojilerinde ve simgeçiliğinde sarı renk genel olarak, güneşe ait bir simgedir (ışık ve alın sansı). Bu olumlu unsura bağlı olarak da akıl, zihin, idrak, sezgi, iman gibi çeşitli kavramları ifade eder. Ancak eğer ışık ve altın sarısı dışındaki koyu sarı söz konusuysa o zaman olumsuz anlamlar ifade eder.” (Çoruhlu, 2002: 193). Ayrıca hastalık, kaygı, erkek, kadın, güç gibi anlamlar da sarı renge yüklenmiştir. “Saksağan uçmaz sarı göl” ifadesi de anlatılarda sık kullanılan bir ifadedir.

Türk kültüründe önemli renklerden biri de mavi renktir. “Doğu yönünün simgesi olan mavi, göğün de rengi olmasından dolayı çoğu kere gök unsuruna işaret eden çeşitli öğelerin simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır.” (Çoruhlu, 2002, 188). Ayrıca ölüm, güç gibi kavramlarla ilişkilendirilmiştir. Bunun dışında anlatılarda “Gök aygır” motifinin de yer aldığı bilinmektedir.

Türk kültüründe yer alan mitolojik renklerden biri de yeşildir. “Nasıl Türk mavisi rengini gökten (doğadan) alıyorsa, Türk toplulukları için yeşil de rengini doğadan alır. Başka bir deyişle, mavi denince daha çok gökyüzü akla geliyorsa, yeşil deyince de genellikle ağaç ve orman akla gelmektedir.” (Çoruhlu, 2002: 191). Bunun yanında dini sembolize eden yeşil renk ile mutluluk, güç gibi kavramların da ilişkilendirildiği görülmektedir.

6.1.6.8. Mitolojik Sayılar

Türklerde önemli mitolojik sayılardan biri üç sayısıdır. Türkler dünyayı üç âlem olarak değerlendirir. Bunlar: yeraltı, yerüstü ve gökyüzü. Bunun dışında anlatılarda olaylar üç gün, üç gece, üç ay, üç yıl gibi zaman dilimlerinde gerçekleşir. Mitolojik varlıklarla üç sayısı arasında bir ilişki vardır. Üç başlı yılan ya da üç başlı dev gibi. Üç sayısının mükemmellik, şans getirme, tamamlama gibi anlamlarla da ilişkilendirildiği görülmektedir.

Genel Türk mitolojisinde olduğu gibi Tatar Türklerinin anlatılarında da üç sayısı Tanrı tarafından kutsandığından bu sayıya kadar gerçekleşen olaylarda kahramanların varlığını devam ettirme

hakkı vardır. Üçün dışına çıkıldığında yahut bu sayı aşıldığında varlığın Tanrı tarafından olan korunması ortadan kalkmaktadır. (Yıldız, 2017: 117).

Yara adlı eserde üç sayısına yer verildiği görülür. “Yarı bahçe karlıgan, Bektaşî üzümle, İdris ağaçlarından geçilmiyorsa, arka bahçede üç çam, üç akağaç, üç tanecik köknar fidanı vardı” (Gıylecev, 2018: 59). Bu cümlede geçen “üç çam, üç akağaç, üç köknar” ifadesini yazar Ayaz Gıylecev tesadüfen kullanmaz. Süleyman’ın üç çocuğu vardır ve bu ağaçların sayısının üç tane olmasının sebebi budur. Süleyman her çocuğu için bir ömür anlamına gelen birer ağaç dikmiştir. Ancak üç çocuğundan sadece üçüncü oğlunun ailesi için gurur kaynağı olduğu anlaşılır.

Tatar Türkleri için önemli mitolojik sayılardan biri olan dört sayısı daha çok “yön” kavramı ile ilişkilendirilmiştir. Bunların dışında kişi sayısı, zaman ve tekrar edilme bakımından da anlatılarda geçtiği görülmektedir.

Anlatılarda çok yer almasa da beş sayısı mitolojik bir sayı olarak yer almaktadır. Genel olarak beş sayısının insanı ve dünyayı simgelediği görülmektedir. İnsanın beş duyusunun olması buna bir örnektir.

Tatar Türklerinde yedi sayısı sıkça kullanılan mitolojik sayılardan biridir. Yaş, zaman, mesafe, ağırlık, nesne ve kişi sayısı olarak genelde kullanıldığı görülmektedir. En sık görülen ifade “yedi gün yedi gece”dir.

Türk mitolojisinde üç sayısı ile birlikte belli bir sınırı, eşiği, olgunluğu, nihai noktayı ifade eden bir diğer sayı da yedidir. Ancak üç sayısı daha çok Tanrısal iken yedi sayısı doğrudan insanlarla ilgilidir. Yani, yerin ve göğün katmanlarının, denizlerin, iklimlerin nihai sınırının ifade edilmesinde yedi rakamının kullanılması, bu sayının insanoğlu tarafından belirlendiğine işaret etmektedir. (Yıldız, 2017: 124).

Dokuz, Tatar anlatılarında görülen mitolojik sayılardan biridir. Genellikle zaman, mesafe, kişi sayısı, varlık sayısı bildirmek için kullanılmıştır. Daha çok zaman bildirmek için kullanılan dokuz sayısının, dokuz başlı dev ya da ejderha gibi mitolojik varlıkları niteleme göreviyle kullanıldığı da sıkça görülmektedir. “Türk mitolojisinde olduğu gibi Tatar mitolojisinde de dokuz sayısı doğrudan insanın yaratılışı ile ilgili olup anlatılarda insanın varlığına dair mitsel bunalımların, problemlerin giderilmesinde kullanılan sembolik bir sayıdır.” (Yıldız, 2017: 127).

Kırk, Türk mitolojisinde önemli sayılardan biridir. “Kırk sayısı Tatar halk anlatılarında sıklıkla tekrarlanmakla birlikte dinî, sosyal ve kültürel anlamda toplumsal/kollektif belleğe yönelik pek çok çağrışımında bulunmaktadır.” (Yıldız, 2017:

130). İslami açıdan da önemli bir sayı olan kırk sayısı, çeşitli şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Bu sayı kişi ve varlık sayısı bildirmek, ölçü ve ağırlık bildirmek en çok da zaman bildirmek için kullanılmıştır. “Kırk gün kırk gece” ifadesi ya da “kırkı çıkmak” ifadesi en sık karşılaşılan durumlardır. Onun dışında “kırklara karışmak” ifadesi de anlatılarda önemli bir yer teşkil eder.

