

## G. İBRAHİMOV'UN SANATINDA EKSPRESYONİZM

Ferit Z. YAHİN \*

Aktaran: Sinan GÜZEL \*\*

### Özet:

Tatar edebiyatının önde gelen isimlerinden birisi olan G. İbrahimov, dışa vurumcu (ekspresyonist) bir yazar olması ile pek çok edebî şahsiyetten ayrılmaktadır. Bu yazıda, İbrahimov'un 1910-1912 yılları arasında kaleme aldığı *Yaz Başı*, *Diñgézde*, *Yöz Yıl Élék*, *Söyüv-Segadet*, *Yeş Yörekleler*, *Kazak Kızı*, *Karak Mulla*, *Kart Yalçı*, *Utı Süngen Cehennem* hikâyeleri incelenerek bunlardaki dışavurumculuk ve yansımaları seçilen metin örnekleri ile gösterilmeye çalışılmaktadır.

**Anahtar kelimeler:** G. İbrahimov, ekspresyonizm, Tatar edebiyatı.

### *Expressionism in G. İbrahimov's Art*

#### **Abstract:**

G. İbrahimov who one of the leading person of Tatarish Literature, have distinguished from a lot of literary person as a expressionist writer. In this article, İbrahimov's stories such as *Yaz Başı*, *Diñgézde*, *Yöz Yıl Élék*, *Söyüv-Segadet*, *Yeş Yörekleler*, *Kazak Kızı*, *Karak Mulla*, *Kart Yalçı*, *Utı Süngen Cehennem* that were written between 1910-1912, were examined, the expressionism and its reflects in these stories were pointed with chosen sample texts.

**Key words:** G. İbrahimov, expressionism, Tatarish literature.



G. İbrahimov'un “*Tatar Şağırtırlaré*”, edebiyat bilimi tarafından onun yeteri derecede değerlendirilmemiş, açıklanmamış eserlerinden biri olarak görülmekte ve biraz

\* Prof. Dr.

\*\* Arş. Gör., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

da şüphe altında bırakılmaktadır. Bunun temel nedeni ise bu eserde *G. Tukay*'ın bir *nâzım*, daha doğrusu, bir şair olarak değil, mısralar yaratan biri olarak ortaya koyulmasıdır. Birçoklarımız bu şekildeki bir değerlendirmeyi benimseyememekte ve benimsemek de istememektedir. Kimi zaman da, *G. İbrahimov*'u anlamaya çabalamak yerine onu aklamaya çalışmak amaçlanmaktadır. Bu nedenle bugün bile eser ilmî açıdan değerlendirilmemiş, "yerine oturtulmamış" bir hâldedir. Yine de bir soru ortaya çıkmaktadır: *G. İbrahimov*'un "*Tatar Şağıryleré*" eseri tarihî-estetik bir öneme sahip mi, yoksa biz onu unutmalı, yalnızca bir hata, bir yanlış olarak kabul etmeli ve tarihten silmeli miyiz? Buna cevap vermek bugünkü bilimimizin işi değil mi?

1913 yılının başlarında ayrı bir kitap olarak *Orenburg*'da basılan *G. İbrahimov*'un "*Tatar Şağıryleré*" adlı yapıtı, Tatar fikir hayatını hayretlere düşüren eserlerden birisidir, onun ayrı bir makale şeklindeki *S. Remiyev*'e adanan kısmı ise 1912 yılında basılmıştır. Şu hâlde, *G. Tukay*, *G. İbrahimov*'un bu eserini tam olarak okumasa bile (ama bu tahmine inanmak zordur, çünkü büyük şairlerimizin matbuatı çok seven ve sürekli okuyan bir insan oluşu mektuplarından, yazdığı makalelerden ve başkalarının onun hakkındaki hatıralarından da iyi bilinen bir durumdur) hakkında bilgi sahibidir.

İşin özün şu ki, *G. İbrahimov*, *S. Remiyev*'i Tatar şairleri arasındaki en yüce şahsiyet, Tatarların gerçek şairi olarak görmektedir, yani *S. Remiyev*'i o, "*bir numaralı şair*" olarak ayrı bir yere koyar. Onun yanına ise *Derdimend*'i yerleştirir, *Tukay* ise onun değerlendirmesinde yalnızca bir *nâzımcı* olarak kalmaktadır. Böyle bir fikrin beyanı, elbette Tatar fikir hayatını şaşırtmıştır. Acaba biz de *G. İbrahimov*'a öfke duyup onu lanetleyelim mi, yoksa artık düşüncelerini anlamaya mı çalışalım? Yoksa gerçekten de o haklı mı?

Şüphesiz, bu şekilde sorular sormak bizi aldatmakta ve bir gülme konusu olma yoluna girişimizi ortaya koymaktadır, çünkü *G. İbrahimov*'un fikirlerini bilerek desteklemek *G. Tukay*'ın ruhunu küçümsemeye sevk edecek, *G. Tukay*'ın şiir sanatını savunmak ise *G. İbrahimov*'un fikirlerini, okuyucusuna ulaştırmak istediklerini anlamamayı getirecektir. Bu olgunun yalnızca kendisi bile meselenin karmaşıklığını göstermiyor mu?

Bunu çözmek amacı ile *G. Segdiy*'den başlayıp bugünün âlimlerine kadar birçok kişi konuyu doğrudan doğruya ya da dolaylı olarak ele alıp incelemiştir. Meselenin büyük bir kısmı artık çözülmüştür. Bize ise bunları düzenleyerek anlatmak kalmıştır. Eğer o fikirleri sadece sıralamış, "hangileri ile uzlaşıp hangileri ile uzlaşamadığımız" konusunda bilgi verip geçmiş olsaydık bile belki yeterli olacaktı. Ancak bu yolla meselenin müteselsil şekilde çözümlenmesinin mümkün olmadığı anlaşılmıştır diye düşünüyoruz. Dahası, bu yolu izlemek, okuyucunun yalnızca kafasını karıştıracak, kendi düşüncelerimiz de yok olacaktır. Bu nedenle söze, *âlim* ve *ulemanın* söylediği gibi "boynuzundan tutup başlamayı" uygun gördük.

## I

*G. İbrahimov* Tatarların en büyük ediplerinden birisidir ve ekspresyonist (dışa vurucu) bir yazar olması ile pek çok klasiğimizden ayrılmaktadır. Bilindiği gibi, o Ta-

tar edebiyatında sosyalist sanat metodunu temellendiren kişidir, ama bu olaylar onun farklı bir sanat dönemine aittir; biz ise onun ikinci yani 1910-1912 yıllarını içine alan yazarlık çağından uzaklaşmayı düşünmüyoruz. Âlim *M. H. Hesenov*, “*İbrahimov’un bu dönem hikâyelerinde yaşam ile insan arasındaki çatışma gerçek, objektif hayat sahnelerinde değil, ancak kahramanların dışa vurumcu (ekspressiv) hislerinde, duygularında ve ruhsal tutkularında belirmektedir*” [1: 340] şeklinde yazmaktadır.

*G. İbrahimov*’un sadece 1910 yılında yazılıp basılmış olan ve onun ilk edebî eserlerinden birisi olarak bilinen “*Yaz Başı*” hikâyesini alınız. O, bu dönemde sadece 22-23 yaşlarında olmasına rağmen eseri, bugünün okuyucusunu bile kendisine hayran bırakan bir nitelik taşımaktadır. İşin özü şudur ki, bu hikâyesinde *G. İbrahimov* insanın iç dünyası ile dış yaşamını karşılaştırır; hissin fikre, fikrin hisse geçişi ile ilgilenir, eserinin ana fikrini bu “denkleme” gerçekleştirmek üzerine temellendirir. Bununla birlikte, âlimlerimizden *M. H. Hesenov* bu eserin derin bir psikoloji ile kurulmuş olduğunu ortaya koyup yazmıştı. [1: 340].

