

AYAZ İSHAKI'NİN “ZÜLEYHA” ADLI TİYATRO ESERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

KÜBRA ŞEYMA AYDIN*

Öz: Kazan Tatar halkı, Osmanlı Devleti'nden ayrıldıktan sonra Sovyet Rusya tarafından asimile edilmeye çalışılmıştır. Dinî ve millî değerlerinin ellerinden zorla alınmaya çalışılmasına karşı Kazan Tatar halkı mücadelesini hiçbir zaman bırakmamıştır. Ayaz İshaki bu mücadelenin aydınlarından biridir. Kazan Tatar halkı için kaleme aldığı yazılarla halkını aydınlatmada öncü olmuştur. Züleyha piyesi bu amaçla ele aldığı eserlerden birisidir. Ayaz İshaki'nin Tatar kadınlarına verdiği önemi Züleyha piyesinde görmek mümkündür. Ayaz İshaki, Züleyha piyesinde verilen mücadeleleri kadın üzerinden ele almış, halkın kendi içinde yaşadığı kimlik karmaşalarını temsile dökmüştür. Tatar halkının ve kadınlarının bağlı bulunduğu değerlerden ve direnişinin en önemli sebeplerinden biri olan dinsel yaşama eserde genişçe yer verilmiştir. Din ve millî kimlik algısının birbiriyle iç içe geçtiği süreçlerde yazar Tatar halkına yapılan din ve millî kimlik baskısını nesillerin yetişmesinde mihenk taşı görevi gören kadın üzerinden vermiş ve Ruslaştırma süreçlerini de bu şekilde yansıtmıştır.

Piyes olarak ele alınmasından dolayı eser, tiyatro terimleriyle açıklanmıştır. Sanatsal açıdan tiyatroya Türk dünyasında Kazan-Tatar halkı da kıymet vermiş ve tiyatroya yönelmiştir. Bu sebeple piyesin teorik olarak tiyatro kavramlarıyla ele alınması eserin sanatsal açıdan kalitesini de ortaya koyması bakımından önemlidir. Esere, tiyatral açıdan bakıldığında drama oluşu aşikâr niteliktedir. Buna göre eserde diyalog, özdeşleşme, arınma, çatışma, ritim, sergileme, düğüm ve çözüm başlıkları bulunmuş ve bu terimler açıklanmıştır.

Türk dünyasında tiyatroya verilen önem fark edilir niteliktedir. Ancak tiyatro eserleri üzerine yapılan çalışmalar daha çok izleksel yönleri incelemek amaçlıdır. Türk dünyasında bulunan tiyatro eserlerinin, tiyatrodaki bulunan teorik kavramlar ile incelenmesi eserlerin niteliğini ortaya koyması bakımından önem arz etmektedir. Bu sebeple çalışmada, izleksel incelemenin yanı sıra tiyatral özelliklerin incelenmesine yer verilmiştir. Çalışmanın amacı, eserdeki kadın ve din izleklerini ortaya koymak, eserin tiyatral özelliklerini kuramsal olarak incelemek, Türk dünyası tiyatro çalışmalarının teorik olarak incelenmesine temel oluşturabilecek öngörüleri sağlamaktır.

Anahtar Kelimeler: Ayaz İshaki, Züleyha, yapısal unsurlar, kadın, din.

* Bilim Uzmanı, kubraseymaaydin@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1394-8709

(Yazının Geliş Tarihi/Received Date: 07.07.2023, Yazının Kabul Tarihi/Acceptance Date: 24.12.2023)

DOI:10.47089/iuad.1324305



A STUDY ABOUT “ZULEYHA”, A THEATRE WORK WRITTEN BY AYAZ ISHAKI

Abstract: After the Kazan Tatar people separated from the Ottoman Empire, they were involved in the assimilation policies of Soviet Russia. Despite the attempts to forcibly take away their religious and national values, Kazan Tatar people never gave up. One of the intellectuals of this struggle, Ayaz Ishaki was a pioneer in enlightening his people with the articles he wrote for the Kazan Tatar people. The play Züleyha is one of the works that he dealt with for this purpose. It is possible to see the importance Ayaz Ishaki attached to Tatar women in the play Züleyha. In the play Züleyha, he dealt with the struggles over women and represented the identity confusions that people experienced. Religious life that Tatar people and women adhere to has been extensively covered. The author mentioned such pressure to the Tatar people through the woman and reflected the Russianization processes.

Because it is handled as a play, the work is explained in theater terms. In terms of art, the Kazan-Tatar people also valued the theater in the Turkish world. Thus, it is crucial to handle the play theoretically with the concepts of theater. Viewed from a theatrical point of view, it is obvious that it is a drama. Accordingly, the titles of dialogue, identification, purification, conflict, rhythm, display, knot and solution were included in the work and these terms were explained in detail.

The importance given to theater in the Turkic world is noticeable. However, studies on theater works are mostly aimed at examining the thematic aspects. Examining the theatrical works in the Turkish world with the theoretical concepts in theater is important in terms of revealing the quality of the works. For this reason, the study includes the examination of the theatrical features as well as the thematic analysis. The aim of the study is to reveal the themes of women and religion in the work, to examine the theatrical features of the work theoretically, and to provide a prediction that can form the basis for the theoretical examination of the theater works of the Turkish world.

Keywords: Ayaz İshaki, Züleyha, structural factors, woman, religion.

Giriş

Tiyatro duygu, düşünce ve davranışları bütünsel olarak ele alıp topluma taklit yoluyla anlatma amacı güden bir sanat dalıdır. Tiyatro, var olduğu her alanda yer ediniş toplumun içinde bulunduğu anlamların çoğalmasını sağlamaktadır. Özdemir Nutku, “...yaşamsal ihtiyaçlarını sağlayan ilkel insanların, onları yaşatan, üreten ve geliştiren eylemlere, duygulara ve düşüncelere karşı takındıkları tavırdadır” (Nutku, 1976: 18) diyerek tiyatronun kaynağını açıklar. Dolayısıyla insan yaşamının içerisinde bulunan dram, korku, neşe, eğlence ve mizah tiyatronun beslendiği başlıca unsurlardır.

Tiyatro kendini yaratırken söze ihtiyaç duyar. Edebiyat ise varlığını tiyatro ile sesli hale getirir. Bu durum, tiyatro ve edebiyatın iç içe olmasını sağlamaktadır. Tiyatro ve edebiyat, bireye ve topluma iradi olarak nüfuz etme bakımından ortak öneme sahiptir. “Tiyatro, çoğunluğa yönelen bir sanat olduğu için aslında bir halk sanatıdır” (Özakman, 2007: 31). Tiyatronun eylem hali, halkın görsel anlayışını değiştirmekte etkili olduğu gibi halkı bilinç ve anlam bakımından daha geniş perspektife taşır.

Edebi eserler halkın her kesimine ulaşması hususunda eksik kalabilirken tiyatronun herkese hitap edebilmesinden dolayı halka etkisi daha fazla olabilmektedir. Sovyet döneminden bu yana Kazan Tatar Türkleri arasında aydınların millî ve dinî duruşlarından ötürü tiyatronun önemli bir yeri vardır. Halkın verdiği millî ve dinî mücadelelerin sağlam olmasında, halkın azmini artırıcı nitelik kazanmasında tiyatro başrolde dir.

"Demokratik aydınlar tarafından meydana getirilen Kazan Tatar tiyatrosu, zamanın problemleri ile sıkı ilişki içinde biçimlenmektedir. Çar'ın yayılmacı, istilacı, sömürgeci politikalarına ve çeşitli inanç ve fikirlerin yasaklanmasına rağmen, millî düşünce cesur bir şekilde karşı duruşunu ortaya koymuş, kararlılıkla kendi yolunda yürümeye devam etmiştir"(Kamalieva, 2008:119).

Bu sömürgeci politikalara karşı tiyatronun önemine de vurgu yaparak mücadelesini sürdüren dönemin önemli aydınlarından birisi de Ayaz İshaki'dir. 1917 yılında Rusya'da Şubat İhtilâli meydana gelmiş ve bunun üzerine Ayaz İshaki, Kazan Türklerinin millî kurtuluşu için siyasî faaliyetlere başlamıştır. Moskova'da İl gazetesini yeniden çıkarmaya başlamıştır. Bu dönemde İl gazetesi, sosyalist düşüncelerden tamamen arınmış ve milliyetçi bir yapıya bürünmüştür. Ayaz İshaki, Moskova'da düzenlenen V. Bütün Rusya Müslümanları Kongresi'nin düzenlenmesinde etkili rol oynamıştır. Ayrıca Sadri Maksudî başkanlığında kurulan Tatar Türklerinin millî-medenî muhtariyetlerinin ilân edilmesinde de etkisi olmuştur. İdil-Ural Hükûmetinin dış işlerini düzenlemek için oluşturulan barış komitesinin başkanlığını yapmıştır. 12 Nisan 1918 tarihinde Bolşevik ordusu, İdil-Ural Hükûmetini dağıtması üzerine Ayaz İshaki ilk önce ülkesinde saklanmış ve 1920 yılına gelindiğinde ise ülkesini terk edip Paris'e kaçmak durumunda kalmıştır. Oradan da Berlin'e geçmiş ve buraya geldikten sonra, Sadri Maksudî ile İdil-Ural Türklerinin millî haklarını korumak için mücadelesine kaldığı yerden devam etmiştir. 1925 yılında da Türkiye'ye gelmiştir. 1927 yılından sonra ise Berlin ve Varşova'da yaşamıştır. Ayrıca 1930 yılında faaliyet göstermeye başlayan Promete Teşkilatı'nda da önemli çalışmalarda bulunmuştur. Bu teşkilat, Sovyetler Birliği'ndeki Rus olmayan bütün milletleri temsil etmekteydi. Ancak bu teşkilatın komünizm karşıtlığı yapması, 1939 yılında etkisini kaybetmesine ve teşkilatın üyelerinin de Varşova'dan çıkarılmasına sebep olmuştu. Bunun sonucunda Ayaz İshaki, Türkiye'ye yerleşmek zorunda kalmıştır.

Ayaz İshaki, milletlerin kendisiyle bir mücadele içerisine girmemiştir. O, halkları savunmuş, halkları mağdur edebilecek her türlü ideoloji onun mücadele sınırlarına dâhil olmuştur. Bu yüzden onun için Rus halkı da sorun teşkil etmemiştir. İshaki, "Söz konusu Rus halkı değildir. Belki Rus rejimi ve Moskova idaresinin amansız kontrolüyle Türk-Tatar halkını bukağı (zincir) içerisinde tutmasıdır" (Musabay, 1979: 47) diyerek sorunu Türk ve Tatar halkına uygulanan esaret olarak ifade etmiştir. İshaki'nin ırkçı tutumları söz konusu olmadığı gibi Ruslaştırma karşısında yapılan baskıcı yönetim onu karşı mücadelelere sevk

etmiştir. Ancak bu mücadele milletlere karşı olmamıştır. Uygulanan bu esaretin mücadelesi sebebiyle Tatar halkının dinî ve millî “gücü yaralanarak kendini onarmış” (Nietzsche, 2015: 114), Tatar halkı yaşadığı zorluklara rağmen güçlü iradesi ile günümüze kadar gelmiştir.