Ayaz Gıyalece’ın incelediğimiz romanında üç sayısı dışında diğer sayılara rastlanılmamıştır. Ancak romanın on bölümden oluşması ve beklenmedik olumlu bir sonuçla sona ermesi, on sayısının kusursuz ve tamamlayıcı bir özellik barındırdığı fikrini oluşturur.



SONUÇ

Tarih boyunca birçok acı yaşayan, siyasi baskılara maruz kalan Kazan Tatarları; eski gelenekleri hâlâ yaşatmayı, günümüze zengin bir kültürel miras bırakmayı başarabilen topluluklardandır. Kültürel özellikleri, gelenek ve görenekleri, sözlü edebiyat ürünleri, mitolojik öğeleri ile diğer Türk topluluklarıyla benzerlikler gösterebilir de kendilerine has özellikleriyle dikkat çekicidir.

Günümüz sanatçılarından Ayaz Gıyalece, Sovyet döneminin tüm baskısına rağmen iktidara mesafesini koruyabilen ender isimlerden biridir. Sovyetlerin temel amaçlarından biri de bünyesinde yer alan toplulukların öz kimliklerini unutturmak ve asimile olmuş topluluklar yaratmaktır. Kazan Tatarlarının asimile olmamasının, kültürel değerlerini korumasının ve yaşatılmasının en önemli nedenlerinden biri de şüphesiz Ayaz Gıyalece ve onun gibi düşünen sanatçıların eserleri aracılığıyla Tatar kültürünü yaşatmak için verdikleri mücadeledir.

Tatar halkı gibi Ayaz Gıyalece'de birçok sıkıntıya maruz kalır, üniversite öğrencisiyken hapse atılır, Stalin'in ölümünden sonra bile bazı eserleri yayından kaldırılır. Bu nedenler, kendisinin de bir parçası olduğu Tatar halkının ve köylüsünün sıkıntılarını ve acılarını eserlerinde yansıtmaya teşvik eder. Eserlerinde daha çok köy hayatına yönelmenin temel nedeni; Ayaz Gıyalece'nin köyde yetişen, köydeki yaşam kodlarını kendi bünyesinde taşıyan biri olmasıdır. Yazarın sanat anlayışını oluşturan temel noktalar Tatar halkı, millî kimlik ve din kavramıdır. *Yazgı Kervannar, Comga Kön, Kiç Bêlen, Kolıma Hikeyelerê, Yara* vs. eserlerinde Tatar halkının Sovyetler dönemindeki siyasi, dinî ve millî baskı, savaşın ve açlığın verdiği sefalet gibi konuları işler. Rejimin baskın olduğu yıllarda kaleme alınan eserlerinde millî ve kültürel değerler üstü kapalı bir üslupla satır aralarına gizlenerek yerleştirilmiştir.

Tezde yapı ve izlek, anlatım teknikleri ve kültürel unsurlar bakımından incelemiş olduğumuz *Yara* romanında elde edilen önemli sonuçlar:

Romanda II. Dünya Savaşı'nın (1941-1945) bitmesine rağmen cepheden dönmeyen oğullarını bekleyen anne ve babanın ruh hâli, savaşın insanın iç dünyasına yarattığı izlenimler, birbirine saygı ve umutla bağlanan aile mensuplarının zorlukların üstesinden

gelmesi, köy halkının da insanlık değerlerini kaybetmeden dayanışma içinde yaşam sürdürmesi akıcı bir üslupla tasvir edilmiştir.

Eserde tasvir edilen olayların 1945-1948 yılları arasında gerçekleştiği anlaşılmaktadır. Zaman zaman geriye dönüş yapıp savaş öncesi yaşanan olaylara da değinilmiştir. Bu tür olaylarda 1921 açlık afeti, Süleyman'ın ailesi ve çocuklarıyla ilgili bazı hadiseler, köy gençlerinin düzenlediği etkinlikler hakkında bilgiler verilmiştir. Romanda konu edilen olayların geçtiği zamanın dışında Ayaz Gıylecev'in eseri kaleme aldığı zaman da önemlidir. 1984-1988 yılları arasında yazılan ve savaş konusunu işleyen romanında A. Gıylecev, dönemin sunduğu imkanlardan yararlanarak Sovyet askerinin cephedeki kahramanlıklarına odaklanmak yerine savaşın sıradan insanın iç dünyasında yarattığı derin yaralardan bahsetmiş; Tatar Türklerinin tarihine, kültürüne ve yaşam tarzına değinmiştir.

Romanında somut/çevresel mekânlara yer verilmiştir. Bu somut/çevresel mekânların çoğu, olayların gerçekleştiği Yukarı Baş köyü, bahçe, Kutlu Pınar, Kaşka Tepesi vs. gibi açık mekânlardır. Kapalı mekân olarak köyde bulunan bazı evler (Süleyman'ın, Mahmut'un evi) sayılmaktadır. Yazar, Gabdulla'nın savaşta yaşadığı olaylara değinirken Fransa ve Polonya gibi savaşın geçtiği yerlere değinmiş; bu yerler geniş ve açık mekân niteliğinde değerlendirilmiştir.

Bir Avuç Toprak, Cuma Günü Akşam vs. gibi öykülerindeki gibi Ayaz Gıylecev, *Yara* romanındaki olay halkalarının yerleştirilmesine de özenle yaklaşmıştır. Romanın her bölümü eserdeki kahramanların adlarından oluşturulan- *Şekür, Mahmut, Süleyman, Züleyha, Zeytüne, Kendim, Gabdulla, Gabdulla ile Zeytüne, Zeytüne ve Diğerleri*- toplam on bölümden oluşmuştur. Giriş, yükselen eylem, doruk, düşen eylem ve sonuç gibi unsurlardan oluşan ana olay örgüsü, bazı yerlerinde geri dönüşler görülse de genelde oluş sırasına göre sıralanmıştır.