“*Yaz Başı*” hikâyesinde olaylar, medreseden yaz tatiline giden köy öğrencisinin his ve duygularının geniş şekilde tasvir edilmesi üzerine kurulmuştur. Orada, aslında, üç olay vardır: Birincisi, gencin aldığı eğitimin belirtilerini annesine göstererek onu sevindirmesi ve bu duygular içindeki annenin mutluluk gözyaşları içinde gururlanması ile örülmüştür, ikincisi köy çocukları ile sokakta çeşitli oyunlar oynayıp rahatlamaları, üçüncüsü köyden yalnızca üç kilometre uzaklıkta olan göle balık tutmaya gitmeleri, olta atmaları, sonunda yağmur altında kalmamak için köye koşmaları, yılan ve ejderhalar hakkındaki anlatılardan etkilenecek öğrencinin bilincini yitirmesi hakkındadır.

Öğrenci kendisine geldiğinde, Rus görünümlü bir doktorun söylediği sözlere dikkat çekilir: “*Hayalden ne belalar doğar*” [2: 64]. Bu sözleri yazarın okuyucuya ulaştırmak istediği temel fikir olarak kabul ediyoruz. Anlaşıyor ki, hayale yenilmesi *Salih* isimli bu öğrencinin fazlasıyla duygusal olmasından kaynaklanmaktadır.

Ama bu durum kahramanın karakteristik bir özelliği mi, yoksa yazarın tavrı mıdır? Elbette yazarın tavrı. *G. Segdiy*, *G. İshaki*’nin yazarlık ustalığının artmasında onun rasyonalizmden santimentalizme geçmesini ana sebep olarak göstermiştir [3: 125]. *G. İbrahimov* da aynı şekilde santimentalliği, yani hisleri tasvir etme yolunu seçmiştir. Eğer onun eser verdiği çağı hesaba katarsak, görülür ki, Tatar edebiyatı o dönemlerde bir eserden diğerine geçip giden fikirlerden, yaşamın rasyonalist bir üslupla tasvir edilmesinden dolayı “tamamen boğulacak hâle” gelmiştir. Aslında bu, içtimai tarzda edebî eserler yaratma neticesinde ortaya çıkmıştır. Edebî üslup ise tasvir yapmaya yöneltilmektedir, ancak bunun için duyguları usta şekilde tasvir edebilme-yi bilmek gerekir.

Santimentalizm XVIII. yüzyılın sonu ile XIX. asrın başında Avrupa edebiyatında ve sanatında yaşar hâdedir ve temel edebî akımlardan da birisidir. Ancak bu dönemden sonra da, edebiyattaki gücünü ve önemini kaybetmemiş, *santimentallik* şeklinde, kahramanların daha çok duygularını tasvir etmekte kullanılan güvenilir bir teknik ola-

rak korunmuştur. Bu durum Tatar edebiyatında ortaya çıkışı ve yaşam tarihi araştırılmamış olan bir görünümdür. Santimentalizm ve rasyonalizm deyince, özlerinde biraz romantizm ve realizm arasındaki ayrımı görmekteyiz. Ancak santimentalizm ile romantizm ve rasyonalizm ile realizm arasında bir eşitlik kurmaya imkân yoktur. Aynı şekilde santimentalizm ile santimentallik de aynı düşünceler değildir. Duygulara kapılmak, aynı zamanda realizm metodu ile yaratılan kahramanlara da özgüdür, ama yalnızca bu defa, tasvir etme ve tasvir edilme farklı şekildedir. Ancak biz bunu realist eserlerde “*edebî çigénéş*”<sup>1</sup>’in yalnızca bir çeşidi olarak kabul etmekteyiz, bu nedenle, realist bir eserde kahramanların duygusunun santimental tekniklerle tasvir edilmesi, tasvir edilebilmesi, yalnızca “*edebî çigénéş*”<sup>1</sup>’in kullanılmasıdır. Durumu bu şekilde karakterize ederek değerlendirmenin gerekli olduğunun altını çiziyoruz.

G. İbrahimov ise, örneğin “*Yaz Başı*” hikâyesinde santimentalliği o denli çok kullanır ki, bu neredeyse eserin esasını oluşturmaya başlar. Ama eserin yazılışı santimentalizm üzerine kurulmamıştır. Yazar hikâyesini eserin ana kahramanı *Salih*’in ağzından verir. Onun kahramanı, annesinin gözlerinden akan sevinç yaşlarına dair, “*bunların neden ve niçin geldiğini aklım almaya da içim seziyor idi*” der [2: 52]. Bu şekilde yazar gönül dünyasını aklıdan üstün tutar.

İşte, G. İbrahimov öğrenci çocuk ile yazarı birlikte alıp, olayları o oğlan çocuğunun ağzından “anlattırarak” hata da yapar. Esere büyük bir insanın hisleri hatalı şekilde gelip girer. Burada bir oğlan çocuğunun değil, belki delikanlı yaşlarda birinin dünyayı gözlemlemesi yankı bulmuştur: “*Bu geniş ve dalgalı ot denizinin tam ortasından nazlı bir kız koşuşu gibi bulana bulana akan nehir gümüş gibi parlayan rengi ile bütün çevrenin güzelliğini defalarca çoğaltıyor*” [2: 55].

Hikâyede bunun gibi başka bir “*edebî hata*”ya rastlanmamakta, eserin başından sonuna dek duygu sürekli güçlenmekte, duyguların yankılanışı artmaktadır. Merkez nokta olarak balık tutma olayında, tüm duyguların toplanıp düğümlendiği görülüyor, ama yazar olayları daha da ilerletiyor. Bakın, hissin bir düğümlenişini G. İbrahimov nasıl veriyor: “*Oltanın suya girmesiyle tüm tenimin yanıp, içimin her nasılsa bir sıcaklık ile dolduğunu hissettim*” [2: 57]. Bu artık yalnızca santimentallik değildir, burada içsel bir his gerginliği ve *dışa vurum* vardır.

G. İbrahimov hikâyenin başından sonuna kadar, hisleri bir gerginlik hâlinde tasvir etmekte, araya birkaç ara cümle sokup okuyucuyu bir süre için sakinleştirmekte, sonra tekrar ikinci kez taraf olup hisleri coşkulu bir hâle taşımakta ve yeniden “yüreğe nefes alma” imkânını vermektedir. Balık tutma olayı üzerine kurulan kısımda yalnızca bunun gibi keskin değişime sahip dört yer vardır. Yazar yalnızca kahramanının duygularını değil, başkalarının iş ve faaliyetlerini tasvir etmede de edebî *dışa vurumcu* (*ekspressiv*) detayları ustaca kullanmaktadır. Örneğin: (olay Apray isimli oğlan ile ilişkili olarak sürer) “*o su kenarında ota düşen balığın üstüne atılarak tutmaya çalışıyor, kendisi sıtma geçirir gibi titriyor, telaşlanıyor idi...*” [2: 58].

Elbette *dışa vurumcu* (*ekspressiv*) detayları bütün metin içinde okumak gerekmektedir.

1 Bir yazma tekniği olarak yazarın ana konudan uzaklaşması, diğer bir durumu tasvir etmesi (Aktaranın notu).

tedir, o, olayların dinamik gelişiminde tekrar tesirli şekilde yankılanmaktadır.