1926 yılında Türk Yurdu dergisinde Kazan tiyatrosu ile ilgili bir habere şöyle yer verilmiştir: “Kazan tiyatrosu sahnesinde son yıllarda üç mühim yenilik göze çarpıyor: Türk sahnesi için ayrıca bir tiyatro binası inşa etmek, Türk tiyatro mektebi açmak, Kazan Türk operası meydana getirmek” (A.B, 1926: 99). Haberin içeriğine bakıldığında XX. yy başlarında tiyatronun millileştirilmesine önem verildiği görülmektedir. Aydınların bu bilinçli tutumu tiyatronun millî bir görünüm kazanması çabaları ile ilintilidir. 1926’da Türk Yurdu dergisinde “Kazan tiyatrosu sahnesinde son yıllarda üç mühim yenilik göze çarpıyor: Türk sahnesi için ayrıca bir tiyatro binası inşa etmek, Türk tiyatro mektebi açmak, Kazan Türk operası meydana getirmek” şeklinde yer alan haberin içeriği, bu millîlik kaygısının önemini somutlar nitelik taşımaktadır. Ayaz İshaki de tiyatronun millileşmesine önem veren aydınlardan biridir. Halkın kendinde var olan potansiyelini gözlemleyebilen İshaki, Türk Yurdu dergisinde yer alan “Şimal Türklerinde Tiyatro” başlıklı yazısında düşüncelerini şöyle dile getirmiştir:

“Millî tiyatronun vücuda gelmesi hususunda millî repertuvar da mühim rol oynamıştır. Tercüme repertuarıyla millî sahne meydana gelemediği gibi millî ruhu kavramayan muharrirler tarafından yazılmış piyeslerle de millî sahne vücut bulamaz. Bunun için millî repertuvarın ehemmiyeti büyüktür. Şimalî Türk’ünün mukadderatı öyle tecelli etmiştir ki, memlekette bir taraftan büyük artistler ve artist kadınlar çoğalırken diğer taraftan dramatörler de yetişiyordu ve ahali Fransızca Rus piyeslerinden zevk almıyordu. Bu devrin başlıca dramatörleri: Ali Asgar Kemal, Ayaz İshaki, Fatih Emirhan idi. Bunlar Şimâl Türklerinin hayatını temsil etmekle millî ruhlarını ve tiplerini sahnede yaşatmışlardı” (İshaki, 1925: s.305).

Ayaz İshaki, tiyatrodaki millî dönemin oluşmasını halkın ihtiyacına dayandırır. Dönemin aydınları arasında tiyatro eserleri veren Aliasgar Kemal’in “Bahtsız Yiğit”, “Bizim Şehrin Sırları”, “Bankrot”; Fatih Emirhan’ın “Tikissizler” ve “Yaşlar” adlı eserlerini örnek verir (İshaki, 1925: 305). Halkın yabancı milletlerden gelen piyeslerden duyduğu memnuniyetsizlik, Kazan Tatar halkının millî şuura yönelimini ifade eder. Ayaz İshaki bu durumu şöyle açıklar:

“Bu küçük tahlillerden anlaşılıyor ki, bu eserlerde ecnebî milletlerden tercüme edilmiş manasız aşk faciaları yoktur. Bunların hepsi halkın hayatından alınmış mevzulardır. Bunları temsil edebilmek için en lüzumlu şey milletin ruhuna âşina olmaktır. İşte şimal tiyatrosu buna muvaffak olan büyük sanatkarlar yetiştirmiştir ve birçok lâyemût klasik timsaller vücuda getirmiştir. Bu sanatkarların en büyükleri merhum Abdullah Kariyef tarafından başlatılan tiplerdir” (İshaki, 1925: 306).

İshaki, tiyatronun halkın hayatını ele aldığını ifade etmekle tiyatrodaki “sanat toplum içindir” anlayışını benimsediğini gösterir. Ona göre, tiyatro halkın millî

ruhunu uyandırmak, toplumsal benliklerini kendilerine yeniden kazandırmak için kurgulanmalıdır. Ayaz İshaki, Tatar halkı nezdinde bütün halkları savunarak genel bir millî anlayış ortaya koyduğu için kendisini bir “kalıba koyma” çabası oluşturulmuş, millî ideolojisi aşağı çekilmeye çalışılmıştır. Kendisini burjuva savunucusu olarak atfedene ise Millî Yol gazetesinden şöyle cevap vermiştir:

“Size istiklalciliğin Proleterya’ya düşmanlık olduğunu kim aşladı? Madem Marksistsiniz, niçin Marks’tan uzaklaşıp, Rus emperyalizmini müdafaa edersiniz? Rusların Ukrayna, Kafkasya, Türkistan, İdil-Ural ve Kırım’ı cebren idaresi altında tutmasını proleterya için faydalı mı buluyorsunuz? İstiklâle doğru yürümek, millî istiklâli yerleştirmek, burjuvaziden fazla işçi ve köylü halkı için faydalıdır” (Musabay, 1979: 49).

İshaki'nin bu cevabı kendisinin halk için faydacı tutumunu önde tuttuğunu göstermektedir. Yeni Millî Yol dergisinde ise Doğu Türkistan'ın Çin ile mücadelesinde Doğu Türkistan halkına şöyle seslenir:

“Bütün Türk dünyası sizlerin birleşmenizi bekler. Bütün Türk-Müslüman milliyetçiler sizlerin tek vücut ve tek ruh olarak mücadelenizi zafere ulaştırmanızı beklemektedir. Birleşiniz! Biz Türk Tatar kardeşleriniz, birleşenlerin yanındayız. Peygamber Efendimiz birleşenlerle beraberdir. Ulu Tanrı da birleşenlerin yardımcısıdır. Yurdunuzun da aydınlığa kavuşması birleşmenize bağlı bulunmaktadır. Birleşiniz...” (Buğra, 1979: 106).

İshaki'nin bu ifadelerinde, onun dinî ve millî yönünü ön planda tuttuğu görülmektedir. Kendisi başta sosyalizmi savunur ancak daha sonra “millet adlı bir istasyonda” (Çağatay, 1979: 92) durduğunu ifade eder. Alıntıda “birleşiniz” ifadesi ise kayda değer ve dikkat çekici niteliktedir. Nitekim Karl Max ve F.Engels'in “Bütün ülkelerin proleterleri, birleşin” (Marx ve Engels, 2009: 88) şeklinde bir ifadesi bulunmaktadır. Bu ifade bütün Sovyet ideolojisini bir arada tutan kalıplaşmış bir söylemdir. İshaki, sosyalizmden aldığı birlik enerjisini “millet ve din” anlamında aktive ederek millî bir husus haline getirmiştir. Yazar, Türk dünyası birliğini kurmak istemiş ve bunun için siyasi, kültürel, edebi anlamda aktif ilişkilerde bulunmuştur. Ayaz İshaki, Türk dünyası birliğinin fikrî resmi olan bir aydın sıfatıyla bu birliği imkânlı hale getirmeye çalışmış halkçı bir kimliğe sahiptir. Halkçı anlayışın temeli gerçekçiliğe dayanır.

Bununla birlikte “gerçekçilik, gerçeğin körü körüne yeniden üretilmesi değildir. O, içinde insanlara ve tabiata ilham veren, onları yükselten, içlerini tükenmez bir aşkla, sevindirici bir idrakle ve gelecek hakkında değiştirilemez bir inançla dolduran ölümsüz şiirini keşfettiğimiz bir oluşumdur”(Korkin,2019:27).

İshaki'nin anlayışındaki gerçekçilik, “Tatarların, sahnelenen oyunda ‘kendilerinden bir şey bulmalarını’ sağlayan bir gerçekçiliktir” (Kamaliev, 2009b:202). Ayaz İshaki, Ruslaştırılmaya karşı çıkmış ancak bunu yalnızca kendi milleti için değil bütün halklar için istemiştir. Millî Yol dergisinde Ruslaştırma üzerine fikrini şöyle beyan etmiştir:

“Biz bütün dünyada yaşayan tüm milletlerin aynı müsavi hukukta olmaları taraftarıyız... Bizim fikrimizce hiçbir halk için aşağılık veya üstünlük yapılmamalıdır. Bu yüzden biz eski Rusya(Çar) zamanında Türk Tatar halkını Ruslaştırmaya karşı nasıl mücadele ettiysek, internasyonalizm adı altında halkımızı Ruslaştırmaya, onun hukuklarını sınırlandırmaya da karşı koyarak Rus bolşevizmi ile mücadele ediyoruz” (Musabay,1979: 49).

Ayaz İshaki'nin Tatar halkının Ruslaştırılması ile mücadelesini eserlerine de yansıtır. “Tatar toplumunda karşılaşılan olayları tasvir ederken daha gerçekçi bir yaklaşım sergilemeye, kahramanların iç dünyasını daha derinden yansıtmaya gayret gösterir” (Yıldırım, 2023: 87).Bundan hareketle Tatar kadını ve Ruslaştırma faaliyetlerini ele aldığı eserlerinden birisi de Züleyha piyesidir.

Züleyha piyesinin incelemesi için bu çalışmada Semir Aslanyürek'in “Senaryo Kuramı” adlı eserinden faydalanılmıştır. “Senaryo Kuramı” adlı eser; sinema, edebiyat ve tiyatronun bütün olarak ele alındığı kuramsal ve kapsamlı bir çalışmadır. Eserde senaryo kavramı dikkate alınarak tiyatro, sinema, edebiyat ve bunların senaryo ile ilişkileri kuramsal olarak incelenmiştir. Nitekim senaryo kavramı tiyatro, sinema ve edebiyatın ortak unsuru olarak ele alınmıştır. Semir Aslanyürek'in bu çalışması, Züleyha adlı eserin, teorik iç dokusunun daha açık bir şekilde incelenmesine olanak sağladığından temel kaynak olarak faydalanılmıştır. Çalışmada, Semir Aslanyürek'in eserinden hareketle tiyatro ve edebiyatın ortak olarak kullandıkları kavramlardan yola çıkılarak yeni bir şema oluşturulmuştur. Bu doğrultuda eserdeki ana başlıklar, “Tiyatronun Edebiyat ile İlişkileri”, “Tiyatroda Bulunan Unsurlar”, “Tiyatronun Yöntem ve Biçimleri” şeklindedir. Her bir başlık kendi içinde gruplara ayrılmıştır. Şemadaki bu gruplarda edebiyatın ve tiyatronun, anlam ve kavram bakımından ortak olan başlıklarına yer verilmiştir. Tiyatral kavramlara yer verilmesinin bir diğer sebebi yapısal unsurları ortaya koyarak eserin kurgusunu, teorik donanımlarını çözümleyebilmektir. Bundan hareketle piyes drama, trajedi, katharsis, mimesis, özdeşleşme, drama, peripeti, süje, karakter, konu, dramatik anlaşmazlık, piyes tipi senaryo, zaman, ritim, diyalog başlıklarıyla incelenmiştir. ‘İzleksel Kurgu’ başlığına ise eserin edebî niteliğinin ortaya konması açısından yer verilmiştir.

Tablo 1: Tiyatro Kuramı

I. Tiyatronun Edebiyat ile İlişkileri	II. Tiyatroda Bulunan Unsurlar	III. Tiyatronun Yöntem ve Biçimleri
1.1. Drama 1.1.1. Trajedi 1.1.2. Drama 1.1.3. Katharsis (Arınma) 1.1.4. Mimesis (Öykünme) 1.1.5. Özdeşleşme	2.1. Konu (Thema) 2.2. Dramatik Anlaşmazlık (Conflict) 2.2.1. Peripeti 2.3. Karakter 2.4. Süje	3.1. Tiyatroda İki Yazım Yöntemi 3.1.1. Piyes Tipi Senaryo 3.1.2. Öykü Tipi Senaryo 3.2. Tiyatroda Zaman 3.3. Tiyatroda Ritim 3.4. Tiyatroda Diyalog 3.5. İzleksel Kurgu

1.Tiyatronun Edebiyat ile İlişkileri

1.1.Drama

Drama, asıl olarak bakıldığında “olanın” kendisine yeniden yansıtılmasıdır. Drama, eylemin kendisiyle yoğrulmasıdır. Eylemi belli bir çerçeve içerisine koyarak yeniden eyleme taşımaktır. “Eylemi harekete geçiren de sözdür. Söz de eylemi taşır” (Çalışlar, 2009: 41). Kahramanların söylediği sözler ve yaptıkları eylemler birbirinden ayrı değildir ve birbirine anlamca bağlıdır. Brocch dramatik içeriklerin özünü, “olaylar halinde karakterlerin nedensel aktarımıdır, taşıyıcının kelimeleridir nitekim bu aktarımda bir kopukluk olduğunda etkisi artık gerçek olmayan estetik olmayan bir hal alır; trajedinin suç ve cezası birbirlerine karşı dururlar, adalettedirler, gerçektirler, güzelliktirler...”(Brocch, 2006: 14) diyerek açıklar. Bundan hareketle, sanatın toplum için yapıldığı kısımda estetik gerçekçilik üzerine kuruludur. Estetik, ahenk ile bütündür. Hareketin varlığındaki ahenk, söz ile estetik bir hal alır. Kişilerin eylemleri ve sözleri, estetiği yansıtması bakımından önemlidir. Dramada eylem ve söz hem estetiğe kapı aralar hem de gerçekçiliği bir kıyafet olarak giyer. Aslanyürek dramanın bu yapısını şöyle açıklar:

“Drama bir taraftan söze dayanan yazım sanatının prensiplerine ve edebiyat stilizminin özelliklerine karşılık veren bir edebi yapıt olmakla beraber, diğer taraftan da sanatsal mantığı ve dili açısından bütün yapısallığıyla sahneye yönelik, nitekim sahnede icra edilmeye mahsus bir piyestir. Bu yüzden drama denildiğinde öncelikle, diyaloglu bir biçimde yazılan ve oyuncular tarafından sahnede icra edilmeye yönelik bir piyes akla gelir” (Aslanyürek, 2011: 35).