Romandaki şahıs kadrosunu tasnifi asıl şahıslar, karşıt güç ve diğer şahıslar olarak sınıflandırılmıştır. Asıl kahramanlar Süleyman, Züleyha, Gabdulla ve Zeytüne isimli şahıslar olarak belirlenmiştir. Eserin asıl karakterlerinden olan İhtiyar Süleyman'ın her hareketi, her davranışı ayrı bir anlam içerir. O, köyün en saygıdeğer insanıdır. Hayatın zorluklarına katlanmaya alışmış ama birileri tarafından aşağılanmayı ve küçümsenmeyi kabullenemez. Süleyman; eski gelenekleri devam ettiren, inançlı bir insandır. Sadece

ailesinin ve evin değil, ülkesinin direği olarak sunulur. Eşi Züleyha da sabırlı ve fedakâr, merhametli ve mütevazı, yüce kalpli ve kocasının büyük destekçisidir. Millet anası mertebesine yükseltilebilir olgun bir karakterdir.

Süleyman'la Züleyha'nın hayatta kalan biricik oğulları Gabdulla; Türk Tatar mitlerinde ve destanlarında tasvir edilen kahramanlar gibi kendisini savaşta gözü kara, cesur, azimli bir asker olarak tanıtır. Sevgilisi Zeytüne'ye ve ailesine beslediği büyük sevgi ve bağlılık sayesinde birkaç kez ölümün pençesinden sağ salim kurtulur. Zeytüne de yüce kalpli, fedakâr ve cesur bir kadın olarak tasvir edilir. O, ruhi bakımdan bir gelişme yaşar: Ağlamaktan ve üzüntüden kurtulmak, senelerdir beklediği umuduna kavuşmak için içi dışı yaralarla dolu Gabdulla'nın evine taşınır. Hakikati ve yaşamın anlamını kendisine ihtiyacı olan ve onu seven insana yardım etmekte görür. Tatar halkına özgü olan sabır ve gururlu olma gibi karakter özelliklerini kendisinde barındıran Zeytüne de milletin devamlılığını koruyucu kadın olarak sunulur. İhtiyar Süleyman'ın neslini oğlu Halil sayesinde devam ettirecek olan Zeytüne, Ayaz İshaki'nin *Ustazbike* eserindeki Saide Ustazbike'nin devamı, geleceğin teminatı olarak anlaşılır.

Gerçek hayattan esinlenerek kurguladığı eserindeki olaylar üzerinden Ayaz Gıyalev, okurun düşüncelerini etkileyecek önemli soyut kavramlara değinmiştir. Romandaki vaka zincirleriyle iç içe ebedî, millî, tarihî ve felsefi temalar kırmızı ip gibi uzanmıştır. Romanda işlenen en önemli izlek, eserin adına yansıtılan “yara” konusudur. Çalışmada bu konu, eser kahramanlarının hayatı üzerinden ten yarası ve gönül yarası olarak iki alt başlık altında açıklanmıştır. Ten yarası, romanda Şekür, Züleyha ve Gabdulla'nın yaşam hikâyelerinde kendini gösterir. Mesela, 1921 yılında yaşanan kıtlıktan dolayı Bedrilerin Kamal'ı olarak bilinen şahıs, yiyecek bir şeyler bulma isteğiyle gizlice Süleyman'ın evine girer. Süleyman elindeki baltayla hırsıza saldırmak üzereyken Züleyha Bedrilerin Kamal'ını koruma amacıyla baltanın önüne atlar ve kolundan yaralanır. Bu ten yarası onun için geçmişteki zor günlerin bir hatırası olarak kalır. Süleyman ve Züleyha'nın oğulları Gabdulla'ı özlemekten ve haber alamamaktan duydukları gönül yarası bir ruh yarası olarak ortaya konur. Savaştan dönen Şekür'ün, esir düşmesinden dolayı casus olarak suçlanıp yeniden hapishaneye atılması da köy halkının gönlünde derin bir yara oluşturmuştur. Bunun dışında, romanda umut ve aşk gibi evrensel kavramlar da felsefi derinlikte açılmış; anne ve baba rızasını alma gibi ahlaki değerlere, Yumru Taş'la ilgili şiir satırlarında Tatar halkının acı kederiyle ilgili millî duygulara yer

verilmiştir. *Kendim* başlıklı bölümde yazar, her insanın bu hayatta kendinden sonra güzel bir iz bırakma hayali içinde yaşadığından, insan gönlünün zenginliğinden bahseder ve herkese dünyevi hayattaki sınırların aşılabileceği konusunda umut verir.

Hâkim bakış açısıyla kaleme alınan *Yara* romanında olaylar, içerisinde yer alan kahramanları ve mekânları okurun zihnine çizerken tasvir (betimleme) tekniğinden, ana kahramanların iç dünyasını ve neler düşündüğünü yansıtırken daha çok iç monolog ve bilinç akımı (akışı) tekniklerinden yararlanılarak aktarılmıştır. Tasvir tekniğine sadece fiziksel betimlemelerde değil, ruhsal betimlemelerde de rastlanılmıştır. Karakterlerin kimliğini ya da geçmişte yaşanan bazı olayları daha kapsamlı yansıtabilmek için geriye dönüş tekniği de sıkça kullanılan tekniklerdendir. Bunun yanında eserdeki kahramanların (Süleyman, Züleyha, Zeytüne, Gabdulla) sık sık kendi kendilerine konuştukları ve zihinlerinden düzensizce geçen fikirlere yer verildiği görülmüştür. Bu da yazar Ayaz Gıyalev'in bilinç akımı ve iç monolog tekniğinden ustaca yararlandığını gösterir. Babaların oğullarına düşkünlüğünü vurgulamak için yazar, halkın sözlü edebiyatından alınan bir rivayeti montaj tekniği aracılığıyla kullanmıştır. Olay örgüsü dikkate alındığında kullanılan anlatım tekniklerinin yerinde olduğu sonucuna varılmıştır.

Tatarlara ait birçok kültürel ve mitolojik unsurun varlığı bilinmektedir. *Yara* romanında bunların bir kısmına metin aralarında rastlanılır. Tatarlara ait mutfak kültürü göz önüne alındığında çay, akıtma, tuzlanmış kaz, ekmek, kaymak, tere yağı, durıçmak, beliş, pilmen, kara pazı bitkisi, karlıgan ve orman çileğine rastlanılmıştır. Tatarlara ait giyim-kuşam kültürüne ait unsurlarından saç örgüsüne takılan pullar, çabata, tübetey gibi giysiler tespit edilmiştir.