G. İbrahimov bu “Yaz Başı” hikâyesinde duyguları etkili bir şekilde tasvir ederek en yüksek noktaya getirip ulaştırdığında eserine, hayalî, mitik-masalsi *yuha*<sup>2</sup> ve ejderha anlatmalarını sokmaktadır. Onlar gerçekten de olay içinde bir olay görünümünü almakta ve hikâyeyi daha manalı şekilde zenginleştirmektedirler. Aslında onlar, *Salih*’in ve onun arkadaşları olan oğlan çocuklarının hayalinde, yalnızca başkalarından işittiklerine dayalı olarak ortaya çıkan sahnelerdir. Ama şimşek ile yağmur, rüzgâr, sık kamışlar, bu hayalî dünyayı onların duygularında “gerçeğe taşırılar”. Sürekli olarak duygularına yenik düşen *Salih*’in “gözünün önünde” (daha doğrusu, gönül gözünün önünde) hayal ile his karışarak “gerçekliğe dönüşmektedirler”. Oğlan çocuğu, koşarak gittiği yerde korkarak bilincini kaybedip yere yığılır. Burada yazar duyguları öylesi *dışa vurumcu (ekspresiv)* teknikler ile verir ki, sahneler okuyucunun gönlünde de hızlı ve dinamik şekilde değişir, hisler yoğunlaşır, yüreği heyecan sıkıştırır. Sanatın tesirinin ne denli güçlü olduğunu okuyucu burada tamamen anlar. Eğer bu hikâye yalnızca santimental olsaydı onda bu şekilde *dışa vurumcu (ekspresiv)* sahnelere rastlanmaz, rastlandığında da bu şekilde açılmaz idi. *Salih*’in annesi ile ikisi arasında gerçekleşen mutluluk verici olaylar temelde yalnızca santimentallik ile kalırken, burada artık anlaşıldığı üzere durum farklı şekildedir.

Hikâyenin son kısmı ise, his ile hayal dayanışmasının yaşama ilişkin, yani insan tabiatına özgü, reel hayatın gerçekliğine doğrudan bağlantılı olduğuna bir kanıt olma görevini ifa eder, yani biz her şeyi kendi dilimize, gözlemlerimize bağlı şekilde kabul etmekte ve anlamaktayız. Bu bakımdan, yanlışa düşerek bu “Yaz Başı” hikâyesi gerçekten de realizm metodu ile yazılmıştır, şeklinde bir hatalı düşünceye varmak da zor değildir. Ama gerçek yaşamı tasvir etmek, realizm metodu ile eser yaratmak demek değildir, hayal dünyasını tasvir etmek de yalnızca romantizm ile gerçekleşemez. Realizmde de, romantizmde de gerçek yaşam aydınlatılmıyor olsaydı, “*edebiyat yaşamın aynasıdır*” şeklindeki temel estetik kanununun hiçbir temeli ve esası olmazdı. Romantizm, gerçek yaşamla ruhun ilişkisini, realizm ise dış dünyanın insana etkisini tasvir etme tekniklerinden ibaret yaratım tipleridirler ve bu tasvir tekniklerinin çeşitli estetik fikirlerin etkisindeki türlü birleşimleri, bilhassa yaratım metotlarının ortaya çıkışına itici güçtürler.

G. İbrahimov’un aynı şekilde 1910 yılında yazılan “*Diñgêzde*” hikâyesi de “Yaz Başı”na yakın özelliklere sahiptir. Burada artık olayları o, yetişkinler ile ilişkili şekilde sürdürür, yani ana kahramanları çoluk çocuk değildir, denizin manzarası, yelkenli kayığın gerilip yüzmesi, diğer his ve duyguları bir yöneltişte “toplamaya” imkân vermektedir. Yazar bu hisleri anlata anlata okuyucuyu kayıktaki Müslüman yaşlı *Nuretdin Ferraş* ile tanıştır ve onun kutsal ihtiyarlardan biri olduğu görülmeye başlanır. Kayık fırtınaya yakalanır. Mahşer başlar. Yazar *Nuretdin Ferraş*’ın namaza durması olayını temel *dışa vurumcu (ekspresiv)* bir nokta olarak tasvir eder. Duyguların etkili şekilde geliştirilmesi ileri doğru da devam eder.

Hikâyedeki kayık felaketten zarar görmeden kurtulur. Eserde olayları *Gaptulla*

2 Yılandan kadın hâline gelmiş vampir (Aktaranın notu).

*Haci* anlatır. Ama burada *dışa vurumcu* (*ekspresiv*) detaylar yeterli değildir. Yazarın bunları Sovyet döneminde baskı için yayıma hazırladığı sırada çıkarmış olması da muhtemeldir, bu şekildeki bir tasvirin bile edebî-estetik önemi göz ardı edilmemelidir.

*G. İbrahimov* “*Diñgézde*” hikâyesini, romantizm metoduna özgü şekilde, ana kahramanını ülkedeki cemiyeti, burjuvaci yaşamı kabul etmeyen bir şahıs olarak tasvir etmektedir, yani o, kayıkla vardıktan sonra, birlikte geldiği halka yönelik olarak “*mutluluklarını anlamıyorum, kendimde bunu hissetmiyorum*” demektedir. “*sahile yaklaşıp, oradaki trenin vahşi çığlığını işitince, kurumlar; dumanlar ile boyanan fabrika bacalarını görünce kalbim sıkışıyor; yüreğimde bir acılı sıkıntı ortaya çıkıyor, içimde bir şey yıkılıyor, bir şey yok oluyor*” [2: 81].

Burada da, aynı *dışa vurumcu* yöntemle iki farklı hissi karşılıklı şekilde tasvir etme tekniğinden faydalanılmıştır. Bu durum ise, ekspresyonizm ile romantizmin karşılıklı sözleşmelerini ortaya koymaktadır.

Buna rağmen, *G. İbrahimov*'un bilim dünyasında niçin realist bir yazar olarak adlandırıldığı sorulduğunda, gerçek olaylara ve gerçek yaşamın realitesine dayanarak bunun esasında edebî sahnelerin, imgelerin, hatta fikir yaratma ustalığının olduğuna biraz evvel değinip geçmiştik. Aynı zamanda his ve duyguları tasvir edişine dikkat edersek, *G. İbrahimov*'un eserlerine âlim *G. Halit*'in dediği gibi realizm ve romantizmin sentezinin de hâkim olduğunu görürüz, bunun Tatar edebiyatının XX. yüzyıl başındaki “hızlanan gelişme devrine” bağlı olduğunu söylemek de mümkündür [4: 198–237]. Edibin sanatındaki değişim özelliklerine değinerek *M. H. Hesenov* şöyle demektedir: “*Bu gelişme, tek yönlülükten edebî olgunluğa, romantik ve realist tekniklerin organik birlikteliğine, romantizm ile realizmin sentezine erişmekten ibaret idi*” [1: 341]. Kahramanların psikolojisini, iç dünyasını açması ile *G. İbrahimov*'u, 1910-1912 yıllarının sanatı ile ilişkili olarak âlimler ağız birliği yapmışçasına bir romantizm vekili olarak ilan etmişlerdir [1: 18–20]. Ama *bu tespitlerin bir temeli yok, bunlar gerçeklikten uzaktır* demek de olmaz. Gerçekte ise bu tespitler çelişkili ve eksiktir. Bu nedenle de *G. İbrahimov*'un eserlerini analiz etmede güçlükler, anlaşılmayan düşünceler ortaya çıkardılar.

*G. İbrahimov*'un sanat prensiplerinin ne şekilde olduğunu açıklamanın onun “*Tatar Şağıryleré*” adlı eserini anlamamız için gerekli olduğu söylemiştik. *G. Tukay*'ın realist, *Derdimend*'in sembolist şairler olmaları bugünkü bilimde tartışma yaratmazlar. *S. Remiyev*'in sanatına geldiğinde ise, onun bir romantik oluşu aynı şekilde edebiyat tarihinde yazılmıştır [6: 172].

*S. Remiyev*'in şiirlerinin büyük bir kısmının *ekspresyonizm* ile yazılmış olmasına dikkat edilmemesi şüphesiz biraz tuhaftır.