Züleyha piyesi İshaki tarafından öncelikle edebî bir yapıt olarak kaleme alınmış, daha sonra sahnede sergilenmiştir. İshaki'nin piyesi yazma amacı halkı bilinçlendirmek ve millî ruhu uyandırmaktır.

1.1.1. Trajedi

Eserin trajedi grubuna dâhil olduğunu söylemek mümkündür. Trajedi “gergin bir mücadele, kişisel veya toplumsal bir felaketi işleyen ve genellikle kahramanın ölümüyle sonuçlanan dramatik bir yapıt türü olarak bilinir” (Aslanyürek, 2011: 39). Trajedide bir çatışma mevcuttur. “(Batı toplumlarındaki gibi) bireyin çelişkili toplumsal-tarihsel süreçler içinde çatışmaya girerek kendi özgürlüğünü gerçekleştirme savaşımı vermesi söz konusu olmayan yerde (örneğin, Orta Çağ'da, Doğu toplumlarında) trajik olandan söz edilemez” (Çalışlar, 2009: 48). Züleyha piyesinde yaşanan Ruslaştırma politikaları ve eserdeki karakterlerin özgürlük adına verdiği mücadele eserin bir trajedi olduğunu ortaya çıkaracak niteliktedir. Trajedide ana kahramanın ölümü de mümkündür. Züleyha dördüncü perdede yaşamını yitirir ancak piyes devam eder.

1.1.2. Drama

Dramada esas olan bireyler arasındaki çatışma sürecidir. “Dramatik yapıttaki birbirinden farklı kahramanların istemleri (biri bir şey istiyor, diğeri başka bir şey istiyor veya istemiyor) ve kapalı veya açık eylemlerde (sözle veya hareketle) bu istemlerin ifade edilmesi, bunun sonucunda doğan çelişkinin bir çatışmaya dönüşmesi ve aralarındaki mücadele, dramatik bir yapıtın gelişme dinamiğini teşkil eder” (Aslanyürek, 2011: 44). Züleyha piyesine, iradelerin çatışması durumu temel alınarak bakıldığında drama olduğu kanısına varılabilir. Eserin başından sonuna kadar kişiler arasında karşılıklı çatışma vardır. Eserin toplum için yazılmasından hareketle amaçlar doğrultusunda eser çatışma temelli oluşturulmuştur. Züleyha'nın ve Selimcan'ın düğün meydanında Rus muhafıza evli olduklarını ısrarla söylemeleri ve muhafızın bu nikâhın geçersiz olup onun başka birisiyle evlendirileceğini ifade edişi dramanın dinamizmi açısından başlangıcını oluşturur. Aslanyürek çatışmanın dramada nasıl açığa çıktığını şu şekilde ifade etmiştir:

“Dramatizmi oluşturan unsurlar arasında sadece diyalog bulunmamaktadır. Bu durum diyalog halindeki insanların konuşurken birbirine karşı tutumlarını sergiledikleri eylemleri de kapsamaktadır. Eğer iki insan belirli bir konu üzerinde tartışıyorsa, demek ki burada hem dramadan, hem de dramatik öğeden söz etmemiz mümkündür. Eğer tartışan taraflar birbiri üzerinde bir üstünlük sağlamaya çalışıyorsa, o zaman birbirinin karakterindeki zayıf noktalara, en duyarlı tellere dokunacaktır. İşte o zaman tartışanların karakteri tam anlamıyla açığa çıkmış olacak ve tartışmanın sonuçlanması, onları birbiriyle yeni ilişkilere sokacaktır. Bu da, artık kendine özgü bir dramadır...” (Aslanyürek, 2011: 46).

Aslanyürek'in bahsettiği bu iletişimsel çatışma örneğini eserde Petro'nun eve sarhoş gelerek Züleyha'yı dövmeye kalkışması ve komşu Rusların Züleyha'nın imdadına yetişmelerinde görmek mümkündür. Komşu Rus erkek Petro'dan daha çetin ve katidir: “Petro sen pek yumuşaksın! Ben ona dini nasıl maskara etmek icap edeceğini gösterirdim. Züleyha: Benim dini maskara ettiğim yok!” (İshaki, 1925:101).

Burada Rus komşu, üstünlük göstermek adına Züleyha'nın en duyarlı tellerine dokunmuştur. Züleyha savunmasızlığının yanında din hassasiyetine karşı böyle bir cevap vermiştir. Züleyha'nın din hassasiyeti onu eserde zayıf bir karakter olmaktan kurtarır. Aslanyürek karakterin oluşturduğu dramatizmi, “Karakteri zayıf olan bir kahramanın istemleri de zayıf olacak ve zayıf istemler güçlü bir dramatizm doğurmaktan uzak olacaktır. Bundan dolayı karakter, dramatik anlaşmazlık ve mücadele ile sıkı sıkıya bağlıdır” (Aslanyürek, 2011: 106) diyerek açıklar. Dramanın oluşumunda eylem ön plandadır. İradelerin kendini ön plana çıkarma arzusu dramada çatışmadan beslenerek ortaya konur. Çatışmayı, Çalışlar şöyle açıklar:

“Oyun kişilerinin hareketlerinden ve sözlerinden doğan çatışma, fiziksel çatışmadır. Oyun kişilerinin kendi kendileriyle ruhsal ve zihinsel

çelişmelerinden ortaya çıkan çatışma ise, psikolojik çatışmadır. Olaylar dizisinin gerektirdiği ve oyun kişileriyle gelişip sonuçlanan çatışma dış çatışmadır. Oyunun içeriğinde yatan, nitekim dramatik durumdan kaynaklanan çatışma, iç çatışmadır. İç çatışma, oyunun temel eylemsel öğesini oluşturur; yaşamın ve toplumsal pratiğin yeniden yaratılması olarak oyunun içeriğindeki gerçeği yansıtır" (Çalışlar, 2009: 22).

Züleyha piyesinde hem fiziksel, hem psikolojik çatışma vardır. İç çatışma Zahar karakteriyle verilmişken, annesi Züleyha ve Zahar arasındaki çatışmalar, düğün mekânına gelen Rus askerler ve papazın halk ile iletişimi ise dış çatışmaya örnek olarak gösterilebilir. Eserde hem fiziksel hem psikolojik çatışmanın olması, insanın bütün olarak ele alınması gerektiğinin bir göstergesidir. Yazarın fiziksel ve ruhsal çatışmayı bir arada vermesi, dramaya sanatsal açıdan daha dinamik bir potansiyel katmıştır.

Aziz Çalışlar oyun yapısını biçim ve içerik olarak ikiye ayırır. İçeriği oyunun iç yapısı olarak biçimi de oyunun dış yapısı olarak ele alır (Çalışlar, 2009: 25). Biçimi de kendi içinde açık ve kapalı biçim olmak üzere ikiye ayırır. Kapalı biçimde "...eylem, yer ve zaman birliği kesintisiz olarak vardır. Eylem tektir ve düz bir çizgide izler. Olaylar birbirinden gelişerek oyunun kapalı bütünlüğünü kurar; sürekli olarak bitişe doğru gider" (Çalışlar, 2009: 26). Yazarın piyesinde yer, zaman, mekân kesintisiz olarak verilmiştir. Edebi ve sanatsal yapıtların giriş, gelişme, sonuç aşamaları gibi yazarın piyesi de başlangıç, gelişme ve bitişe doğru gider. Bu açıdan düz bir çizgide ilerler.

1.1.3. Katharsis (Arınma)

Katharsis, Yunan tiyatrosunda Aristoteles'in ortaya attığı bir kavramdır. "Aristoteles'in tanımına göre, trajedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından arındırmaktır" (Çalışlar, 1992: 100). Katharsis, anlamların içinde boğuşan karakterleri izleyen kişilerin, kendinde daha saf ve iradi bir anlam ya da bilinçli anlamsızlık oluşturur. Anlamsızlığın doğduğu yerde ise gerçeğe bakmak ve gerçeği görebilmek daha kolaydır. Bu ise kişiyi gerçeğin varoluşu sanatına götürür. Katharsis konusu Batı felsefesi ve edebiyatında bitmek bilmeyen tartışmalardan biri olmuştur. Şairlerin, filozofların, edebiyat eleştirmenlerinin ve psikanalistlerin zihinlerini meşgul etmiştir. Aslanyürek katharsisi,

"Trajik çelişkiler ağır ızdıraplara ve çoğunlukla trajik yapıt kahramanının ölümüne yol açar. Fakat bu ızdıraplar, insanların yüreğinde sadece matem yaratmakla kalmaz, aynı zamanda aşığılık olaylara karşı insanda nefret duygularının uyanmasına yol açan, insan irade ve cesaretini sağlamlaştıran, duygu ve bilinci arındırıcı bir etki yaratan katharsis(arınma) denilen estetik bir heyecan doğurur"(Aslanyürek, 2011: 36) ifadeleriyle açıklar.

Züleyha'nın kimliksizleştirme çabalarının neticesinde oğlu Zahar ile girdiği çatışmalar, Zahar'ın ölümüyle nişanlısı Marusa'nın çatışmalara "Siz öldürdünüz, ben öldürdüm" (İshaki, 1991: 586) diyerek verdiği tepki, Züleyha'nın ölümü

katharsis kavramına eserden verilebilecek örneklerdir. Bundan hareketle İshaki'nin, içinde bulunduğu halkın uyanması ve onlara millî ve dinî bilinci aşlamak daha doğrusu söndürülmeye çalışan kimliğin manevi hareketini sağlamak için eserde katharsisi yansıttığını söylemek mümkündür.

1.1.4. Mimesis

Sanat, insanın gerçeği algılayış biçimiyle ilgilenir. Bireyin iç dünyasıyla dış dünyada gördükleri arasındaki bağ ve bu bağa verilen anlamlar sanatın ortaya çıkışında önemli rol oynar. Gerçeklik algısı ise bu sebeple bireyden bireye değişiklik gösterirken sanat anlayışının da çoğalmasına katkıda bulunur. “Mimêsis”, Antik Yunan dünyasında genel olarak “taklit”, sanat terimi olarak “güzel sanat” anlamında kullanılmış bir kavramdır (Gürgün, 2021: 361). Mimesis, evrende var olan gerçeklerin ve gerçek olabilecek durumların taklidi anlamına gelir. Aristoteles, sanatın temeline mimesis kavramını oturtmuştur. Çünkü sanatta ele alınan her şey bir taklit durumundadır. “Aristoteles’in ‘mimêsis’ kavramı içinde “gerçeklik”, “geleneksel olarak anlatılan ve inanılanların anlatılması”, “gerçeğe uygunluk, olabilirlik ve evrenselin yansıtılması” ve “ideal olanın yansıtılması”nı barındırır” (Gürgün, 2021: 357). Mimesisin düşünceden açığa çıkıp eyleme dönüşmesi ise onun bir sürecidir. “Olanı yansıtma” olarak bakıldığında tiyatro eylemin hem düşünce kısmında hem eylem kısmındadır. Tiyatronun eylem kısmı ise mimesisin “olanı yansıtma” bakımından gerçekçilik tarafıdır. Bundan sonra tiyatro sanatının gerçekçiliğin üzerine eklediği sanatsal ve estetik mimesis ortaya çıkar. “İdeal olanın yansıtılması” ise sanatsal ve estetik mimesisin desteklenmesini sağlar.