Dinî inanç bakımından *Yara* adlı eserini incelerken İslami unsurlar ve Eski Türk kültürüyle harmanlanmış bir sistem karşımıza çıkar. Cami, imam, bismillah, Arefe günü, bayram namazı, cennet, kabir azabı, sünnet, Azrail, kulağa ezan okuma gibi İslami unsurlara; Yumru Taş, Pınar Anası, falcı, kâhin, nazar gibi kadim Türk kültürüne ait özelliklere yer verildiği görülmüştür.

Mitolojik unsur bakımından incelediğimizde *Yara* romanında Yumru Taş, Pınar Anası, ağaç, taş, üç sayısı, ab-1 hayat ifadelerinin geçtiği tespit edilmiştir. Kendisinde hüznü barındıran heybetli söğüt ağacı; ana kahraman İhtiyar Süleyman'ın dertlerine derman olmak, Pınar Anası'yla birlikte onu teselli etmek için kullanılan kutsal doğa

unsuru olarak değerlendirilmiştir. Su ile ilgili inanışların temelini şifa unsuru oluşturmaktadır. Eserde su, yaşam kaynağı olarak bazı kahramanlar için dertlerine derman, şifa ve güç bulabilmede, amaçlarına ulaşabilmede kutsal bir mekân olarak takdim edilmiştir. Pınar Anası gibi Yumru Taş imajı da eserin en önemli unsurlarından, köy halkı tarafından kutsanan mekânlardandır. Bu taş bir taraftan, oğluna hasret kalan İhtiyar Süleyman'ın dertlerine derman kaynağı, diğer taraftan da geçmişin “dilsiz belgesi”dir. Yazar, Tatar milletinin bir oğlu olan Süleyman'ın derdi üzerinden tüm Tatar halkının acı kederine değinir. Sadece açlık ve savaş afetleriyle sınırlanmaz, Tatar'ın yüzyıllar boyunca çektiği sıkıntıları taş imajı üzerinden dile getirmeye çalışır.

Yara romanının başkahramanı İhtiyar Süleyman tarafından bahçesine dikilen üç çam, üç akağaç, üç tanecik köknar ağaçları üzerinden Ayaz Gıyalece'ın eski Türklerde yaygın olan inancı yeniden göz önüne serdiği anlaşılır. Yıl boyunca yeşil kalan bu ağaçları çocuklarının daima sağlıklı ve güçlü olmaları dileğiyle dikmiştir Süleyman.

Tatar Türklerinin mevsimlerle ilgili geleneklerinden ise ekin biçme, ot biçme, saban sürme, avlak öy, akşam oyunları, Sabantuy, kaz imecesi, düğün gibi millî örf ve âdetlere rastlanılmıştır. Mimari yapı olarak *Yara* eserin de köy evi, avlu kapısı, munça, miç, sayvan ifadeleri kullanılmıştır.

Sonuç olarak yazar Ayaz Gıyalece'ın, II. Dünya savaşı sonrası sıradan bir Tatar köyünde oğullarının dönüşünü bekleyerek yaşamını sürdüren bir aileyi anlatarak dönemin sosyal olaylarına da ışık tutmuştur. Eser ana kahramanları, kendilerine özgü millî karakter yapısına sahip insanlar olarak çizilmiştir. Hüzün dolu lirik bir üslupla betimlenen romanda yazarın keder ve umut, aşk ve sadakat, yaşamın anlamı gibi düşünceler üzerine kendi yaklaşımı ortaya konulmuştur. Sanatçı, millî yaşam tablosunu çizerken satır aralarına Tatar kültürüne ve mitolojisine ait unsurları da usta bir şekilde serpiştirmiş; eserini halkın sözlü edebiyatından türkü, deyim, alkış vs. türlerle zenginleştirmiştir. Sanatkâr ve psikolojik bir yaklaşımla ortaya koyduğu *Yara* romanıyla Ayaz Gıyalece'ın, okurun gönül teline dokunmayı başarmıştır.

KAYNAKÇA

- Aça, M., vd., (2009), *Başlangıçtan Günümüze Türk Edebiyatında Tür ve Şekil Bilgisi*, Kriter Yayınları, İstanbul.
- Akış, İ., (1998), *Tatar Halk Destanı İdigey*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. XXIV-XXV, İstanbul.
- Akpınar, T., (1999), *Türklerin Din ve Hukuk Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Aktaş, Ş., (1991), *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ, Ankara.
- Akyüz, Y., (2005), *Türk Tarihi ve Kültürü*, Pegem A Yayınları, Ankara.
- Akyüz, Y., vd., (2004), *Türk Tarihi ve Kültürü*, 1. Baskı, Pegem Yayıncılık, ss.195-196, Ankara.
- Alkaya, E., (2014), “18. Yüzyılda Sibiry’a İslam’a Karşı Saldırı ve Tatarların Zorla Hristiyanlaştırılması”, *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 9/4 Spring 2014, p. 25-30
- Anohin, A. V., (2006), *Altay Şamanlığına Ait Materyaller*, çev. Zekeriya Karadavut ve Jannet Meyermanova, Kömen Yayınları, Konya.
- Arat, R. R., “Kazan”, İA C. 6, s. 518.
- Atalay, B., (1939), *DivanüLûgat-it Türk Tercümesi I*, TDK, Ankara.
- Aydoğan, M., (2006), *Türk Uygarlığı*, Umay Yayınları, İzmir.
- Aykut, A. S., (2004), *İbn Battûta Seyahatnamesi I. Cilt.*, 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Banguoğlu, T., (1986), *Türkçenin Grameri*, TDK Yayınları, Ankara.
- Başlangıcından Günümüze Kadar Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi* (Nesir-Nazım), (2001), Kültür Bakanlığı, Ankara.
- Baykara, T., (2001), *Türk Kültür Tarihine Bakışlar*, A.Y.K. Atatürk Kültür Merkezi, Ankara.