## I

Âlimlerimiz arasında oldukça ilgi çekici bir görüş yaşamaktadır: Eğer bir edip “okumak gerek, okumak gerek” şeklinde konuşursa, onu hemen *aydınlanma* (*megrifetçilik*) realizminin bir vekili olarak yaftalarlar. Hatta *aydınlanmacı* (*megrifetçi*) ile *aydınlanma* (*megrifetçilik*) realizmi düşünceleri rahatça karıştırılarak kullanılır. Bu-

nun sebebinin muhtemelen, *ceditçilik* ile *aydınlanmayı* (*megrifetçilik*) karıştırıp anlatmaktan ileri geldiği görülmektedir, ama “*akıl gözlerinin açılmaması*” ise şaşkınlıkta bırakmaktadır.

## II

*G. İbrahimov*'un 1911 yılında yazılmış olan “*Yöz Yıl Élék*” adlı tarihî hikâyesi ise realist planda yaratılmıştır. Bu hikâyede *Ufa*'dan doksan kilometre ötedeki *Karlıman* köyünün halkı tasvir konusu olarak alınır. 1810'lu yıllarda bu köy *Yugarı Kül* ismi ile bilinmiştir. Bu döneme kadar ise orada meşhur *Hatip Hesret* büyük bir medresede eğitim vermiştir. Daha sonraları imamlık işi onun oğlu *Sadyk Molla*'ya kalmıştır. Fakat aslında o, ilim konusunda hiç de mahir bir insan değildir.

*Sadyk Molla*'nın kapısının önüne *Urıs Perki* (*Ebubekir Salimov* adlı kişidir bu) ile at çobanı ihtiyar *Salih*'in karısı *Kamile*'yi zina yaparken yakaladık diyerek alıp gelirler. İş, artık karanlık çöktüğü için ertesi güne bırakılır.

Bu köy halkının nadan ve tembel oluşunu *G. İbrahimov* açıklamış olsa da, onların birbirlerine olan tutumlarını ve davranışlarını da vaka tasvirlerinde açarak verir. Onlar, güzel ve genç bir kadın olan *Kamile*'yi merhamet etmeden dövüp taşlarlar.

*Urıs Perki* ile *Kamile*'yi hangi maksatla suçladıklarını yazar belirtmez. Birinin *Urıs* adını taşıması, diğerinin de genç ve güzel olması mı acaba buna sebep olmuştu bu düşündürülmez, ama halkın ilerleyen kısımlarda aptallığı ve çirkefliği epeyce sezdirilir. Yazar onların akıl dışı faaliyetlerini güçlü bir nefret ile kaleme alır, olayları keskin ve gergin şekilde tasvir eder. Hikâyenin “1810 yılının 30 Mayıs günü idi” [2: 82] diye başlayıp gitmesi de tarihî görünümünü kuvvetlendirir, köyün *Sterletamak* ilçesinde oluşu ve diğer bilgiler, ayrıca köyün isminin değiştirilmesi olayının da eserde tarihsellik ile birlikte gerçek yaşama bağlanması onun gerçekten var olduğuna yönelik güveni arttırır. Şurası da önemlidir, kahramanların iç dünyası, düşünce ve duyguları tamamen hesaba katılmamıştır, onların psikolojisi ve karakteristik özellikleri ise olaylara katılımlarının, ne ve nasıl konuştuklarının, birbirlerine tutumlarının, iş ve faaliyetlerinin tasvir edilip göstermesi ile ortaya koyulmaktadır. Bunlar, onun realist bir hikâye olması hakkında bilgi veren özellikleridir. Ama şuna da dikkat çekmek istiyoruz: yazarın tasvir ettiği kahramanların teslimiyeti içsel bir dinamik ve ifade ile sağlanmaktadır, bu nedenle eser, etkili sahneler yardımıyla olayları okuyucunun gözü önüne getirip koymaktadır. Bu ise hikâyenin sanatsallığını daha da güçlendirir. Bunlara dayalı olarak, biz dışı vurumcu (*ekspresiv*) tekniklerin türlü ve başarılı sanatsal bir teknik oluşunun vurgulamasının gerekli olduğunu düşünüyoruz. Bu tarihî hikâyesi ile *G. İbrahimov* kendisini realist bir yazar olarak göstermektedir. Şu hâlde biz onu romantik ya da realist bir yazar şeklinde, onun tek bir yönünü ele alıp gözler önüne sermeyi bile başaramıyoruz. Bununla birlikte onun bu eserine de içsel *dışa vurum* hâkimdir, bunu inkâr edemiyoruz. Edebî eserde bir iç dinamik hâlde kahramanların iş ve faaliyetlerinde anlaşılmayan, mantığa sığmayan özellikler fazlası ile vardır, bunu biz “*dışa vurumun görünüşü*” şeklinde adlandırıyoruz. İnsan beyni, bilinçten ve akıldan farklı olarak mantığa boyun eğmez. Şüphesiz, bu onun bilgisi ile de ilişkili değildir, bunun nedeni duygularına ve kabiliyetine teslim olması, yani ruhunun kuvvetidir.

Ekspresyonist eserler, işte bu kabiliyeti aydınlatmak için var güçlerini harcarlar, onlar yalnızca sanatı psikolojiye bağlama neticesinde ortaya çıkmaktadırlar.

Realist plandaki bir eser için *dışa vurumun* başarılı bir teknik olup olmadığını *G. İbrahimov*'un “*Yöz Yıl Élék*” adlı hikâyesinde tecrübe etmiş olduğu görülmektedir. Bu şekildeki bir edebî tecrübenin örneği olarak “*Söyü-segadet*” (*Kart Şagıyr Teessüratı*) adlı felsefi hikâyesini de vermek mümkündür. Burada ana kahraman *Rıza*'nın gençliğini ve orada kalan sevgisini anarak hatıralara dalması anlatılmaktadır. Edibin bu eserinde olaylar yok denecek kadar azdır, olanlar da felsefeler, düşünce ve fikirler içinde yok olup silikleşirler. “*Söyü-segadet*”te temel unsur *etkidir*. *G. İbrahimov* bunu *dışa vurumcu* (*ekspresiv*) bir hissin gelişimi içinde vermeye çalışmaktadır. Burada his ile felsefe birlikteliği his ve hayal şekline dönüşmemektedir. Olaylardaki keskin geçiş ve değişimler dinamiğinin yeterli olmaması his ve duyguların eser boyunca gelişimini temin edememektedir. Ama bu *rasyonalist* (akılcı) fikir, yalnızca akıl vermek değildir, belki de yalnızca santimental hatıralardan ibaret olan bir felsefe kurmaya dönük bir hikâye gibi anlaşılmaktadır.

“*Söyüv-segadet*” edibin yalnızca kendisi için değil, edebiyat tarihi için de büyük bir öneme sahiptir, bu eser daha sonra yazılacak olan “*Yeş Yörekler*” ile pek çok yönden benzerdir, onun iç teknikleri bakımından büyük romana yaklaşan bir hikâye olduğu görülmektedir.

Eserin ana kahramanının dili ile yazar, “*imkân olsa da şu günlerin mutluluğunu, onun bütün hayatımda kapladığı yeri, manasını anlatabilsem, kendimi mesut sayardım*” [2: 120], diye belirtiyor. Bu, aynı zamanda *G. İbrahimov*'un kendi istek ve maksadıdır: bu, duygu ve hisleri etkili şekilde okuyucunun gönlüne geçirebilmeyi başarma dileğinden ibarettir.