Züleyha'nın ailesinin, çevresindekilerin yaşadıklarını Sovyet Rusya'nın ruslaştırma çabalarını piyeste taklit ederek yansıtmıştır. Ancak Ayaz İshaki'nin eserinde mimesisin kazandığı önem, bununla sınırlı kalmaz. Yazar, meleklerin varlığını detaylandırarak eserde anlatır. Züleyha, dua ederken melekleri algılar ve daha çok dua eder. Odaya giren nur ile birlikte oğlu Zahar'ın buna şahit oluşuna yer verilir:

Zahar: (Aniden kalkarak) Bu ne? Nasıl şarkı? Nasıl ses? Bu sesi daha önce duymuş gibiyim... Evet, evet duydum. Bir düşüneyim... Hayır... Kimler söylüyor? Melek yavaştan gelip kapıyı açar. Kapıdan giren nur odayı aydınlatır. Zahar' ın gözleri kamaşır, kenara çekilir. Şarkı durur. Yavaş bir müzik sesi devam eder. Sonra müzik de durur. Rahmet meleği ve diğerleri Züleyha'nın yanına gelir.

Rahmet meleği: (Züleyha'ya bakarak) Uyuyor! Bu kadın yirmi beş yıl kendi dini için uğraştı. Bu kadın babasından, annesinden ayrıldı. Kendi ilinden ve evinden, kocasından dul kalıp çocuklarından mahrum oldu. Allah'ın, peygamberinin ismini kendi dinini bırakmadı. Bugün o ölüyor. Allahû Teâla bunun için Firdevs cennetinde bir ev hazırlanmasını emretti. Bunu karşılamak için Hz. Ömer yeni kaftanını giydi. Firdevs kavimi, İsa anası Meryem, Hasan-Hüseyin annesi Fatıma, cennet kapısının önüne

karşılama için toplandılar. Bunun döktüğü bir damla gözyaşı için Allah Teâla yetmiş bin meleğin bin yıllık ibadetini yazdı.

Bir melek: Keşke bu kadın olsaydım (İshaki, 1991: 569).

Yazarın, Züleyha'nın meleklerle iletişimi gibi gerçek üstü olayları piyesinde gerçekçilik düzeyine taşıyarak yer vermesi, mimesisin sanatsal niteliği bakımından önemlidir.

1.1.5. Özdeşleşme

Özdeşleşme, oyuncunun kendisini rolüyle bütünleştirip, kahramanın içine girmesidir. Aslanyürek özdeşleşmeyi “Psikolojik anlamda, kendi ruhsal durumlarını dış dünyada algılananlara yansıtılabilmektir. Estetik anlamda ise, özdeşleşme, insanın kendisini bir sanat yapıtında hissetmesi, izlediği oyundaki kişilerden birinin yerine kendisini koyarak onunla özdeşleşmeyi dile getirir” (Aslanyürek, 2011: 39) diyerek iki şekilde açıklar.

Kurgusal açıdan bakıldığında ise özdeşleşmenin, yazma aşamasında yazarın karakterlerin içine girerek benliğinde yeni bir bakış açısı var ettiğini ve kahramanlarının daha özgür kalmasını sağladığını söylemek mümkündür. Bu durum, yapıtın estetik bakımından kalitesini artırır. Özdeşleşme birleşme, bütünleşme, denkleştirme anlamlarına gelir. Nitekim özdeşleşme, oyuncu ve izleyici arasında var olabildiği gibi, yazar ile kahramanlar arasında da olabilir anlamına gelmektedir. Ayaz İshaki, Türk dünyasında yaşanan bütün gerçekleri iyi bir gözlemleyici olarak ele almıştır. Halkının içinde yetişmiş, halkının refahını sağlayabilecek bir sistemden yana olmuştur. Halkın içinden biri olarak, halkını aydınlatmak için onlara kendilerini yeniden göstermekte bir ayna görevi üstlenmiştir. Piyesinde oldukça sade bir dil kullanmış ve kahramanlarını halkın içinden seçmiştir. Dolayısıyla kahramanlarını piyesinden önce zaten görmüş, onları duyumsamış, yaşamış ve piyesine öyle dökmüştür. Bu durumda İshaki, piyesinde estetik özdeşleştirmeden ziyade psikolojik olarak özdeşleşme yapmıştır.

2. Tiyatroda Bulunan Unsurlar

2.1. Konu (Thema)

Her sanat eseri oluşturulmadan önce düşünceyle şekillenir. “İdeal olan”, “olması gereken” düşünce yoluyla sanat eserlerine aktarılır. Sanatta yansıtılan tüm düşünceler ister gerçekçilik olsun ister gerçek üstü olsun evrensel sistemde var olan düşüncelerdir. Bu sebeple yeni düşüncelerin özgünlüğü her ne kadar önemli ise de aktarılan düşüncelerin eylemle yansıtılarak ortaya koyduğu şey daha özgündür. Sanatsal bir eserde yazarın düşüncesi onu yansıtma biçimiyle daha çok özgünlük kazanır. Tiyatroda ise sanat eserinin halka yahut okuyucuya sunulduğu bu özgünlüğün niteliğini belirleyici rol oynar.

Her sanat eserinin düşünceden hareketle oluşturulan bir konusu vardır. Bir eser için konu belirlemek o eserin ilk eylemidir. Almancada “thema”, Fransızca “sujet”, İngilizcede “subject” ya da “theme” sözcüklerini karşılayan konu “bir oyunun en kestirme biçimde anlatılabilecek baş olgusu” (Taner, And ve Nutku,1966: 60) anlamına gelmektedir. Özakman “Dümdüz gelişen, çatışma içermeyen, ilişkiler düzeninin hep aynı kaldığı bir konu, dramatik değildir” (Özakman, 2007: 73) ifadesiyle konunun nasıl aktarılması gerektiğini ifade eder. Bundan hareketle, Züleyha piyesinde dinî ve millî benliği için mücadele eden bir kadın konu olarak işlendiğini söylemek mümkündür. Bu mücadeleler esnasında yaşananlar, karakterlerin dönüşümü, konunun dramatik ve akıcı oluşuna katkı sağlamıştır. Başkahraman olarak tanımlanan Züleyha karakterinin ontolojik sürecine gitmesine katkı sağlayan düşüşler ve yükselişlerle okuyucunun ve izleyicinin nabzı yüksek tutulmuştur.

Ayaz İshaki'nin konu olarak Kazan Tatar kadınının mücadelesini seçmesi bilinçlidir. Zira gerçek hayattan yansıttığı bu konu kadınlara verdiği önemi ifade etmektedir. Kahramanını “ideal olan”a, gerçeküstü boyutlarla taçlandırarak ulaştırır. Yazarın toplumsal kadın anlayışına tarihsel gerçeklikler üzerinden yer vermesiyle Züleyha piyesinin konusu şekillendirilmiştir. İshaki'nin bu konuyu seçmesi Kazan Tatar kadınına kendi içindeki gücünü yeniden hatırlatmak istemesi ile ilişkilendirilebilir.

2.2. Dramatik Anlaşmazlık (Conflict)

Tiyatroda kahramanların birbirleriyle olan çelişkileri, anlaşmazlıkları, çatışmaları dramatismin temel dinamiğidir. “Tiyatro sanatında hareketin temelinde karşıt güçlerin çatışması yatar” (Şener,1972: 44) Kahramanların eylemlerinin başlangıcı olay örgüsünü destekler. Kahramanın, bir diğer kahramana karşı fikir ve eylemlerde bulunması hareketin itici gücü olur. “Çatışma oyun kişilerinin eylemlerinin çıkış noktasıdır, oyun kişilerinin eylemleri çatışma nedeniyle önemlidir, onlar bir şeyler uğruna ya da bir şeye karşı eylemler veya eylemler Eylemsizlik dahi çatışmadan beslenen bir var oluştur” (Çeber, 2011: 148). Kahramanın şekillendirildiği yaratım, onun tutunduğu sınırlar genellikle kahramanın çatışmaya girmesinin ana sebeplerindendir. Çünkü eylemsizlik genel olarak tahammülsüzlükle eş değer görülebilir. Nitekim kahramanın sınırlarından ya da sınırsızlığından yola çıkılarak ortaya konan eylemsizlik bir başka kahraman için çatışmaya sebep olur. Dramatik anlaşmazlık birinin istemine, diğerinin reddedişine ortak olan bir kavramdır. Bu sebeple iki yönlüdür. Bu durum ise kavramın bağlayıcı bir öneme sahip olduğunu gösterir. İki yönlülük, tiyatro eserlerini okuyan ve seyredenler için bir ağacın dallanıp budaklanması gibi tesir yaratır. Böylece dramatik anlaşmazlık yahut çatışma toplumda bu şekilde filizlenerek yansımasını gösterir ve toplumu bilinç anlamında besler.

Züleyha piyesinde çatışma eserin başında İmadi Dede'nin cenazesinin Tatar mezarlığına gömülmesiyle başlar. Sovyet Sistemi'nin istemi Tatarların Hristiyan mezarlığına gömülmesi iken Tatarların istemi Müslüman mezarlığına

gömülmektir. Bu durum her iki taraf için bir anlaşmazlık meydana getirir. İstemlerin yerine getirilme arzusunun şiddeti ise çatışmayı doğurur.

Züleyha'nın Rus biriyle evlendirilmesi, boynuna haç takılması gibi durumlar Züleyha'nın sınırlarının aşıldığı hususlar olduğu için çatışmayı tetikler. Oğlu Zahar'ın Ruslaştırılmış biri olarak annesinin karşısına konulması Züleyha'nın oğlunu reddedişine sebep olur. Bu olayda meydana gelen çatışma okuyucu ve izleyici kitlesinin hassasiyetine dokunan ince bir noktadır. Zira ortada dayatılan sistemin oluşturduğu anne ve oğul vardır. Züleyha'nın dini için oğlunu dahi karşısına almasıyla yazar çatışmanın seviyesini hem yükseltmiş hem de duyarlılık mesajını bu seviye üzerinden vermiştir.

2.2.1. Peripeti

Peripeti, kahramanların çatışmalardan sonra beklenmedik şekilde farklı olaylarla karşılaşmasıdır. Nutku, "Trajik kahramanın alinyazısında ortaya çıkan bir dönüşümdür; biz buna baht dönüşü de, diyebiliriz"(2001: 48) ifadesiyle peripetiye açıklamaktadır. Peripeti, kahramanın olumludan olumsuzu geçişini yansıtan bir kavramdır. İzleyicinin beklenmedik şekilde etkilenmesi için kahramanın yazgısındaki bu dönüşüm izleyicinin merakını ve düşüncesini artırır niteliktedir.

Züleyha piyesinde peripeti çatışmadan sonra verilmiştir. Züleyha'nın oğlu Zahar'ı affetmesi çatışmanın çözüldüğü sahnedir. Ancak daha sonra Zahar'ın her şey yolundayken Ruslar tarafından öldürülmesi beklenmedik bir gelişme olduğundan eserin peripeti aşamasını karşılar. Zahar'ın, nişanlısı Marusa ile birlikte annesinin kendisini affetmesiyle olumluya dönen talihi, öldürülmesiyle olumsuzu dönmüştür. Zahar ile birlikte peripetinin atfedildiği diğer kahraman onun nişanlısı Marusa'dır. Zahar'ın ölümüyle Marusa'nın talihi de dönüşüme uğramıştır. Aslanyürek peripetinin belirtilerinden birinin de "karakterlerde derin çelişkiler" (Aslanyürek, 2011:101) oluşması olduğunu ifade etmiştir. Marusa, Zahar'ın beklenmedik ölümüyle kendi içinde derin çelişkilere düşmüş ve kendini sorgulamaya başlamıştır. O, "Siz öldürdünüz, ben öldürdüm" (İshaki, 1991: 586) diyerek sancısını dışa vurmuştur.

2.3. Karakter

Karakter, yapıtların mihenk taşıdır. Karakterin, kurgudaki duruşu, fiilleri, sözleri hatta suskunlukları dahi içerisinde anlam barındırır. Piyelerde karakterlerin tasvirleri de önemlidir. "Karakter sanatsal betimlemenin merkezidir" (Aslanyürek, 2011:103). Yazarın tasvirlerle detaylı olarak yer vermemesine rağmen, kahramanlarının eylemlerini ve sözlerini kendilerine bırakıp kurgusuna işlerlik kazandırarak sanatsal betimlemenin kendisini vermiştir. Karakter, kendisini oluşturan yazarla nitelik bakımından eş değer olmalıdır. Aslanyürek bu durumu, "Senaryo yazarı, gerek ahlak, gerek akıl, gerek bilgi, gerekse karakter bakımından hiçbir şekilde yarattığı kahramanlarından daha

daha yoksul olmamalıdır” (Aslanyürek, 2011: 106) şeklinde açıklamıştır. Dolayısıyla sanatçının yarattığı karakterdeki herhangi bir yoksulluk, yazarın kendi yoksulluğudur. Piyeste, yazarın oluşturduğu karakterlerin en başında Züleyha gelir. Züleyha piyesin başından sonuna kadar kendilik şuurundan taviz vermeyen biri olarak çizilmiştir. Bu nedenle başkarakter sıradan biri olmasına karşılık her yönüyle güçlü bir kimliktir.