- Bayram, B., (2009), “Tatar-Bulgar Meselesi Temelinde Bir Destan: Şan Kızı”, *Karadeniz Araştırmaları*, 6 (21), s.75-94.
- Beydili, C., (2003), *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*, Yurt Kitap-Yayın, Ankara.
- Beydili, C., (2004), *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*, çev. Eren Ercan, Yurt Kitap-Yayın, Ankara.
- Buran, A. ve Alkaya, E., (2014) *Çağdaş Türk Yazı Dilleri 3*, Akçağ Yay., Ankara.
- Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi* (1992), Tataristan Özerk Cumhuriyeti. c.22, Millîyet Yay., İstanbul.
- Caferoğlu, A., (1988), *Türk Kavimleri*, Enderun Kitabevi, İstanbul.
- Caferoğlu, A., (2001), *Türk Dili Tarihi I-II*, 4. Baskı, Alfa Yayınları, İstanbul.
- Candan, E., (2017), *Türkler'in Kültür Kökenleri*, Sınır Ötesi Yayınları, İstanbul.
- Ceylan, E., (1998), “Tatarlar ve Tatarca”, *Çağdaş Türk Dili*, 121: 11-18.
- Cunbur, M. ve Parlatır, İ., (1990), “Edebiyat”, *Millî Kültür Unsurlarımız Üzerine Genel Görüşler*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.
- Çekiç, A., (2016), *Ayaz Gıyalev'in Eserlerinde Kültürün Direnişi*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı, İstanbul.
- Çetin, N., (2005), *Roman Çözümleme Yöntemi*, Öncü Kitap, Ankara.
- Çetişli, İ., (2004), *Metin Tahlillerine Giriş 2 (Hikâye-Roman-Tiyatro)*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Çetişli, İ., (2014), *Metin Tahlillerine Giriş 2*, Akçağ, Ankara.
- Çobanoğlu, Ö., (1999), *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*, Akçağ, Ankara.
- Çolak, F., (2010), “Yerle İlgili Bazı Atasözleri ve Deyimlerin Mitolojik Bağlantısı”. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (28), 171-181.
- Çolak, S., (2008), *Türk Millî Kültür Unsurları ve Yozlaşma (Tanzimat Dönemi)*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.

- Çoruhlu, Y., (2002), *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Davletşin, Gamirzan (2013), *Türk-Tatar Kültür Tarihi*, çev. Albina Tuzlu, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Devlet, N., (1999), *Rusya Türklerinin Millî Mücadele Tarihi (1905-1917)*, TTK, Ankara.
- Devlet, N., (2002), “Federe ve Muhtar Türk Cumhuriyetleri”, *Türkler*, c.20, Yeni Türkiye Yay., Ankara.
- Devlet, N., (2002), “Tataristan Cumhuriyeti”, *Türkler*, c.20, Yeni Türkiye Yay., Ankara.
- Devlet, N., (2002). “Tataristan Cumhuriyeti”, *Türkler Ansiklopedisi*, Yeni Türkiye Yayınları, 1. Baskı, C.20, İstanbul.
- Dilek, İ., (2014), *Resimli Türk Mitoloji Sözlüğü Altay/Yakut*, Grafiker Yayınları, Ankara.
- Dilek, İ., (2021), *Türk Mitoloji Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Durbilmez, B., (2018), *Türk Dünyası Kültürü 1*, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- Ehmedullin, A., (1976), *Niçêk Süretlerge Sinê, Zamandaş*, Tatar Kitap Neşriyatı, Kazan.
- Ehmeycanov, Y., (1999), *Tatar Halık Aşları*, Rannur Neşriyatı, Kazan.
- Emirov, K. F., (2005), *Akıllı Kişi Mekalsiz Söylemes: Hukuk hem Zakonçılık Turında Tatar Halık Mekalleri, Eytēmneri, Aforizmnarı hem Mezekleri*, Hetir Neşriyatı, Tataristan.
- Ergin, M., (1985), *Türk Dil Bilgisi*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul.
- Ergin, M., (1995), *Dede Korkut Kitabı*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul.
- Ergin, M., (2011), *Dede Korkut Kitabı*, TDK Yay., Ankara.
- Ergin, M., (2012), *Orhun Abideleri*, Boğaziçi Yay., İstanbul.
- Erkan, H. ve Erkan, C., (1998), *Kültür Politikamızda Yeni Boyutlar*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Halk Kültürünü Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara.
- Galiullin, T., (2003), *Kileçek Kêşêsê/Şehêsnê Gasırlar Tudıra: Edebî Tenkıyt’*, Hikeyeler.-Kazan: Tatar Kitap Neşriyatı.

- Galiullin, T. ve Yarullina R, (2007), “Tatar Türkleri Edebiyatı”, *Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*, Cilt IX, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, s. 676-736.
- Galiullina M., (2004), Rehetlenêp Yıllık Tamaşa, *Medeni Comga gazetası*, 23 Gıynvar.
- Gatina, H. H. ve Yermi, H. H., (1977), *Tatar Halık İcatı Ekiyetler*. Birinçi Kitap, Kazan:Tataristan Kitap Neşriyatı.
- Gıylmanov, G., (1996), *Tatar Mifları*, I. Tom.-Kazan:Tatar Kitap Neşriyatı.
- Gıylmanov, G., (1999), *Tatar Mifları*, II. Tom.-Kazan:Tatar Kitap Neşriyatı.
- Gökalp, C., (1973), *Göktürk Devletinin Kuruluşundan Çingiz'in Zahuruna Kadar Altaylarda ve İç Moğolstanda Kabileler*, Sevinç Matbaası, Ankara.
- Gökalp, Z., (1968), *Türkçülüğün Esasları*, Varlık Yayınevi, İstanbul.
- Gültekin, M., (2010), *Tataristan Masalları Üzerinde Bir Araştırma*, Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Güner, İ., ve Türkoğlu, İ., (2007), Tataristan, *TDV İslam Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayın Matbaacılık, Cilt 33, İstanbul.
- Güngör, A., (2006), “Tabu-Örtmece (Euphemism) Sözler Üzerine”, *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi Prof. Dr. Zeki Başar Özel Sayısı*, (29), 63-93.
- Gürsoy, Y. ve Yetkin, G. B., (2021), “Tarih ve Edebiyat İlişkisi Bağlamında Aleksandr Neverov’un Ekmek Şehri Taşkent Öyküsünde 1921-1922 Sovyet Kıtlığı”, *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 14 (33), 348-361, DOI: 10.12981/mahder.847427.
- Güvenç, B., (1994), *İnsan ve Kültür*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Gıylecev, A., (2018), *Yara, çev. Fatih Kutlu*, Palto Yayınevi, İstanbul.
- Gıylecev, A., (2016). *Saylanma Eserler*. 6 tomda. 5. Tom.- Kazan: Tatar. Kitap Neşriyatı.
- Habutdinova, M. (2014), Fol’klornıy Obrazı v Povesti A.M.Gilyazova “Yara” (Rana)/*Materiyalı Mejdunarodnoy Nauçno-Praktičeskoj Konferentsii, Posvyatsyennoy 110-Letiyu so Dnya Rojdeniya Hamida Yarmuhametova*. -Kazan: İYALİ, s. 200-205.