*M. H. Hesenov*, “*Romantik kahramanın ruhi dünyasını tasvir etmekle İbrahimov insan keyfiyetinin canlı karakterini, hislerin mücadelesini gösterdi. Tatar nesrini lirik bir psikolojizm, zengin edebî renkler, sıra dışı güçlü karakterler ve durumlar ile zenginleştirdi*” diye belirtmektedir [5: 19]. Bu fikirlerine bağlı olarak *M. H. Hesenov*, *G. İbrahimov*'un romantizmine yalnızca tek yönlülüğün hâkim olması konusunu da kaleme alır, bunun sebebinin ise onun realizm ile uzak bir ilişki içerisinde olmasında görmekte ve “*Tatar Şagıyrleré*” ve “*Yeş Yörekler*” eserleri ile 1910-1912 yıllarındaki sanat yaşamını buna örnek olarak göstermektedir [5: 19]. Şu hâlde, kabahati yalnızca *G. İbrahimov*'un realist bir yazar olmayışında görmek mümkündür.

Ancak, o realizme “*Yöz Yıl Élék*” adlı tarihî hikâyesi ile mi geçiş yaptı şeklinde bir soru da ortaya çıkmaktadır. Başka kimi eserlerini de, örneğin “*Kazak Kızı*”nı, “*Karak Mulla*”yı, “*Kart Yalçı*”yı aynı listeye sokamaz mıyız?

*G. İbrahimov*, bu eserlerde realist teknikleri iyi şekilde özümseyerek yazan bir edip olarak göze çarpmaktadır. Ama o, kendi estetik prensibi hâline gelen ekspresyonizmin realist planda eserler yaratmadaki imkânlarının sınırlı olduğunu da iyi şekilde kavramış ve bu doğrultuda faaliyette bulunmuştur. İşte bu konuda o şöyle yazmaktadır: “*Şiir dilden ya da akıl ve zihinden değil, belki de insanın ruhundan, gönlünden,*



hayal ve hissinden doğmaktadır” [7: 81]. Edip bunun mekanizmasını da açıklar: “Bir şiirin kâmil şiir olması için, şairin bir şeyden etkilenmesi ve bunu okuyucuya geçirecek şekilde, şiirsel sözler içine yerleştirmesi gerekmektedir.” Ayrıca o sağlam bir metot ile eserlerindeki kahramanlarını, görünümleri tasvir etmeye gayret eder. Bu kahramanların kendileri de herhangi bir olay ya da haberden etkilenmekte ve hislerine teslim olmaktadır. Yazar, onların bu hislerini eserlerinde etkili şekilde betimler ve bunun için de *ekspresyonist* tasvir yaratma usulünü seçer. “Yaz Başı” ve “Diñgêzde” hikâyelerinde bu şekilde, yazarın başarılı olduğuna daha önce değinip geçmiş idik, işte “*Utu Süngen Cehennem*” eserinin ismi hikâyenin tam da bu teknik ile yazıldığını ortaya koymuyor mu?

Edibin bu eseri, “sızlanuv felsefesé=şikâyet felsefesi” üzerine kurulmuş olup, *Sadık Molla*’nın yaşamını, hayatından hoşnut olmayışını, tabiatın görünümünü, rüzgârı, yağmuru, karanlık gece ile yaşamın manasızlığına üzülmeye bağlı düşünceler yığınının taşkınla akşını *dışa vurumcu* şekilde tasvir etmekten ibarettir.

*G. İbrahimov*’un hikâyelerinde konuların esasını, gerçek dünya ve kahramanın gönlü arasındaki karşıtlık oluşturmaktadır, (*M. H. Hesenov*’un buna benzer bir düşüncesini daha önce anıp geçmiştik) yaşamın gerçekliği olarak alınan olayların dur durak bilmeyen değişiminin ruhun hissiyatına tesir etmesinden dolayı kahraman derin duygulara kapılmaktadır, en çok da hayale kapılması onun iç heyecanlarını ortaya çıkarılmaktadır. Bu, elbette onun psikolojiye yakınlığını göstermektedir.

*G. İbrahimov*’un gönül dünyası romantizmden ayrı yaşayamaz. Bu, onun hissiyatıdır. İşte bu nedenle de *G. İbrahimov*’un eserlerinin romantik yaratım metodu ile yazılmış oldukları görülmektedir. Ancak onlar aslında ekspresyonizme aittirler.

Ekspresyonizm, edebiyatın gelişiminde XX. yüzyılın ilk çeyreğine özgü edebî ve sanatsal bir akımdır, o yegâne gerçek ve hakikat olarak sadece insanın kişisel ruhi dünyasını görmekte, gerçekliği tasvir etmeyi sanatkârlık olarak kabul etmekte, duygu ve hisler içinde yaşamayı gerçek ve övgüye layık bir hayat olarak adlandırmaktadır [8: 556]. *G. İbrahimov*’un “*Utu Süngen Cehennem*” hikâyesinde, bilhassa *Sadık Molla* tam da bu şekilde bir plan içinde tasvir edilmektedir. Onun şikâyetinin temel sebebi olan gençlik hayallerinin yaşama geçmemesi ise, onu duygusallaşmaya iten bir yaşam olayı şeklinde ele alınmakta ve medresede okuduğu dönemde orada yalnızca semaverçilik yaparak geniş bilgilere ulaşan ve “Rus memuru” olan, altın gözlüklü, Avrupa tarzında giyinen, önceleri *Tubal* takma adı ile çağırılırken şimdi kendine yalnızca asıl ismi ile hitap ettirecek düzeye ulaşan *Gıylman Kahirov* tasvir edilmektedir. *Sadık Molla*’ya, oğlan çocukları koşup gelerek Rus memuru geldi diye haber verirler. *Sadık Molla*, onu karşılamaya çıkmaya mecburdur. “Memur” dedikleri anda, eski semaverçisi *Tuban*’ı görmesinden dolayı, onda bir his değişimi ortaya çıkar.

İşte bu olaydan sonra *Sadık Molla*’nın uykusu kaçır, sakinleşemez artık. Onda bir kıskanma hissi de ortaya çıkmamıştır, belki de dünyanın acımasız olmasına, gençlik hayallerinden vazgeçmeye mecbur kalmasına isyan etmektedir. O insanlar arasında iki türlü yaşam yolunun olduğunu düşünür: onlardan ilki irade ile mücadele ede-

rek yol açmak; diğeri kadere ve mukadderata boyun eğmek. *Sadyk Molla* kendi iradesizliğine şaşırır, aslında o böyle bir insan evladı değildir. *G. İbrahimov*, bu şekilde düşündürerek, okuyucunun gönlünde bir mücadeleci hissi canlandırmaya çalışır. Eserin özünde bu duygu yaşamaktadır. Fakat *Sadyk*'ı uyku bekler. Yazar işte bu *kadere ve mukadderata boyun eğmeyi* bir uyku hâli olarak tasvir etmektedir, eserde bu durum cehenneme düşme hâli gibi görülmeye başlanır, çünkü *Sadyk Molla* bu dünya hayatını karanlık, “*ateşi bir sönmüş cehennem*” şeklinde algılamaya başlar. Hayatta, irade ile yaşamak gerekir, yalnızca o zaman o “*cehennem*”den kurtulmak mümkündür.

His, insan gönlünü harekete geçirme gücüne sahiptir. O düşünceye, fikre, hiç olmasa hayale sevk eder. Ekspresyonizmin temsilcileri işte tam da buna temellenmişlerdir. Onlar bir “şikâyet felsefesi” yaratarak ondan kurtulma yolunu, kendi kahramanlarının yaşam tecrübesini tekrarlamadan yaşayabilmeyi okuyucularını hislendirmede görmüşlerdir. Ekspresyonistler, hissi en güçlü seviyeye ulaştırıp, okuyucuyu “*şok durumu*”na sokmaya çalışmışlardır, bunun için onlar mazmunları tekrarlama, kalıplardan vazgeçme yoluna da gitmişlerdir, reel dünyanın “*gerçek yüzü*” bizim kabul ettiğimiz şekilde ve duygularımızdaki gibidir, yaşam gerçekliği ise insanın hislerinin yalnızca bir yansımasıdır demişlerdir [9: 197–198]. Edebiyatta ekspresyonist usulleri kullanma, onun yeni yöntemlerini arayıp bulma ve kullanma bakımından *G. İbrahimov* kendi dönemindeki ediplerin en güçlülerinden birisi olması ile ayrı bir yerdedir. Bu yönden bakıldığında onun çalışkanlığı övgüye layıktır. Edibin yaşamın gerçekliğini “zıt renkler” ile anlatabilmesi, yaşayış perspektifini araması, hislerin düğümleştirmesi gerçek olaylar ile bağlayabilmesi ve bunların edebî usullerini, yollarını bulması Tatar edebiyatının gelişimine büyük etkide bulunmuştur diye düşünüyorum.