“Bazen gerçek yaşamdan alınan sıradan bir insanın karakteri çizilir ve doğal olarak da bu karakter, filmde izleyicinin ilgisini çekmeyen renksiz bir kişi olarak ortaya çıkar. Bu yüzden sıradan bir insanın karakterini çizen yetenekli bir senarist, onun doğal olmayan, çarpıcı yönlerini bulmak ve onları senaryoda açığa çıkarmakla yükümlüdür” (Aslanyürek, 2011: 107).

Züleyha’yı kadın kimliğiyle güçlü yapan, kendisini merkezinde tutan öncelikle mensubu olduğu dinidir. İkinci olarak dini adına tutumunu ve tutkusunu diri tutan ailesi, üçüncü olarak ise millî terbiyesidir. Nitekim onu güçlü bir kimlik yapan ve bunlarda benlik kavramını eriten din, milliyet, aile ve kadınlıktır.

Kahramanların oluşturulmasında yazarın katkısı olduğu kadar, kahramanları kendisinden bağımsız tutması da eserin sanatsal açıdan önemine hizmet eder. Bu sebeple “Her karakterin kendi yapısı gereği, özgürce diyalog kurabilmesine özen göstermelidir” (Aslanyürek, 2011:185). Tiyatrodaki bu kurala edebi yapıtların niteliği açısından en güzel tarifi Bahtin yapmıştır. Bahtin, Sanat ve Sorumluluk adlı eserinde kahraman ve yazarın iki ayrı bilinç olduğunu ve birbirinden ayrı tutulması gerektiğini ifade eder (Bahtin, 2005: 26). Dolayısıyla tiyatrodaki da aynı paralel bakış açısının mevcut olması, piyesin geniş bir çerçevede incelenmesini sağlamıştır. Ancak İshaki’nin sanatını toplum için kullandığı aşikârdır. Bu durum, piyesteki sanatsal niteliği kısıtlayıcı görünse de gerçekçilik düzlemine oturtulmuş olması dönemin toplumsal iradesini betimlemek açısından önemlidir.

Züleyha dışında, piyeste yer verilen kahramanların her birinin mesaj içerikli rolü vardır. Karakterlerin her biri Kazan Tatar halkının kimliğini yansıtmaktadır. Zahar, Tatar olup kimlik problemi yaşayan Kreşinleri temsilen eserde yerini almıştır. Kreşin olup daha sonra kendi dinine dönen kimseler gibi o da İslam’ı seçmiştir. Onun farkındalığını yazar, bilinç ötesini dünyevi düzleme çekip kendisinin görmesini sağlayarak oluşturmuştur. Zira yazarın dönemi düşünerek piyesi ele alma sebeplerinden biri Zahar gibi kişilerin kendilik şuurlarına dini yönden çekilmesidir.

İmadi Dede, kök kavramının en önemli temsilidir. Rahat ölüm, İmadi Dede için yalnızca Müslüman mezarlığına gömülmekle olacaktır. Ölme ihtimali olan bir neslin mücadelesini, değerlerinden vazgeçmeyerek vermiş ve sorumluluğunu nesli adına son anına kadar yerine getirmiştir. Dönemin baskıcı sisteminin, ölüm üzerine tutumları, onun ölümden sonrasını dahi düşünmeye zorlamıştır.

Züleyha’nın kızları Fahricemal ve Aynicemal ise bu neslin ölmeyen kısmını ve kökünü diri tuttuğunu gösteren karakterlerdir.

Marusa, “öteki”ler safından bir karakterdir. O, kendi safından gerçekliğin daha üst düzeyine taşınmıştır. Akrebin kendisini sokması gibi o da dâhil olduğu sistemin kendisinden verdiği kurbanlardan biridir.

Eserde bulunan bir diğer “öteki”, Züleyha'nın yaşlı Rus komşusudur. O, Züleyha şiddet gördüğünde onu dövmemesi için Petro'ya engel olur. Onun uğradığı din değiştirme baskısını “anlayan”, değişimin dıştan içe değil, içten dışa olduğunun en güzel ve karşı ifadesidir.

Ayaz İshaki'nin oluşturduğu kadın tiplerinden en önemlisi, tiyatro eserine de adını veren Züleyha adlı kadın tiplemesidir. Züleyha dramı, Ayaz İshaki'nin en önemli eserlerinden bir tanesidir. Bu eser, Rusların Türkleri zorla Hristiyanlaştırma ve Ruslaştırma politikalarına karşılık, evli bir kadının yaşamış olduğu zorlukları ele almaktadır. Eserde, Züleyha'nın ailesinin evinden alınarak, manastıra kapatılması, Hristiyan yapıldıktan sonra, zorla Hristiyan bir Rus ile evlendirilmesi sonucunda yaşadığı zorluklar, anlatılmaktadır. Eserde Züleyha, çok güçlü bir kadın olarak tasvir edilmektedir

Eserde bulunan bir diğer karakter Abdullah'tır. Abdullah dinin ve tasavvufun yaşanılabilir boyutlarını kabul ettiren bir karakter olarak tasvir edilmiştir. Bilinç ötesi şuurun daima var olduğunu ve her dinî eylemin gerçekliğini en başta kabul eder. Bu kabul, halkın içinde bu tarz kişilerin olduğunu ifade ettiği gibi, zihinlerdeki ön kabulün gerçekleştirilmesi açısından da önemlidir. Züleyha, yaşlı bir köylü olan İmadi'nin kızıdır. Evli ve eşi de Selim Can'dır. Daha önce de belirtildiği gibi Züleyha, Rusların Hristiyanlaştırma ve Ruslaştırma politikaları gereği, eşinden ve evinden zorla alıkonularak zor bir yaşam sürdürmek mecburiyetinde bırakılan bir Türk kadınıdır. Yaşamış olduğu bu zorluklar, eserde, Ayaz İshaki tarafından çok etkileyici bir şekilde okuyucuya iletilmiştir. Züleyha, eserde bir kadın olarak Rusya'nın politikalarına karşı, kendini muhafaza edebilen bir şahsiyet şeklinde gösterilmektedir.

2.4. Süje

Semir Aslanyürek, film senaryosunun kompozisyon sorunlarını, “Sinema Dramaturjisinde Bulunan Unsurlar” başlığı altında düşünce, konu, kompozisyon, süje ve materyal olmak üzere beş gruba ayırmıştır. Bu çalışmada ise genel bir kavram olması sebebiyle piyesin eylemsel detaylarını, sıralamasını sınıflandırmak adına “süje” başlığına yer verilmiştir. Kuramın, piyese uygunluğu açısından bakıldığında süjenin piyesin iç dokusunu desteklediği söylenebilir. Bundan hareketle süje başlığı sergileme, düğüm ve gelişme, doruk, çözülme ve final alt başlıklarına örnekler verilerek açıklanmıştır.

Eserde Züleyha'nın evde beşik sallayışı, çocukların ninesiyle olan konuşmaları ve diğer perdede yapılan düğün; eserin sergileme kısmını karşılar. İmadi Dede'nin vasiyetinin yerine getirilme süreci ve düğün yerine Rus papaz ve askerlerin gelmesi düğüm kısmıdır. Züleyha'nın, Selimcan'ın Rus askerler tarafından götürülürken ninenin dövülmesi gelişme aşamasıdır. Züleyha'nın

manastırda kalıp Rus Petro'ya verilmesi ve ondan çocuklarının olması, Selimcan'ın öldürülmesi, Zahar'ın annesi Züleyha'yı kabul etmemesi doruk aşamasıdır. Züleyha'nın evlatlarına kavuşması, Zahar'ın Ahmet olması çözülmeyi; Züleyha'nın cenaze merasimi, Zahar'ın öldürülmesi, Marusa'nın aklını yitirmesi ise finali karşılar.

3. Tiyatronun Yöntem ve Biçimleri

Aslanyürek, senaryonun biçimsel sorunlarını “Senaryonun Tarihçesi”, “Sesli Sinemada İki Yazım Yöntemi”, “Senaryoda Zaman”, “Senaryoda Kurgu”, “Senaryoda Ritim ve Tempo”, “Senaryoda Diyalog”, “Senaryo Yazımında Göz Önünde Bulundurulması Gereken Bazı Özellikler” başlıkları altında incelemiştir. Bu başlıklardan hareketle kuramda, biçim bakımından ortak olan zaman, ritim, diyalog ve tiyatrodaki iki yazım yöntemi başlıkları oluşturulmuş ve bu başlıklara göre piyes incelenmiştir.

3.1. Tiyatroda İki Yazım Yöntemi

3.1.1. Piyas Tipi Senaryo

Aslanyürek'e göre senaryo piyes tipi ve öykü tipi olmak üzere iki ayrı başlık altında toplanır. Piyas tipi senaryoyu ise şöyle değerlendirir: “Piyas tipi senaryo filmin ete bürünmemiş bir iskeletinden ibaret oluyordu. Nitekim karakterler yeteri kadar işlenmediği gibi, gerek olayların, gerekse mevcut durumun veya ortamın betimlemeleri ya tamamen yapılmıyor yahut çok az yapılıyordu...” (Aslanyürek, 2011: 163). Buna göre Ayaz İshaki'nin Züleyha adlı eseri piyes tipi senaryo olarak ele alınabilir. Tasvirlerle çoğunlukla perdelerin giriş kısımlarında öncelik oluşturması bakımından yer verilmiştir. Nitekim eylemi ifade edecek kadar betimlemelere yer verilmiş, öykülemeye yakın bir ifade üslubu kullanılmamıştır.

3.1.2. Öykü Tipi Senaryo

Öykü tipi senaryoda mevcut olaylar, mekân, zaman, kahramanların eylemleri, duyguları, çatışmaların sebepleri daha detaylı bir şekilde verilir. Semir Aslanyürek, öykü tipi senaryoyu “ hikâyenin şimdiki zamanda yazılmış biçimine dayanmaktadır” (Aslanyürek, 2011:165) diyerek ifade eder. Senaryonun şimdiki zamanda ele alınması okuyucunun dikkatini şimdiki çağa çeker. Heyecanını diri tutar. Kahramanların duygularının ve eylemlerinin içinden okuyucu da geçmiş olur. Nitekim senaryo nitelik bakımından öyküye daha yakın bir tarzda ele alınır. Züleyha piyesinde öykü tarzı bir anlatım bulunmamaktadır. Kahramanların duyguları, eylemleri konusunda eserde detaylı bir aktarım yoktur.

3.2. Zaman

Eserde, hem geçmiş hem şimdiki zaman ele alınmıştır. Aslanyürek senaryodaki zamanı, “geçmiş, gelecek ve şimdiki zamanı aynı anda izleyebiliriz” (Aslanyürek, 2011: 174) şeklinde ifade eder. Eserde zaman “geçen asrın

altmışıncı seneleri" olarak geçer. Bu zaman, 1860 yıllarına tekabül eder. Tatarların Ruslaştırılması politikası, geçmiş zamanda yapıldığı gibi devam eden yanıyla da ele alınmıştır. Bu durum, hem Sovyet öncesi hem de Sovyet sonrası dönemde gerçekleşmiştir. Geçmiş ve şimdinin aynı anda verilmesi piyesin nitelik olarak izleyenlere aktarılması açısından önemlidir. Salt geçmiş izleyenlerde gölge niteliğinde bir anlam bırakırken şimdiye değinilmesi arınmış şuuruları harekete geçirebilecek özellik kazandırır.