Habutdinova, M. (2018), Tatarın Milli Kınıravı/Ayaz Gilyazov i Yego Naslediye v Mirovoy i Oteçestvennoy Kul'ture (Red. M.M. Habutdinova- Kazan:İzd-vo Kazanskogo Universiteta, s.7-51.

Hudyakov, M., (2009), *Kazan Hanlığı Tarihi*, çev. Ayaz İshaki, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Işık, S., (2019), Hayat Ağacı ve Kutsal Ağaçlar: Türk ve Çin Mitolojisi Üzerine Bir Karşılaştırma, *Uluslararası Beşeri Bilimler Ve Eğitim Dergisi* (İjhe), Cilt 5, Sayı 11, s. 546 – 566.

İbrahim, K., (2005), *Türk Millî Kültürü*, Ötüken Yayınları, İstanbul.

İnan, A., (1976), *Eski Türk Dini Tarihi*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul.

İnan, A., (1998), *Makaleler ve İncelemeler*, I. Cilt. 3. Baskı, Türk Tarih Kurumu, Ankara.

İnan, A., (2000), *Tarihte Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar*, TTK Basımevi, Ankara.

İsenbet, N., (2010), *Tatar Halık Mekalleri III*, Tataristan Kitap Neşriyatı, Ankara.

İslâm Ansiklopedisi (1964-1988), Kazan, c.6, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul.

Kafesoğlu, İ., (1997), *Türk Millî Kültür*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Kalafat, Y. ve Kamalov, İ., (2005), “Tatar Efsaneleri”, *Karadeniz Araştırmaları*, (6), 52-77.

Kamaletdinova, R., (1998), Kodretlê Süz İyesê, *Söyembike jurnalı*, N.1, b. 12-14.

Kamalieva, A., (2009), “19. Yüzyılın İkinci Yarısında Kazan Tatar Edebiyatı ve Maarifetçilik Hareketi”, *U.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* Yıl: 10, Sayı: 16, s.147-157.

Kanlıdere, A., (2002), “XIX. ve XX. Yüzyıllarda Kazan Tatarları”, *Türkler*, C. 18, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara.

Karabulut, T., (2015), “Dramatik Yapının Analizinde Freytag Tekniğinin Kullanımı”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 39, s.1300-1523.

- Karataş, T., (2004), *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Akçağ Yay, Ankara.
- Katanov, N. F. (1891). Poyedzka K. Karagasov v 1890 Godu. St. Petersburg: Zapiski İmperatorskogo Russkogo Geografiçeskogo Obşçestva po Otdeleniyu Etnografii.
- Keskin, Y. M., (2008), *Dinî Araştırmalar*, Eylül- Aralık, Cilt: 11, s.32, ss. 1991-214.
- Kiraz, E., (2022), “Türk Mitolojisindeki Kutlu Taşlar”, *Ezoterizm*, Sayı II/ Nisan, s.30-33.
- Kolcu, A. İ., (2015), *Öykü Sanatı*, Salkımsöğüt Yayınevi, Konya.
- Kurat, A. N., (1965), “Rus Hâkimiyeti Altında İdil – Ural Ülkesi”, *Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, C. XIII. S. 3-4 (Temmuz-Aralık), Ankara.
- Kurat, A. N., (2002), “Kazan Hanlığı”, *Türkler Ansiklopedisi*, Yeni Türkiye Yayınları, 1. Baskı, C.8, İstanbul.
- Kurban R., (2012), “21 Mart 1992 Tarihinde Tataristan’da Yapılan Referandum ve Sonrası”, <http://www.turkocagi.org.tr>. (21.09.2022).
- Kuzucu, K., vd., (2009), *Türk Tarihi ve Kültürü*, Lisans Yayınevi, s.228, İstanbul.
- Maksudoğlu, M., (1997), “Tatarlar: Moğol Mu, Türk Mü?”, *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (11-12), 205-210.
- Mehmutov, H., (1977), *Tatar Halık İcatı Tabışmaklar*, Tataristan Kitap Neşriyatı, Tataristan.
- Miñnullin, F., (1994), Balta Yavızlar Kulında/ A.Gıylecev. *Saylanma Eserler*. 4. Tom.-Kazan: Tatar. Kitap Neşriyatı.
- Möhemmetcanov, R., (1982), *Başkorstan İk Buyı Tatarlarının Yola İcatı*, Ufa.
- Narlı, M., (2002), “Romanda Zaman ve Mekân Kavramları”, *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (Journal of Social Sciences)*, C.5., S. 7, Mayıs, s. 91-106.
- Nirun, N. ve Özönder, C., (1990), “Türk Sosyo Kültür Yapısı içinde Âdetler, Örfler, Görenekler, Gelenekler”, *Millî Kültür Unsurlarımız Üzerinde Genel Görüşler*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara.

- Ögel, B., (2010a). *Türk Mitolojisi II*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Ögel, B., vd., (1974), “Tatar”, İA, 12/I. C., s.51.
- Ögel, B., (1971), *Türk Mitolojisi*, TTK Yayınları, Ankara.
- Öner, M., (2007), *Tatar Türkçesi*, Ahmet Bican Ercilasun (Ed.), Türk Lehçeleri Gramer, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Öner, M., (2007), *Tatar Türkçesi. Türk Lehçeleri Grameri, (Ed.) Ahmet Bican Ercilasun*, Akçağ Yay., Ankara.
- Öner, M., (2009), *Kazan- Tatar Türkçesi Sözlüğü*, TDK, Ankara.
- Özdemir, A., (2016), “Yeni Kazak Nesrinde Tahkiyevi Türler Üzerine”, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 5(1): 108-127.
- Özey, D., (2019), “Kazan Tatar ve Kırım Tatar Türkçesi ve Edebiyatı Üzerine Yapılan Çalışmaların Bibliyografyası-Türkiye’de”, *Uluslararası Türk Lehçe Araştırmaları Dergisi*, 3. Cilt, 1. Sayı, 160-206.
- Özkan, N., (2000), *Türk Dilinin Yurtları*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Parlatır, İ., (1994), *Türk Dil Kurumu Okul Sözlüğü*, Sabah Kitapları, Ankara.
- Rami, İ., (2021), “Tatar Tiyatrosunun Oluşumu Sürecinde Galiesgar Kamal’ın Türkçeden Yaptığı Çevirilerin Rolü”, *İdil-Ural Araştırmaları Dergisi*, 3 (1): 61-72.
- Rorlich, A.A., (2000), *Volga Tatarları (çev. M. Süreya Er)*, İletişim, İstanbul.
- Roux, J. P., (1997), *Türklerin Tarihi*, çev. Galip Ü., Ad Yayıncılık, İstanbul.
- Roux, J. P., (2005), *Orta Asya’da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Roux, J. P., (2007), *Türklerin Tarihi*, Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- Sabbağ, Ç. ve Yarullina Yıldırım, R., (2017), “Anadolu ve Kazan Tatar Türk Geleneklerinde Yeme İçme Kültürünün Yeri”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 10 Sayı: 51, s.1345-55.
- Sabuncu, F., (2011), *Gırnâî Seyahatnamesi*, Yeditepe Yayınevi, s.188-195, İstanbul.