### III

*G. İbrahimov*'un 1911 yılında tamamladığı “*Karak Mulla*” ve 1912 yılında yazdığı “*Kart Yalçı*” hikâyeleri realist eserlerdir. O, tam da 1912 yılında, “*Tatar Şağırylerē*” adlı eserini basıma hazırlar. Bu eserlerde onun aynı estetik görüşlerinin yer aldığı yönünde bir belirleme yapmak mümkündür.

“*Karak Mulla*”da *G. İbrahimov Timri*'nin kaderini tasvir eder. O hırsız bir aileden gelen, heybetli ve güçlü bir delikanlıdır, dışarıya medreseye gidip orada “okumadan da öğrenip” bilim almada beceri gösterir, ancak hırsızlık onun kanında vardır, kılık kıyafet çalarken yakalanıp okulundan kovulur. Köyelerine döner. Bilgisi var diyerek onu önce müezzin yaparlar, sonra yaşlı hazret, mollalık işini de ona verir. Ama halk arasında hırsızlar ile ilişkisi olduğu hakkında sözler yayılır ve o mollalık hükmünden vazgeçmeye mecbur kalır.

Hikâyede ekspresyonist ve tesirli olaylar *Timri*'nin öğrencilikteki hırsızlığının ortaya çıkması ile bağlantılı olarak betimlenir, bunlar müezzin-mollalık olayları anlatıldığı gibi daha da güçlendirilir.

Bu hikâyenin ikinci kısmını Mordva zengini ile Tatar zengini *Safa* arasında süregelen yarış oluşturur. Yazar bunu Tatarlara ve Mordvalara dair millî bir yarış olarak tasvir eder. Mordva zengininin kır aygırı *sabantuylarda* galip gelmektedir, ancak

*Safa*'da onun gibi bir at yarışı yoktur. İşte onun bahtına pazara Çingeneler at satmaya gelirler. Orada bir tay vardır. At tanımada ünlenen İhtiyar *Gerey*, zengin *Safa*'ya onu satın aldırır.

Atlar hakkında yazarken *G. İbrahimov*'un kalemî sabırsızlandığından, onun sözlerindeki tesir ve *dışa vurumcu* dinamizm iki kat artar. “*O taydan küçük, zayıf, az etli, biraz kambur sırtlı, ancak acayip derecede sevimli ve canlı bir attır. O böyle oldukça sıradandır, ama arabaya koşunca ya da binince öyle güzel koşar ki tüm insanlar şaşkınlıkla bakakalırlar. Onun şevki, o derecededir ki, yalnızca dizginini tutmak yeter. O harekete geçer, o esnada bir yere uçmuş olur*” [2: 141].

Bu tay yarışta Mordva'nın kır atını iki kilometre geride bırakır. Bayram Tatar tarafına geçer. Mordva zengini işte bu tayı çalması için *Timri*'yi tutar. Onlar, tesadüfen oraya gelen bekçi ihtiyarı öldürüp, tayı kilitli hayvan barınağının üstünden çıkarıp köyün başındaki dağa götürerek keserler.

*G. İbrahimov* olayları tasvir ederken tesir gücünü derecelendirip ayrıntılı şekilde ortaya koyar. Örneğin atın çalınması konusunu yazarken o, *Safa* ağasının iki büyük köpeğini de anar, onlara “*rüşvet*” olarak hırsızların semiz *başmak*<sup>3</sup> sığırı böğürterek kesmelerine de dikkat çeker, ihtiyar bekçinin alnına *Timri*'nin çetesindeki *Gomer* muşta ile vurur, beynini dağıtır vb. Bu sahneler olayın tesir gücünü arttırır, sözü çok fazla geveleyip yormaması ise aynı olaylara *dışa vurumcu* ve dinamik bir akış katar. “*Kart Yalçı*” hikâyesinde de bu gibi kısımlar yeteri kadar vardır.

*G. İbrahimov* edebî bir ara söz katarak, kahramanlarının soyunu-neslini açıklamaktan da hikâyelerinde usta şekilde faydalanır, onlar okuyucuyu yeni bir duygu yoğunluğuna hazırlarlar.

İhtiyar ırgat (*Kart Yalçı*) *Şahi* (*Şahibek*) köyündeki bir fakir ailedendir, çocukluğunda yetim kalıp, *Baymorza*'da ırgatlık yapar, sonra *Rehmi*<sup>4</sup> ağasının babasının yanına işe girer, daha sonra onun kötü ve kişiliksiz oğlunun hizmetinde çalışır. *Şahi*'nin annesi *Minlégöl* ölüp babası yaban ellere gidince dedesi yaşlı *Şemsi* ile büyükannesi ihtiyar *Gayni*, çocuğu küçük yaşta alıp yetiştirmişlerdir. Onlar çok sabırlıdırlar, Tanrı'nın verdiklerine şükredip fakirlik içinde yaşamışlardır.

Zaman geçer. *Şahi* de iyice yaşlanır ve güçten düşer.

Yağmurlu bir güz günü tarlada ekin yığını taşırken ihtiyar *Şahi* ile hikâyenin ana kahramanı *Sefer*, atları yüklerini *Yamantaş* dağına çıkaramayınca bozkırda konaklamaya mecbur kalırlar. Yazar yaşam sahnelerini etkili şekilde tasvir edip olay içinde olaylar vererek *ekspresyonist* teknikleri realist eser yaratmada usta şekilde kullanır, bu yol ile hakikatin aslını açıklayıp verir.

Şunu da hatırlatmak yerinde olacaktır: Tam da bu 1912 yılında *G. İbrahimov* “*Yeş Yörekler*” romanını tamamlar. Onu da o, *ekspresyonizmin* tüm edebî-estetik tekniklerini kullanarak yazar.

Edibin 1910-1912 yıllarında yazdığı hikâyeleri, klasik konu kurma ustalığına te-

3 İki yaşında sığır (Aktaranın notu).

4 Metinde “Ehmi” şeklindedir; yanlış olduğu kanaatiyle tarafımızdan “Rehmi” yazılmıştır.

mellenerek değil, lirik hislerinin gelişimini, duygularının gidişatını tasvir etmek üzerine kurularak yazılmışlardır. Ama onların birincileri realistik planda, diğerleri romantik yönelişi göz önünde tutarak yazılmışlardır. Hepsinin ortak yanı elbette, *G. İbrahimov*'un ekspresyonist teknikleri bulması ve kullanabilmesinde yansımaktadır. Bunları göz önünde tutarak biz yazarın bu dönemde bir *ekspresyonizm* vekili olduğu sonucuna varıyoruz. Bir ekspresyonist olarak estetik görüşlerini yaşama geçirmesi ile birlikte o, işte tam da bu yıllarda "*Tatar Şağıryleré*" eserini yazar. Onun bu edebî tenkit eseri bugün de Tatar edebî fikir hayatının en güzel örneği olarak değerlendirilebilir. Hikmet, bizim ekspresyonizme münasebetimizle ya da başka bir şeyle ilgili olmamıştır. Hikmet, "*Tatar Şağıryleré*"nin kendisindedir. O, birincisi katı estetik-edebî görüşler temelinde yazılmıştır, ikincisi, yazar kendi fikirlerini de değerlendirip açıklamaktadır, üçüncüsü, Tatar edebiyatının gelişimini ve tarihini, edebiyat teorisini iyi şekilde, bilerek ve gözlemleyerek fikir yürütmektedir. Bize onun prensipleri ilgi çekici gelmektedir, onlar bugün de *G. İbrahimov*'un özelliklerini tekrar tekrar değerlendirmemize yardımcı olmaktadır.