3.3.Ritim

Ritim; piyesin tınısını, eylemin ahengini yansıtır. Yunanca 'rhythmos' sözcüğü, hareketin oranı veya ölçülülüğü anlamına gelir. Aslanyürek, "dramatik eylemin ritminden söz edildiği zaman o filmin iç hareketi ve içyapısı, nitekim içeriğinin canlandırılmasının dinamiği anlaşılmalıdır" (Aslanyürek, 2011: 182) diyerek ritmi açıklar. Eserde ritime Züleyha'nın duaları örnek verilebilir. Durumun trajedisi soyut bir şekilde tekrar edilerek açığa çıkarılır. Ritim, edebiyat kuramı olan oluşumsal yapısalcı yöntemdeki "leitmotiv tekniği"ne benzetilebilir. Leitmotiv tekniğinde de bazı söylemlerin sık sık tekrarı ile bir ahenk oluşturulmaya çalışılır. Ritim de eserin kendisine bir akış kazandırır, anlamsal olarak yücelmesini sağlar. İzleyicinin görüntüden ibaret olmayan yanlarını ahenk ile tamamlamaya çalışır.

"Zaman ve mekân içerisinde hareketi örgütleyen ritimdir ve insan algısını olayın akışının yalnızca dış görünüşüne değil, aynı zamanda iç dinamiğine sürükler. Böylece ritim, senaryo yazarının yaşam ile ilişkisini ve yaşam duygumunu yansıtır. Bununla birlikte olayın duygusal gerginliğini ve dramaturgun kişisel heyecanını izleyiciye izletir" (Aslanyürek, 2011:182).

Eserde Abdullah'ın ritimsel özellikler taşıdığı söylenebilir. Abdullah'ın girdiği her mekânda ve her zaman "şeyhler imdat ederse olur" ifadesini kullanması ile ritimsel bir anlam oluşturmuştur. Eserde İslam dininin tasavvufi yanı dikte edilerek halka aktarılmaya çalışılmıştır. Onun sürekli "şeyhler imdat ederse olur" demesinde manevi kuvvetlerin ön planda tutulup, yazgı için gereken mücadeleyi verip ardından inanan kişinin kendini iç duyumuna bırakma hali vardır.

3.4. Diyalog

Diyalog, kahramanların kendini aracısız ifade ettiği yapıdır. Senaryoda "diyalog yazımının birinci koşulu, diyalogların özlü,(az sözlü) anlamlı, betimsel ve dinamik olmasıdır" (Aslanyürek, 2011:184). İshaki, piyesinde diyalogları oldukça kısa tutmuş, okuyucuyu sıkmayacak ve onda merak uyandıracak şekilde vermiştir. Kahramanların kendi iç konuşmalarını belli başlı yerlerde uzun tutmuştur. Bunlar, eserin ve kahramanın iç dinamizmini ortaya koyması açısından gerekli iç konuşmalardır.

3.5. İzleksel Kurgu

3.5.1. Özgürlüğe Götüren Yol: Kadın

Türk kültüründe kadın muteber bir konumda oluşuyla bilinir. Türk tarihine geriye dönüp bakıldığında Tomris Hatun, Kurmancan Datka gibi önemli kadınlar gerek savaşlarda gerek siyasi yönetimde ön plana çıkmış isimlerdir. Türk dünyasında kadınlar ile ilgili önemli atılımlar Gaspıralı İsmail ve Rusya Müslümanları İttifakı vesilesiyle yapılmıştır. Nisan 1917’de yapılan kongrede kadının sosyal ve siyasi hayattaki yerine dair önemli kararlar alınırken Musa Carullah İslam’da kadın ve erkeğin eşit olduğunu ifade etmiştir. Kadınlar basın hayatına Gaspıralı sayesinde girer. Kızı Şefika Hanım’ın editörlüğünde ilk kadın dergisi Alem-i Nisvan çıkarılır. Daha sonra Kazan’da ikinci olarak Süyüm Bike dergisi çıkar. Kadınlar arasında ilk büyük toplantı Kazan’da yapılır. Burada alınan kararlar kongreye taşınır (Kanlıdere, 2000: 139-148).

Kongrede alınan kararlar Türk dünyasında ses getirir. Türk Yurdu dergisinde “Türk Aleminde Kadınlar Hukuku” adlı bir yazı kaleme alınmış ve yazıda “Şimal Türk-İslam hanımları Kazan’da büyük ve umumi bir kongre” yaptığı haberine ve burada alınan kararlara yer verilmiştir. Kongrede alınan kararların Kazak, Kırgız Türkleri arasında da kabul edildiğini, Osmanlı Türkleri’nin de bundan hareketle Meclis-i Mebusan’da bu hususta harekete geçtiğinden bahseder (Z.N, 1917: 292). Böylece kongrede alınan her bir karar bir sonraki kongrede daha ileri atılımların yapılmasını sağlamış ve Türk kültüründe kadının sosyal, siyasal ve kültürel rolü kendisine yeniden hatırlatılmıştır.

Kültürel belleğin korunması ile Türk kadının lider ve mücadeleci özellikler göstermeye devam etmesi mümkündür. Belirtildiği gibi Ayaz İshaki, Züleyha’yı onca baskılara ve Rus eşinin zorbalıklarına rağmen, millî kimliğini korumaya çalışan bir Türk kadını olarak okuyucuya göstermektedir. Züleyha’nın eşi Selimcan’a olan bağlılığı ve sadakati, çocuklarını bir arada tutma ve görme isteği, kendi kimliğini oluşturan dinî ve kültürel gerçeklerine olan aidiyetinin devamını bütün baskılara rağmen sağlaması onun alp tipi kadın rolünü aktarabildiğini gösterir. Züleyha, Rus Petro ile zorla evlendirilmesi ve ondan bir çocuğu olmasına rağmen kendilik duruşundan hiçbir şekilde taviz vermemiştir. Onun dini, yaşayışı ve sevgisi daima Selimcan’a bağlılığıyla devam etmiştir. Petro ile olan evliliğini, aklını ve kalbini mevcut olduğu durumdan “dışarı çıkararak” sürdürmüştür. Dolayısıyla satın alınamayan bir alp ruhu mevcuttur.

Türk kültüründe İslamiyet’in kabulü ile kültürel değişimler meydana gelmiştir. Bu kültürel değişikliklerde kadınlara yönelik olumsuz tutumların aktarımı söz konusu olmuştur. Ancak Ercilasun “Kutadgu Bilig’in (4513-4526) beyitleri arasında belirtilen ‘kadını evden çıkarmamak, yeme içmede erkekler arasına katmamak, kapıyı kapatıp yabancı erkekleri evden uzak tutmak gibi düşüncelerin tarihi Türk töresine uymadığı açıktır. Kadın konusunda eski Türk tavrını yansıtan Dede Korkut’ta tam tersine yabandan bir erkek gelse kadın onu ağırlayıp yedirip içirmek zorundadır” (Ercilasun, 2006: 310) ifadesiyle bu

olumsuz aktarımların Türk kültürüne ait olmadığını belirtmiştir. Bundan hareketle eserde yer alan, Züleyha'nın kendi evinde yaşamadığı baskıyı Hristiyan olan eşi Petro'nun evinde yaşamış olması durumu dikkat çekici niteliktedir. Millî geleneklere ait gibi algılanan kadını kısıtlayıcı unsurları yazar, karşı tarafın mekânsal alanına dâhil etmiş ve Züleyha karakterinin yalnızca bu evde baskı altında olabileceğinin mesajını vermiştir. Dede Korkut'ta geçtiği gibi baskı altında kaldığı bu evde dahi millî örfünü yerine getirmiş, eve Tanrı misafiri sanarak Abdullah ağabeyi almış ve ona hürmet etmiştir. Böylece Züleyha, baskının hüküm sürdüğü bir kadın olmaktan mekânsal olarak da uzaklaşmış bulunmaktadır.

İshaki, Türk Kadını başlıklı yazısında batılı ülkelerin ve Rusların iş hayatında kadınların ön planda olduğundan ve onların bu yönünden istifade etmek gerektiğinden bahseder. İshaki, “Kavmimizin meşhur büyük ve kayiinin her birinde aklından ziyade ruhu ve kalbiyle iştirak ederek halkımızı selamet yoluna sevk eden Türk kadını aramızda göremeyecek miyiz?” (İshaki, 1926: 156) diyerek kadının her alanda aktif olması gerektiğini samimi bir şekilde ifade eder. İshaki'nin bu ifadesinden anlaşılacağı üzere onun milletlerle bir sorunu yoktur. Aksine kendi millî geleneklerine, örfüne uyan her yapının alınıp özümsemesinin ve bu şekilde aydınlık geleceği emin temeller üzerine kurmanın ümidi ve inancı içindedir. Ayrıca İshaki, kendini “gül” yahut “oyuncak” gibi zanneden, “aile hayatını tamamen temin etmek vazifesinin erkeğe ait olduğu” (İshaki, 1926: 156) anlayışının Türk kültürünün tamamen dışında olup bunun Bizans örfü olduğunu söyleyerek Türk kadınının iç dinamizminin üzerindeki tozlu perdeyi kaldırmıştır.

Ayaz İshaki, kadının sosyal, kültürel ve siyasi alan da dâhil olmak üzere varlığını aktif halde kullanması gerektiğinden yanadır. Nitekim kendisinin çıkarmış olduğu İl gazetesinde Mahkeme-i Şeriyeler hususunda alınan kararlardan birisi de Rusya Müslümanlarından oluşan kadınlar adına bir büro oluşturup yönetime onları da dâhil etmektir (Alp, 2010: 213).

Eserin ismi olan Züleyha, Kuran'da geçen Yusuf peygamberin kıssasını hatırlatır. Kıssada Züleyha'nın evli olmasına rağmen Yusuf'a âşık olması, kendisine yüz çevirdiği için Yusuf'a iftira atıp onu zindana attırması ve Züleyha'nın öz benliğini bulmasından bahsedilir. Karşılaştırma yapılacak olursa eserdeki Züleyha, Yusuf'un da rolünü üstlenir. Mihail Bahtin, Sanat ve Sorumluluk adlı eserinde zaman ve mekân kavramının birleşimini, kahramanların varoluşsal olgunluklarını, kişisel farkındalık düzeylerini bir üst seviyeye çıkarmakla açıklar. Nitekim kurgularda karakterler, iyi ise daha iyiye, kötü ise iyiye yönlendirilerek kahramanların kendi içindeki varoluşsal seviyeleri dönüşümsel olarak oluşturulabilir. Nitekim Nietzsche de Putların Alacakaranlığı adlı eserinde reel hayatta huyların, karakterlerin olgunluk düzeyinde üst seviyeye çekilebileceğinden bahseder. Nitekim insanın dönüşümü ve iyiye yönlendirilebilmesi her zaman mümkündür. Kıssadaki Züleyha, benliğinin kurbanı olabilecek ve Yusuf'a iftira atabilecek nitelikte bir egonun sahibidir. Bu

egoyu daha sonra olgun bir düzeye ulaştırır. Züleyhâ'nın iyi bir karakteri sembolize etmediği açıkça anlaşılmaktadır.

“Zira o, nefsanî arzuları doğrultusunda kölesinden faydalanmak istemiş ve istekleri mukâbilinde olumlu bir cevap alamayınca da hiddetlenip hiç suçu olmadığı halde onun cezalandırılmasına sebep olmuştur. Kölesiyle birlikte olmak isteyerek kocasını aldatmaktan çekinmeyişi ise, sadâkatsiz bir kişiliğe sahip olduğunu göstermektedir” (Akdağ, 2009: 65).

Eserdeki Züleyha ise kıssadaki gibi kötü bir karakter değildir. Eserin başından beri olgun, ailesine bağlı, dik duruşlu iyi bir kadın karakter olarak resmedilmiştir. Ancak onun toplumsal rolü olduğu için olgunluk seviyesi daha üst düzeye taşınmak zorundadır. Onun eşinden zorla ayırıp manastıra göndermeleri, yirmi yıllık sürgün hayatı, Petro ile evlenmesi, Selimcan'ın Züleyha'nın gözünün önünde dövülerek öldürülmesi onu varoluşsal olgunluğunda zirveye ulaştırır. Hatta bu olgunluk seviyesi, beklentiyi artırdığı için yazar onu metafizik boyut ile taçlandırır ve bilinç ötesine taşır. Piyeste rahmet meleği konuşturulur:

“— İsa anası Meryem, Hasan-Hüseyin annesi Fatıma, cennet kapısının önüne karşılama için toplandılar” (İshaki, 1991: 570)

Kadınlık kavramında Züleyha; Meryem ve Fatıma ile yüceleştirilmiştir. Bilinç ötesiyle Züleyha “yokluk” bilincine erişirilip sonsuzun kucağına bırakılmıştır. Alp tipi kadın örneği eserde yalnızca Züleyha ile sınırlı kalmaz. Züleyha'nın annesinin Rus yöneticilerle mücadeleye girmesi onun alp tipi kadın olduğunu Züleyha'nın kültürel belleğinin imgesel son zincirinin de annesi olduğu görülür. Züleyha kıssadaki gibi yalnızca bir kişinin aşkı ile varlığını sürdürmez. Züleyha'nın vatanına, dinine, millî kimliğine, eşine, çocuklarına olan aşkı ile o, kadın motifinde bir bütünlük oluşturur. Züleyha, Türk usulü yaşamda aşkın birçok çeşidini yansıtmış ve çoğulculuk imgesiyle tek bir biçimde karakterize edilmiştir. Nitekim Kazan Tatar kadınının kültürel, dinî ve millî özellikleri Züleyha karakteri üzerinden bütün olarak verilmiştir.