Sayar, S., (2012), “Sivas Masallarında Mitolojik Unsurlar, *Studies of the Ottoman Domain*, 2, (3), 26-40.

Sayın, S. S., (2019), *Kültür Politikaları Bağlamında Millî Kültür Şuralarının Değerlendirilmesi*, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı, İstanbul.

Sazyek, H., (2015), *Roman Terimleri Sözlüğü*, Hece Yayınları, Ankara.

Sehapov, E., (1999), Hakıykat’ Yözê, *Miras jurnalı*, N 6, b.102-153.

Sulti, R., (1998), *Edigey Destanı*, Türksoy Yayınları, Ankara.

Sverigin, R. (2001), *Ayaz Gıylecev/Tatar Edebiyatı Tarihi: Altı Tomda. & Tom,60-90 Yıllar Edebiyatı*, Rannur Neşriyatı, Kazan.

Şahin, E., (2007), *Stalin Dönemi Siyasetinin Kazan Tatar Türklerine Etkileri, Stalin ve Türk Dünyası*, Edt. Emine Gürsoy – Naskali, Liasian Şahin, Kaknüs Yay, İstanbul.

Şener, A., (2019), Tatar Yazar Ayaz Gıylecev’in Cuma Günü Akşam romanında gelenek ve kültür, *TÜRK BİTİG Türklük Bilimi Araştırmaları*, Kırklareli Üniversitesi Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü Yıllığı, s.123-140.

Şeripov, E., (2018), Ayaz Gıylecev’neñ “Yara” Povestenda Tatar Halkının Ruhi Baylıklarının Çağılışı/ *Ayaz Gilyazov i Yego Naslediye v Mirovoy i Oteçestvennoy Kul’ture* (Red. M.M. Habutdinova- Kazan:İzd-vo Kazanskogo Universiteta, b. 182-190.

Şeşen, R., (2013), *İbn Fadlan Seyahatnamesi*, 4. Baskı, Yeditepe Yayınevi., s.VII-IX, İstanbul.

Şimşek, E., (2001), *Yukarıçukurova Masallarında Motif ve Tip Araştırması*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Tatar Edebiyatı, Teoriya. Tarih, (2006), Megarif Neşriyatı, Kazan.

“Tatar Edebiyatının Şanlı Bekçisi Ayaz Gıylecev”, (2020), *Temrin Dergisi*, 102. Sayı.

Tatar Halık Avız İcatı (1987), *Mekaller hem Eytëmner*, Tatarstan Kitap Neşriyatı, Kazan.

Tavlin, G., (1993), “İman Yañartkanda”, *Kazan Utları Jurnalı*, No 12, b.17-23.

- Taymas, A. B., (1966), *Kazan Türkleri*, Türk Tarihini Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara.
- Tekin, F., (2019), *Kazan Tatarlarının Halk Anlatmalarında Mitolojik Unsurlar*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Kayseri.
- Tekin, F., (2020), “Kazan-Tatar Türklerinin Halk Anlatılarında ‘Öteki Dünya’lar”, Yeraltı, Su Altı, Gökyüzü ve Kara Orman, *TÜRK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, Yıl/Year: 8, Sayı/Issue: 20, ISSN: 2147-8872.
- Tekin, M., (2016), *Roman Sanatı I*, Ötüken, İstanbul.
- Tekin, T., (2003), *Orhon Yazıtları*, Yıldız Dil ve Edebiyat 1 Yay., 3. Baskı, İstanbul.
- Tekin, T. ve Ölmez, M., (1995), “Türk Dilleri”, *T.C. Kültür Bakanlığı Türk Dilleri Araştırma Dizisi*: 20, Ankara.
- Tezcan, M., (2000), *Türk Ailesi Antropolojisi*, İmge Yayınları, Ankara.
- Togan, A. Z. V., (1982), *Oğuz Destanı*, 2. Baskı, Enderun Kitabevi, İstanbul.
- Torlak, H., (2019), Anadolu Kültüründe Söğüt Ağacı, www.yeryuzuagaci.wordpress.com
- Tosun, N., (2014), *Modern Öykü Kuramı*, Hece Yayınları, Ankara.
- Tosun, N., (2017), “Öykü ve Roman Farklaşması Üzerine Notlar”, *Hece Türk Romanı Özel Sayısı*, C.I., s.273-281.
- Turan, Ş., (2014), *Türk Kültür Tarihi*, Bilgi Yayınevi, İstanbul.
- Türk Dünyası Ortak Edebiyatı* (2004), Cilt 5, AKM, Ankara.
- Türkçe Sözlük* (2011), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi*, 2001.
- Türkoğlu, İ., (2011), “Tatarlar”, *İslam Ansiklopedisi*, C 40. Türkiye Diyanet Vakfı., İstanbul, s.166-167.
- Uçarol, R., (2008), *Siyasi Tarih (1789-2001)*, Der Yayınları, İstanbul.
- Urazman, R. (1992), *Tatar Halkının Yolaları Hem Beyremner.- Kazan: Tatar. Kitap Neşriyatı*,