#### IV

*G. İbrahimov* "*Tatar Şağıryleré*"ni yazmadan önce 1911 yılının 21 Haziranında "*Yoldız*" gazetesinde "*Miyavbike*" isimi ile bir eleştiri yazısı bastırır [7: 551]. Burada o, *G. Tukay*'ın "*Miyavbike*"si için "*bu eser şiir değil, belki sadece bir nazım ve manzumedir*" [7: 54] şeklinde bir değerlendirmede bulunmuş, yani onu manzum bir hikâye olarak görmüştür. Elbette, biz "*Miyavbike*"yi poema olarak bilirse de, onun şiire değil, destana yani edebiyatın *epos* (efsane-destan) türüne ait olduğunu ve onun şüphesiz konulu bir manzum eser olması gerektiğini belirttik. *G. İbrahimov*'un epik türe ait bir eserde şiir sanatı araması, poemaları ayrı bir edebî türe, yani *liro-epik*'e sokup bakmasından ve onda şüphesiz şiirselliğin-lirizmin olması gerektiğini göz önünde tutmasından kaynaklanmaktadır.

Aynı makalesinde *G. İbrahimov* *G. Tukay*'ı *el işçisi* olmakla eleştirir, ondan "ki tapçı kokusu geliyor" diye belirtir [7: 55]. Fakat "*Tatar Şağıryleré*"nde o aynı sözleri tekrarlamıyor mu?

Edipler, aynı edebiyat meydanını paylaşmışlardır, burada, bir başka şeyi arama isteğinin olmadığını söylemek için acele etmeyelim. Daha önce bildirdiğimiz üzere, hikmet *G. İbrahimov*'un Tatar edebiyatında ekspresyonizme temellenmiş olan estetik görüşlerini yayması ile ilişkilidir. Onun bu eserinin, onun görüşlerini tekrar, daha doğru şekilde kavramaya ve değerlendirmeye yardım ettiğini anlamalıyız. Makaledeki maksadımız da sadece bundan ibaret değil mi?

"*Tatar Şağıryleré*"nde birinci tez olarak *G. İbrahimov*, gerçek şiirin kalbe tesir edebilme gücüne sahip olmasına, akılda kalma niteliğinin olup olmamasına dikkat çeker [7: 75]. Bunun sebebi elbette yalnızca şiirin gönülde doğması, şiir olarak yazılması, şiir hâlinde kuruluşu da değildir. Ama "*kendilerini her bir adımda soğuk akıl, kuru mantıklar çerçevesine tıkıp gitmeye alışmış*" [7: 75] kişiler *S. Remiyev*'in yete-

neğini tanımıyor olmalarına hayıflanırken, sadece *G. İbrahimov*'un duygu insanları, onun şiirlerinin anlamını düşündürürler. Ancak şu da var, sıkça işitilen sözler harırdada kalıcı olmaktadır. *G. İbrahimov* ise bir okunuştada harırdada kalan şairler hakkında konuşmaktadır.

“Zevksiz şeyler” yani zevksiz eserler “geçici bir etki” temelinde ortaya çıkarlar [7: 76] düşüncesi edibin ikinci tezidir. *G. İbrahimov*, edebiyatta zevksiz eserlerin, zevksiz şekillerin ve zevksiz içeriğin olmaması gerektiğini vurgulayıp böylesi şiirleri *S. Remiyev*'in eserlerinden çizip çıkardığını belirtmektedir. Bu da edibin estetik prensibi hakkında bilgi veren bir olgudur.

*G. İbrahimov* üçüncü tez olarak ise şairin bir “ruh aynası”na sahip olması gerektiğini ileri sürer. O, “*Bu birçok şairde böyledir; fakat Segıyt'te daha fazladır, daha açıktır. Onun tüm şiirlerini dikkat ve özenle okumak onun bütün ruhunu, tüm gücünü gözler önüne getirir*” diye yazar [7: 77].

Burada söz, yazar ve eseri arasındaki ruhi ortaklığın varlığı hakkında sürer. Gerçek edibin şu hâlde kendi eserinde, gönlündekini tamamen, bütünüyle ortaya koyması gerekmektedir. Yazar, “*şair başka türlü de yazamaz. Kendisinin başka, eserinin başka olması sadece yalan doğurur, böylesi bir eser gerçeklikten uzaktır. İnsan dünyayı, gerçek yaşamı hisleri ile tanıyabilir, şu hâlde ekspresyonist düşünceye göre yaşamın gerçekliği işte bu hislerdedir*” [9: 197] der. Bunun aslı modernizmin ve formalizmin temelini ortaya çıkaran XIX. yüzyılın son çeyreğinde Avrupa'da geniş yayılım ve gelişme kazanan “*hissetme teorisi*”ne gidip başlanmaktadır [9: 27].

İşte bu nedenle de *G. İbrahimov* dördüncü tezini şöyle belirtmektedir: “*O şiir yazmıyor, şiir yaratmıyor, belki onun şiirleri şairin kendi iradesinin dışında, kendi kendine ortaya çıkıyor*” [7: 77]. İleri doğru, *G. İbrahimov*, onun, yani *S. Remiyev*'in şiiri “*çalışma gücü*” olmaksızın da yaratabilme gücüne sahip olduğunu da belirtir [7: 77]. Böylece edebî yaratım işi onun tarafından lezzetli ve rahat bir dünya olarak gözler önüne serilmektedir. Bu da aynı “*hissetme teorisi*”nin bir unsurudur.

Beşinci tez olarak *G. İbrahimov* şair için, “*yalnızca ruhi bir sevk altında inşa edebilir*” [7: 77], der, yani “*ruhi bir dürtü ve itici bir kuvvet sayesinde ancak şiir ortaya çıkabilir*” şeklinde düşünmektedir. O, bu itici ruhi kuvvetin “*gönle heyecan vermesine*” dikkat çeker ve altıncı tez olarak *S. Remiyev*'e yönelik şu ifadeleri kullanır: “*onun her bir sözü yüreğin herhangi bir yerinde kaynayıp, ruhun dibinden, iç noktalarından alevlenerek gelip çıkar*” [7: 77]. Buna delil olarak *S. Remiyev*'in şiir sanatının kalıplara sığmamasını gösterir. Şiirin “*tabii akışı*”nın bozulmasının sebeplerinin de işte bu hissin çok fazla olmasından kaynaklandığı düşündürülerek verilir.

*G. İbrahimov*'un bu fikirleri ile mutabık kalmamak mümkün değil, ama bir soru da ortaya çıkmıyor değil: şair hissi betimlerken, niye o anda acaba “*tabii akış*”a muhalif oluyor?

Bunun sebebini de *G. İbrahimov* açık şekilde gözler önüne seriyor. *İbrahimov*'a göre bu *S. Remiyev*'in kendi şiirlerine tekrar dönüp, onları işleyip düzenlememesinden kaynaklanmaktadır. Bu bakımdan *Remiyev*, *G. İbrahimov* tarafından çok keskin şekilde tenkit edilmiştir.