3.5.2. Ötekileştirmenin Sancısı: Din

İnsan, yaratılışından bu yana somut olanın dışında ihtiyaç duyduğu yahut varlığını hissettiği soyut yaşamı; mitolojik yaşamdan günümüze kadar keşfetmeye çalışmıştır. Doğaüstü bir gücün varlığına dair duyulan iman, kişinin özsel trajedisidir. Bu trajediyi keşiflerle, retlerle, kabullerle en çok da yaşayarak ve nihai olarak idame ettirmiştir. İnsan, din olgusunu bir kavram altında toplamış ve bu olağanüstü durumu potansiyel olarak değerlendirmiştir. Jung, “sadece dış dünyada yaşayan ve ayağının altında kaldırım taşlarından başka bir zemin bulunmayan insanın maruz kaldığı somut koşullarının apaçık ve kaçınılmaz gücü karşısında ona yedek bir kaynak sağlar” (Jung, 2017: 43) diyerek dini tanımlar. İnsan, bu içsel emindikten yola çıkarak varlığını çözmeye çalışır ve insanın yaşamına yön verşi farkında olsun ya da olmasın din temelinde olur.

Din toplumların kendi varlıklarını sürdürmek için tutundukları ve varlıklarını içsel olarak devam ettirme dürtüsünü dışarı taşıran yegâne bir olgudur. Devletlerin ideolojilerini yürütmelerinde de etkin bir rol oynar. "Din, yönetenleri ve yönetilenleri birbirine bağlar..." (Nietzsche, 2016: 80). Yönetilmeyi bekleyen toplumun sistemleştirilmesi ve belli bir düzen oluşturulması için din, devlet ideolojisine sokularak somutlaştırılmaya çalışılır. Yaptırımlar, kurallar, hukuk, sosyal hayat düzeni oluşturulduğunda asgari düzeyde de olsa, din dikkate alınır. Bu düzenin bozulabilme ihtimaline karşılık egemen kuvvetlerin başvurduğu ilk çözüm dindir.

Yönetenler de yönetilenler gibi dine muhtaçlık hisseder. Din, kendi ihtiyaçlarının dışında ise ideolojinin kendisine hizmet için devreye sokulur. "Daha büyük olaylar nedeniyle çıkacak gürültü ve sorunlardan kaçmak, barışçıl olmak için din kullanılabilir" (Nietzsche, 2016: 80). Buna dayanarak Sovyet Rusya'nın sistemi idame ettirmek için halkı birleştirici güç olarak Hristiyanlığı kullandığını söylemek mümkündür. Dinin Sovyet sistemindeki varlığı iki aşama olarak belirlenebilir:

1. Tek tipleştirme
2. Sistem kişisi yapma

Halk önce Hristiyanlık adı altında tek tip hale getirilip sistemin içinde sindirilmiş ve mankurt gibi itaat edebilecek boyuta geldiğinde din devre dışı bırakılmıştır. Kamaliev bu durumun ilk evresini "Ruslar Kazan'ı aldıktan sonra sadece Hristiyanlık araştırma hareketinde bulunmuşlardı. Millî varlıklarını sürdüren halk, Hristiyan olmuş olsalar dahi, papaz dinî eğitim için geldiğinde boyunlarına haç takıyorlar, gidince çıkarıyorlar, gizliden gizli İslamî ibadetlerde bulunuyorlardı" (Kamaliev, 2009a: 82) diyerek açıklar.

Yazar, bu gerçeği Züleyha'nın Rus ile olan evliliğinde gözler önüne serer. Zira Züleyha, kiliseye gider, boynuna haç takar ve eve geldiğinde haçı boynundan çıkararak kendi dininde Allah'a yalvarır, namaz kılar ve gözyaşları içerisinde tövbe eder.

Züleyha'nın Petro'nun yanında sürekli Selimcan'ı özlemesi, onun bulunduğu zaman ve mekânı nitekim "şimdiyi reddetme"si şeklinde yorumlanabilir. Kiliseden çıkıp eve geldiğinde boynundan öfkeyle haçı çıkarması, ağlayarak dua etmesi, pişmanlık duyması onun "şimdi"ye olan tepkisinin resmidir. Burada Züleyha "şimdi"yi, pişmanlık ve gözyaşlarıyla önemsizleştirdiği gibi kültürel, dinî ve millî hafızasında bellek karmaşası içinde olduğunu ve bu çatışmanın kendisinde yarattığı travmatik neticeleri ortaya koymaktadır. Bu durum aynı zamanda Ruslaştırma faaliyetlerinin, kişilerin millî benliklerinden koparılıp Rus millî benliğini kabul noktasında yaşadıkları özsel ve içsel çatışmanın dışı vurumudur. Bu durum en üst kademedeyen başlayarak bütün mevkilerde ileri boyutlara taşınır. Hatta Tatar halkının ölülerine dahi müdahale edilir. Kamaliev bu durumu "Ölülerini Tatar mezarlarına gömüyorlar diye rapor verilmesi

üzerine hükümet, yeni Hristiyanların isimle tespit edilmesini emreder. Bu emre karşı gelenler ise, hapsedilecek, dövülecek, boyunduruk altına alınacak, zincire vurulacaktır” (Kamaliev, 2009b: 81) ifadesiyle açıklar.

İshaki esere, zihinleri sarsarak ve dikkati üst düzeyde tutarak bu çarpıcı ölüm gerçeği ile başlar. Züleyha'nın babası İmadi Dede'nin ölümü ile ilgili çatışmalar yaşanır. İmadi Dede Müslüman geleneklerine uygun bir şekilde ve Müslüman mezarlığına defnedilmek ister. İmam yasak olmasına rağmen bu vasiyeti yerine getirir. Ancak bu İslami defin merasiminden ötürü İmadi Dede'nin damadı Selimcan, molla, Züleyha tutuklanır ve molla götürüldüğü yerde öldürülür.

İnsan ait olduğu anlamların savunucusudur. Baker, “dinsel bir kimlik ahreti, daha incesi Tanrı yargısını varsayar. Ruhun beden öldükten sonra son yargı gününe dek varlığını sürdürmek zorunda olması işte bu yüzdendir” (Baker, 2009: 40) diyerek dinsel kimliği açıklar. Züleyha dinine sıkı sıkıya bağlı için bunu sonsuza taşımak zorundadır. İshaki burada tavrını açıkça belirtmiştir. Görünmeyeni piyesinde görünür kılarak yüceltmış, kimlikte farkındalık ve olgunlaşma sağlamaya çalışmıştır.

Züleyha, yaşadığı yerden koparılmış, Rus biriyle zorla evlendirilerek yabancı bir yere getirilmiştir. Züleyha için ilk gurbet bu şekilde vuku bulmuştur. Yabancı hissettiği bu yerde kendilik anlayışından koparıldığı endişesini taşımıştır. Bu durum Züleyha için bir yitimdir. Bu yitim Züleyha'nın öz benliğine ulaşmasını sağlamıştır. Öz benlik, var olan kendilik değerlerinin sarsılmasıyla daha güçlü biçimde ortaya çıkar. Züleyha'nın psikolojik olarak “hiç” olduğunu sandığı yitimler aslında onu varoluşsal “hiçlik” anlayışına taşır. Bu anlayış Sartre'ın “hiçlik” anlayışı ile örtüşür. Aydemir, Sartre'ın “hiçlik” anlayışını şöyle açıklamıştır:

“İnsan kendi öz yurdunu tanıması / bilmesi için yabancı bir yerde olması gerekir. İnsanın gurbeti hiçlik vatanıdır. İnsan varlığın yabancı olması için hiçlik duygusuna kapılmalıdır. Hiçlik duygusu insanı kendinden kopararak, kendini tanımasına yol açar. Nitekim hiçlik duygusuyla kendine bakar, oradan kendi bilincine erişen varlık ortaya çıkar” (Aydemir, 2019: 18).

Züleyha'nın yaşadığı sürgün, kendisini hiçbir zaman ait hissetmediği Rus evi, manastır onun kendinde ve kendi dininde öz bilincine ulaşmasını sağlamış, metafizik boyuta geçerek hakikat perdesini aralamış ve gerçek vatanına dini vasıtasıyla ulaşmıştır. Onun dünya yüzeyinde kendisini konumlandığı ve tutunduğu tek gerçeği dindir. Bu yüzden tutunduğu dinden de koparılmaya çalışılmış ve her şeyin boşlukta kaldığı anların içerisine sokulmuştur. Bu şekilde Züleyha ölüm ötesi yaşama aktarılarak özgürlüğe kavuşturulmuştur. Dinî ve millî tutumlar bu durumda merdiven rolünü üstlenmiş; dinî ve millî tutumlar kalıbından da çıkarılarak kahramanın olgunluğu, kendi öz bilincine erişimi gerçekleşmiş; metafizik boyut Züleyha için artık reel bir durum olmuştur. Nitekim Züleyha yaşadığı fiziksel ve ruhsal çatışmalarla aslında hakikatin penceresini aralamıştır.

Züleyha, askerler tarafından tutuklandıktan sonra manastıra gönderilir. Hristiyanlıkta içe dönüş yeri olarak bilinen manastırlar "Ortaçağ'dan itibaren amacından sapmış ve 'gereksiz' ya da 'evlendirilmesi olanaklı' görünmeyen kızlarını rahibe manastırlarına kapatarak bunları başlarından atmaya çalışma durumuna kadar gelmiştir" (Özcan ve Erden, 2017: 175-188). Züleyha'nın manastıra götürülmesi, onun "öteki" olarak gördüğü dinde aşağı çekilmiş olması kendisinin yaşadığı psikolojik iç boyutu daha da derinleştirir. Kahramanı yaşam sürecinde önce dibe çekip sonra zirveye taşımının başlangıcı manastır olmuştur. Züleyha'nın içe dönüş süreci çevresindeki unsurları "öteki" olarak gördüğü yerde başlar. Bu durum onun hakiki düzeye hazırlanması içindir. Züleyha, dinî ve millî kimliği uğruna kendini kurban etmiştir. "Kişinin bir davaya, kendi varoluşu için peşinden gittiği davaya da kendisini kurban etmeye hazır olması, hazırlanması içindir" (Nietzsche, 2015: 186). İshaki, seçilmiş kurban görevini Züleyha'ya vererek onu şüursal düzeye taşımıştır.

Rusya'nın uyguladığı faaliyetlerden birisi de Tatarlar arasında Hristiyan olanlara "Kreşin" denilmesidir. Bu söylem ile etiketlenmiş, "Kreşin" diyerek Tatar halkı kendi içinde ötekileştirilmiştir. Eserde, Züleyha'nın çocuğunun ağzından bu duruma "Büyükanne bize Kreşin diyorlar. Biz Müslüman değil miyiz?" (İshaki, 1991: 517) sorusuyla yer verilmiştir. Rusya'nın bu politikası halkı ontolojik olarak normal süreçlerden ayırıp onların iç dengelerini sarsmalarına sebep olmuştur. Onların toplumsal ve özsel yaşamdan uzaklaştırılma politikalarının neticesinde ise bu damgayı asıl yiyen Rusya'nın kendi halkından Marusa olmuştur. Sistem kendinden olana zarar veren, kısır döngü dahi olamayan tıkanık bir hale bürünmüştür.