- Urmançı, F., (2005), *Tatar Halık İcatı*, Kazan: Megarif Neşriyatı.
- Urmançı, F., (2008), *Tatar Mifologiyesê. Ensiklopedik Süzlêk*, I. Tom.- Kazan: Megarif Neşriyatı.
- Urmançı, F., (2009). *Tatar Mifologiyesê. Ensiklopedik Süzlêk*, II. Tom.-Kazan: Megarif Neşriyatı.
- Urmançı, F., (2011). *Tatar Mifologiyesi. Ensiklopedik Süzlêk* III. Tom.- Kazan: Tatar. Kitap Neşriyatı.
- Urmançı, F., vd., (2001), *Folklor Têlê - Şigiriyet Têlê*. Kazan: Fikêr Neşriyatı.
- Veliyev, M. (1978), Yazmışlar Turında Uylanu (Ayaz Gıylecevnıñ İcat Dön'yası Buylap), *Kazan Utları jurnalı*, N 1, b. 135-142.
- Yardımcı, M., “Geleneksel Kültürümüzde Taş, Zile’de Taşlarla İlgili İnanmalar, Uygulamalar ve Oyunlar”, <https://turkoloji.cu.edu.tr/Halkbilim>.
- Yarullina Yıldırım, R., (2015), “Çağdaş Tatar Nesrinde Millî Unsurlar”, *Milletlerin Kesişme Noktası: İdil-Ural Çalıştayı-II*, s.511-526.
- Yarullina Yıldırım, R., (2015), Çağdaş Tatar Nesrinde Millî Unsurlar, *Milletlerin Kesişme Noktası:İdil-Ural Çalıştayı-II Bildiri Kitabı*, 16- 17 Ekim 2015, Kırklareli Üniversitesi Yayınları, s. 511-526.
- Yarullina Yıldırım, R., (2017), Ömer Beşirov’un “Doğduğum Yer – Yeşil Beşik” Adlı uzun hikâyesinde Tatar Türklerinin Millî Değerleri, *Uluslararası Türk Dünyası Sempozyumu Bildirileri*, İsveç/Uppsala, s.134-143.
- Yarullina Yıldırım, R., (2017), Tatar Geleneğinde “Avlak Öy”, 22. *Uluslararası Türk Kültürü Sempozyumu ve Karma Sanatlar Sergisi*, Makedonya, 49-57.
- Yarullina Yıldırım, R., (2017), *Tatar Nesri ve Romantizm Estetiği*, Kesit Yayınları, İstanbul.
- Yarullina Yıldırım, R., (2020), “Dehşetli Yıllardan Bir Yankı”, *İdil-Ural Araştırmaları Dergisi*, Cilt: 2 (2), s.385-390.

Yarullina Yıldırım, R., (2021), “Çağdaş Kazan Tatar Yazarı Sultan Şemsi Eserlerinde Millî Kimlik Kavramı”, VIII. *Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Sempozyumu Bildiri Kitabı*. 2-5 Haziran 2021, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, 227-232.

Yarullina Yıldırım, R., (2021), “1905 Devrimi ve Kazan Tatar Edebiyatı”, *Uluslararası İstiklal Marşının Kabulünün 100. Yılı ve Türk Dünyası Edebiyatlarında Hürriyet Fikri Sempozyumu Bildiri kitabı*, 18-19 Haziran, Erzurum, s. 475-495.

Yavuz, U. G., (2016), “II. Dünya Savaşı’nın Cumhuriyet ve Tan Gazetelerinde Temsili”, *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Sayı:11, s. 1-31.

Yıldız, Ç., (2017), *Kazan Tatar Türklerinin Mitolojisi*, Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Adıyaman.

Yılmaz, M., (2010), *Tarihî, Siyasi ve Kültürel Yönleriyle Türklerin Dünyası ve Türkiye’nin Dış Türkler Politikası*, Kripto Kitaplar, Ankara.

Zahidullina, D., (2006), *Yaña Dulkında (1980-2000 Yıllar Tatar Prozasında Traditsiyeler hem Yañaçalık)*,: Megarif, s.255, Kazan.

Zahidullina D., (2015), *1960-1980 Yıllar Tatar Edebiyatı: Yañarış Mâydannarı Hem Avangard Êzlenüler*.-Kazan: Tatar. Kitap Neşriyatı.

Zahidullina, D., (2019), *Proza/Tatar Edebiyatı Tarihi, Cigêz Tomda. 7 Tom. 1980-2000 Yıllar*- Foliant Neşriyatı, b.36-64, Kazan.

Zakircanov, E., (2004), *Sızlanu Yeki Herhêmneñ Üz Yarası / Zaman Bêlen Bêrge: Edebî Tenkiyt’ Mekalelerê*.- Tatar, Kitap Neşriyatı, Kazan.

Zakircanov, E., (2011), *Osnovnyye Napravleniya Razvitiya Sovremennogo Tatarskogo Literaturovedeniya (Xx–Xxı V.)*, İhlas,.Kazan.

Zakirova, İ. G., (2003), *Bulgar Çorı Halık İcatı*, Fikir, Tataristan.

Zaripova Çetin, Ç., (2009), *Tatar Türklerinin Gelenek ve Görenekleri*, Karadeniz Dergisi Yayınları, Ankara.

Zaripova Çetin, Ç., (2016), *Alimcan İbrahimov’un Eserlerinde Tatar, Başkurt ve Kazak Türklerinin Kültürel Değerleri*, Bengü Yayınları, Ankara.

Zaripova Çetin, Ç., (2020), *Ademler*, Bengü Yayınları, Ankara.

Zaripova, Çetin, Ç., (2006), “Tatar Edebiyatının Gelişimi”, *Akademik Bakış*, S. 9, s. 1-19. <http://www.akademikbakis.org/eskisite/pdfs/9/tatar.pdf>, (Erişim Tarihi: 25.09.2022).

Zaynullina, G. (2004), Zdes’ i Vezde, *Gazeta Zvezda Povolj’ya*, 22-28 Yanvar.

Zekiyev M. Z., vd., (1988) “*Tatar Grammatikası C. I*”, Tatarstan Fenner Akademiyası, 1998, s. 15-17, Kazan.

Zekiyev, M. Z., (2007), *Türklerin ve Tatarların Kökeni*, Selenge Yayınları, 2. Baskı, İstanbul.

Zelyut, R., (2007), *Yabancı Kaynaklara Göre Türk Kimliği*, Fark Yayınları, Ankara, s.407.

İnternet Kaynakları:

<http://kardeskalemler.com/eylul2012/edip.htm>

https://tr.wikipedia.org/wiki/II._D%C3%BCnya_Sava%C5%9F%C4%B1

https://tr.wikipedia.org/wiki/1921-22_Tataristan_K%C4%B1tl%C4%B1%C4%9F%C4%B1

<https://sozluk.gov.tr/>