G. İbrahimov, şiir yazmayı iki safhaya bölerek değerlendirmektedir: bu safhaların ilkinde “*ruhsal coşkunluk*” sonucunda şair şiir yaratır [7: 82], ikincisinde ise şair bu coşkunu okuyucunun gönlüne ulaştıracak hâle getirir, yani “*tabii akışı*”nı düzenler [7: 79]. Sanat faaliyetinin bu “*eseri yaratım*” safhasının tamamen göz ardı edilmesi nedeniyle, G. İbrahimov'un sözleri ile ifade edecek olursak “*ormanın engebeli yoldan kötü bir at arabası üstünde giden bir insanın vücudu ne hissederse, Segıyt'ın birtakım şiirlerini okuyunca da gerçek ve zevk sahibi hassas bir Tatarın dili de onu hissedecektir*” [7: 79].

G. İbrahimov aslında S. Remiyev'in şairliğini, sadece şiirlerini gönlünde kaynayan hislerle yarattığı için model almaktadır. O, “*bizim ruh ve hayalimize tesir edecek, hislerimizi ve duygularımızı harekete geçirecek her şey şiirdir*” [7: 81] şeklinde düşünmektedir.

Böylece biz edebiyatta ve sanatta başkışeye hissi ve tesiri koyan, onlarsız edebî eser olamayacağını belirten edibin mantığının nelerden ibaret olduğunu araştırmış olduk. G. İbrahimov'un tüm amacının Tatar edebiyatını yüksek nitelikli eserler ile zenginleştirmekle ilişkili olduğu bunlardan anlaşılmaktadır. Tam da işte bu düşüncelerine dayanarak o, S. Remiyev, *Derdimend* ve G. Tukay'ın şiir sanatını değerlendirir. İbrahimov, S. Remiyev'de hissin derinliğini görmüş ama onun şiirlerinin edebî işçilikten yoksun olduğunu da vurgulamıştır. Yazar, *Derdimend*'te his ve edebî işçilik “*tabii akışa*” örnek olacak kadar bulurken, G. Tukay'ın şiir sanatının ise yalnızca “*edebî işçilik*” ile yaratılmış olduğunu delillerle açıklamıştır. Bu durumun ise G. Tukay'ın gönlündeki hisleri okuyucularından gizlemesinden kaynaklandığını düşünmek gerekmektedir. Eğer G. Tukay'ın şiir sanatı duyguların gelişimi-değişimi yani his unsuru üzerine kurulmuş olsaydı, G. İbrahimov da böyle bir fikre ulaşamazdı. Burada iki dâhinin sanat umdelerinin, edebiyata bakışlarının ve sanat prensiplerinin örtüşmüyor olduğunu dikkatten kaçırmak mümkün değil. G. İbrahimov, Tatar edebiyatına G. Tukay gibi 1906 yılında gelip girmez, ancak 1910 yılında tanınmaya başlar. Aslında onun, o güne kadar yazılmış olan edebî eserleri de bulunmaktadır, ancak onları âlimler G. İbrahimov'un yalnızca başlangıç dönemine ait edebî eserleri olarak görürler. Sanatının başlangıç çağını yani şair olarak tanınmasından önceki dönemini G. Tukay 1904-1905 yıllarında geride bırakmıştır. Ama bu olguların temelinde düşünmek sübjektifliğe neden olacaktır, çünkü S. Remiyev de *Derdimend* de G. Tukay edebiyat meydanında “*at koşturmaya*” başladığı yıllarda şair olarak bilinmekteydiler. Onlar birbirinden yalnızca üslup düzeyinde, fikirde, histe değil, yaşam gerçekliğini tasvir edip vermede de ayrılmaktadırlar. Bu olgular ise Tatar edebiyatının XX. yüzyıl başındaki gelişiminde oldukça karmaşık bir süreç yaşamış olması hakkında bilgi vermektedirler.

G. İbrahimov'un S. Remiyev'in şiir sanatına üstünlük vermesinin temel sebebinin onların sanat prensiplerinin karşılıklı şekilde örtüşmesine bağlı olduğunu düşündüreceğümüzden fazla delil ile karşılaştık. Onların ikisini de edebiyat tarihi biliminde âlimler, birer romantizm temsilcisi olarak değerlendirmektedirler. Ama bu ediplerin yalnızca o sanat metodunun hudutlarına sığmamış olduklarını dikkatten kaçırmak

da mümkün değildir. Yalnızca “*Karak Mulla*”, “*Kart Yalçı*” hikâyelerini alıp baksak bile, onların realist planda yaratıldıkları şüphe doğurmaz. Bu eserlerde ekspresyonist tekniklerin oldukça başarılı şekilde kullanıldığına itiraz yoktur, fakat ekspresyonizmin romantizm ile karıştırılarak anlatılması oldukça ilgi çekicidir.

“*Yeş Yörekler*” romanına gelince, onu yazılış yılları aynı döneme denk gelen “*Kazak Kızı*” eseri ile karşılaştırmak yararlı olacaktır (Aslında bu “*Kazak Kızı*” romanının yalnızca 1923 yılındaki varyantı hakkında bilgi sahibiyiz, ama yazılış dönemi 1909-1911’li yıllar olduğu için, 1917 yılına kadarki sanat devrine ulaşabiliyoruz). Günümüzün edebiyat tarihi biliminde kabul edildiği gibi, birincisi romantizmin ürünüdür, ikincisi ise realizm sanat metodu ile yazılmıştır. Ama şunu unutuyoruz: *G. İbrahimov* kendi döneminin büyük bir edibidir, o akımların tekniklerini en iyi şekilde öğrenmiştir ve bu nedenle kendi sanatında bunların ikisini de başarılı şekilde kullanabilmiştir. Bu durumun nedeni yalnızca bu da değildir, yazarın bir ekspresyonizm vekili olması da belki bunda etkili olmuştur. *G. İbrahimov* edebî eserlerini bir ekspresyonist olarak yaratmıştır, bu nedenle de onun için bir başkasının *realist planda mı, yoksa romantik yönelişte mi yaşamın gerçekliğini tasvir ettiği* büyük öneme sahip bir mesele olarak görülmemiştir. Edebî tenkitte de o dönemdeki ediplerin sanatlarını değerlendirerek kendi sanat prensiplerini ve estetik umdelerini savunmuştur. “*Tatar Şagıryrlerê*” eseri ise bunun açık bir örneği durumundadır.

## Kaynaklar

Hesenov M. H., Galimcan İbrahimov, Tatar edebiyatı tarihi, Altı Tomda, T.III.-XX gasır başı, Kazan, Tatar. Kit. Neşr., 1886, B. 338-357.

İbrahimov G., Eserler: Sigéz tomda, T.I., Hikayeler (1907-1929), Kazan, Tatar. Kit. Neşr., 1974, 510. s.

Segdiy G., Tatar edebiyatı tarihi, Deréslék-kulanma, Kazan, Tatarstan Devlet Neşriyatı basması, 1926, 310. s.

Halit G. M., Portreti i problemi, İzbrannie stat’i raznih let, Kazan, Tatarskoe kn. izd-vo, 1985, 344. s.

Hesenov M. H., Galimcan İbrahimov // İbrahimov G. Eserler: Sigéz tomda, T.I., Hikayeler (1907-1929), Kazan, Tatar. Kit. Neşr., 1974, 7-48. s.

Tatar edebiyatı Tarihi, Altı Tomda, T. III., XX gasır başı, Kazan, Tatar kit. Neşr., 1986, 600 s.

İbrahimov G., Eserler: Sigéz tomda, T. V., Edebiyat hem sengat’ turında mekaleler, hêzmetler (1910-1933), Kazan, Tatar. Kit. Neşr., 1978, 615 s.

Slovar’ inostrannih slov i vrajenyi / Avtor-sost. Zenoviç Ye. S.-M., Olimp; “İzdatel’stvo” AST-LTD, 1997., 608 s.

Karatkiy slovar’ po éstetike, Kn. dlya uçitelya / Pod red. Ovsyannikova M. F., M.: Prosveşçenie, 1983, 223 s.