Ahmet ve Marusa din kavramından ötürü birbirlerinden ayrı düşerler. Züleyha ve Zahar arasındaki ötekileştirici bakış açısı bu kez, Zahar ve Marusa arasında kendini gösterir. Marusa, Züleyha'nın din hususunda Zahar'a karşı olan tutumunda sevgi merkezli yaklaşarak anne-oğul arasında birleştirici (çizgilerden arı) rol oynarken bunu kendi hayatında uygulayamamıştır. İcra edilmemiş fiil, hayata geçirilmeyen irade, kendini daima yok hükmünde sayar. Dolayısıyla Marusa da kendini gerçekleştirememiş ve iradesini icra edememiş, sevgisini fiili hükme aktaramamıştır.

Kadın motifi üzerinden verilmek istenen asıl mesaj ise Marusa'nın ağzından aktarılır. Marusa, Ahmet'in ölüsü üzerine kapanırken "Siz öldürdünüz, ben öldürdüm" (İshaki, 1991: 586) diyerek tepki gösterir. Burada vurgulanan ve eleştirilen, bütün bir insanlığın dinsel ve ötekileştirici yapılanmasıdır. Marusa, bu yapılanmaya hem kendisini hem Ahmet'i "Ben öldürdüm" diyerek kurban vermiştir. Bu yüzden bu sisteme kurban olmanın vicdan azabını çeker. Vicdanının devreye girmesiyle hakikat nitekim Tanrı konuşur. Din kavramı dikkate alındığında, vicdan ile Tanrı ortaya çıkar ve kendi gerçeğini ilan eder. Bu sığlaşmış kalıpların, fikirlerin Tanrı ile uyuşmayacağı ortadadır. Marusa'nın mümkün olduğunca sevginin merkezinde yaşaması, onun farkındalığını artırmasını sağlayacak niteliktedir. Marusa, toplumun dinsel yapılanmaları

karşısında sevgiyle hareket eder ancak toplumsal sistem bu sevgiyi kabul etmediği için, sevgiyi kendi sistemi içerisinde eritip yok etmek ister. Marusa'nın aklını oynatması sevginin ne kadar kendi merkezinde olduğunun ifadesidir. Yaşanan gerçekleri ontolojik açıdan kabul edemeyen Marusa artık "deli" damgası yemiştir. Deliler "dış gerçekten yüz çevirmişlerdir. Yalnızca bu nedenle bile iç gerçek üzerine bizden daha fazla şey bilirler, bize de bazı şeyleri açıklarlar" (Freud, 2018: 69). Tanrı, sevgi iradesinde kaldığı için onun aklını sistemin içinden bizzat kendisi almıştır. Zira Marusa'nın kendi merkezine oturttuğu sevgi, sisteme biçilecek bir potansiyel değildir. Bu toplum için acınası, felaket içeren bir durum gibi karşılanırsa da Marusa'nın aklını oynatması onun kurtuluşu, vicdanının zirvesidir.

Sürekli bir çatışmanın içerisinde geçen eserde Marusa çatışmadan çekilip alınır. Erasmus'un "Tanrı, dünyada deli olanı seçmiştir..." (Erasmus, 2015: 196) ifadesi Marusa'nın bilinç düzeyinin yüksek oluşu düşüncesini destekler. Züleyha bu çatışmanın ortasına oturtulup şuurları yeniden sorgulamaya iten bir görev üstlenmiştir. Marusa "öteki" olarak atfedilen Hristiyanlık dinine ait bir kahraman olarak Tanrısal şura çekilmiş gölge bir karakter olarak yansıtılmasına rağmen "hatırda asıl kalan" görevini üstlenmiştir. Marusa'nın iradesi Tanrı'nın iradesidir. Aklını oynatarken söylediği sözler, tanrısal şurun ifadesidir. Dolayısıyla konuşan Tanrı'dır.

Züleyha'nın sancıları ise çatışmaların neticesidir. Züleyha bu çatışmalarda taraf olduğu için kurban rolünü fiili olarak üstlenen asıl kişidir. Bir Rus ile yeniden evlendirilmesi onu kadın duruşundan vazgeçirmez. O, Petro ile yaşadığı birliktelikte dahi idrak olarak "dışarı çıkma"yı başarmıştır. Petro, Züleyha'ya şiddet uygulamasının sebebi olarak "Bu Tatar köpeği ile bütün hayatım zehir oldu. Benimle yatmak istemiyor..." (İshaki, 1925: 101) açıklamasını yapar. Züleyha kadınlık arzularından da kendini men etmiştir. Osho, bedensel enerji "kaybolduğunda hiç olmadığı kadar çok duyarlı hale gelinir, çünkü tüm enerjinin varlığın tarafından emilir" (Osho, 2013: 193) diyerek bedensel enerjinin dönüşümünü açıklar. Bundan hareketle Züleyha'nın kendilik şuuruna erme noktasında o, farkında olmadan kadınlık enerjisini kullanmadığı için bunu varlık enerjisine sevk ettiği söylenebilir. Bu durum onun bilinç ötesi yaşama geçişinde önemli bir rol oynamıştır. Züleyha'nın dışardaki halktan biri olarak yaşadıkları şöyle aktarılmıştır:

— Teyze söylesene zindanda neler gördün? Oradaki yöneticilerin hesapları yoktur.

— Görmedim değil, gördüm. Çok şeyler gördüm. Ama özgür iken gördüğüm yöneticileri zindanda görmedim. Neler olmadı, neler baştan geçmedi. Zorlandım, itilip kakıldım, bütün fiziksel cezaları gördüm. Ama buradaki gibi özgürken gönlüme kısıtlama yapamadılar. İstedğim gibi namaz kıldım, istediğim gibi oruç tuttum, karışan kimse olmadı (İshaki, 1991: 564).

Züleyha, zindan hayatında dahi kendini özgür kılmaya çalışmış, dini adına verdiği bu mücadelede zindanı inziva yeri olarak görmüştür. Züleyha oğlu Zahar'ı, evladı olarak kabul etmez. "Hayır, o benim oğlum değil, değil... Anlamıyorsun. Ben Züleyha'yım. Ben İmadi'nin kızı Züleyha! Ben Müslümanım. Benim Zahar adında oğlum yok, yok! (Biraz sonra) Benim Ahmet adlı oğlum vardı, kayboldu. Papazlar aldılar" (İshaki, 1991: 564) diyerek Züleyha'nın kendi dininden olmadığı sürece evladını dahi hiçe sayabilen biri olduğu görülmektedir. Züleyha'nın din adına mücadelesi, onu analık duygusundan belirgin çizgilerle ayırır:

Züleyha: Şu çocuğa iman nuru yağdır! Âmin! (Gaipten ses gelmez) Âmin! (Sağa sola bakarak) Melekler âmin! (Ses hala gelmez. Züleyha ellerini indirip, başını yere eğer ve Zahar'ı görür.) Sen kafir! Sen benim meleklerimi kovdun! (Ellerini sallayıp) Verdiğim sütüm haram olsun! Sana lanetler olsun! (İshaki, 1991: 568).

Züleyha varlığını diniyle bulmaya çalışan biridir. Ancak yine de oğlu Zahar'a dua etmekten, onu dualarıyla kendi dinî safına alabilme ihtimalinden vazgeçmez ve bunu mensubu olduğu İslam dinî adına yapar. Ancak meleklerin duaya "âmin" demediğini farkettiğinde içinde bulunduğu tanrısal bütünlük adına Zahar'dan daha da uzaklaşır ve duaları bu yüzden lanet okumaya döner.

(Rus) : Senin yaptıklarını bize hikâye diye anlatıyorlar. Sen yedi kişi öldürmüşsün!

(Züleyha): Söylesinler, günahıma kefarete olur. (Yavaştan kalkarak yüksek sesle) Hepsi yalan! Hepsi yalan! Ben Petro'dan hariç hiç kimseyi öldürmedim. (Tekrardan yatarak) Allah! Allah! (İshaki, 1991: 563).

Züleyha'nın olgunluğu her fırsatta dile getirilir. O dininde gafleti ortadan kaldırarak olgunluk seviyesine ulaşmış bir karakterdir. Kazan Tatar halkının verdiği mücadelelerin ise sebebini yazar Züleyha tarafından vermiştir:

Marusa: Niye öyle diyorsun teyze, hep böyle asi davrandığın için neler yaşamışsın.

Züleyha: Asi davrandığım için değil, dinim için! dinim için! Beni dinimden zorla çıkartmaya çalıştılar. Eşim varken zorla beni Rus bir erkekle evlendirdiler. Zorla vaftiz ettiler. Zorla annemden, babamdan, çocuklarımdan ayırdılar. Elhamdulillah, hepsine sabrettim, hepsine! Ben İslam dinî için zahmet çektim (İshaki, 1991: 563).

Rus eşi Petro'yu öldürmesi ise oğlu Zahar'ın kendisine olan öfkelerini daha da şiddetlendirmiştir. Zahar, Hristiyanlıkta da doğruyu arayan bir karakterdir. Bu yüzden Marusa'nın babasının kilisede para toplamasını, mesleğini ticarete dökmesini doğru bulmaz. Zahar, "O her şeyi pazarlığa dökmüş. İbadet için de para ver, nikâh için ver, ölü için de ver! Köyümüzü dinden bıktırılmış, papazlığı ticaret derecesine düşürmüş! Hayır, o istediği için papaz olası gelmiyor. Ben gerçek bir papaz olacağım" (İshaki, 1991: 566) diyerek kendilik gelişimini üst

düzyde tutmak ister ve bilinçli bir şekilde hareket eder. Bu yüzden nişanlısının ve onun babasının sözünü dinlemez.

İshaki, Kreşin olarak adlandırılan Tatarları, Zahar karakteri altında toplamıştır. Nitekim “1905 Devrimine gelindiğinde meşrutiyet ilan edildiğinde 40.000 Kreşin Tatarı İslam dinine” (Kamalieva, 2009a: 187) dönmüştür. İshaki, Zahar’ın “evine dönüş” olgusunu tarihsel gerçeklere dayandırarak aktarmıştır. “Unutma benim de damarlarımda Tatar kanı akıyor! Günahlı nesilden günahlı nesile Tatar kanı akıyor! (Annesini göstererek) Hristiyanlığı bu kadar hor gören bu kadının kanı akıyor!” (İshaki, 1991: 566) diyen Zahar, Ahmet oluşunu kabul ettikten sonra Müslümanlığa ve ailesine nitekim özüne döner. Burada dönüşümü olan Zahar’dan ziyade onun kanıdır. Tatar kanının her nerede olursa olsun değişmeyeceği, genlerin (soyun) insanı kendilik şuuruna nihayetinde çektiği görülmektedir. Dinine dönen yalnızca Zahar değil, 40.000 Kreşin Tatarıdır. İshaki, bu dönüşümlerden dolayı milleti adına umudunu diri tutmaktadır. Ayrıca Zahar’ın millî ve dinî benliğe ulaşması yine soyu üzerinden verilmiş ve o da Selimcan gibi dövülerek öldürülmüştür.

Zahar annesiyle bağı kopmuş bir şekilde yetiştiği için annesine karşı nefretle, öfkeyle hareket eder. Anne sevgisinin olmayışı “insanda kaybolmuşluk duygusu ve ümitsizlik doğurur” (Fromm, 2003: 79). Zahar, annesinin yaşadığı bilinç ötesi gerçeklikten sonra kendisine yönelir. Anlatıcı, Zahar’ın hislerini “Ben ne yaptım? (Titrek bir sesle) Ben kimim bilmiyorum. Ben Zahar Petroviç değilim. Ben Selimcan’ın oğlu Ahmet! Bu kadınların bahsettiği Ahmet benim. Seminerlerde bütün oruçları tutmuş olan... Bütün ibadetleri... yerine getiren Zahar değil mi? Öyle mi? Öyledir, bilmiyorum!” (İshaki, 1991: 576) şeklinde iç monolog tekniğiyle okura sunar. Bu durumu Timuçin, “Bilinçte duyguyla düşünce bütünleşirken iç’le dış birbirine kavuşur. Buna göre bilinç hem gerçekliğin bilinci hem kendi kendinin bilincidir” (Timuçin, 2008: 97) diyerek açıklar. Aslında Zahar kendi dininde iyi bir papaz olmak ister. Sevgiden kopuk olduğu için dinî yönden kendisini tamamlamaya çalışır. Oysa “Sevgi manevi gelişim için bir zorunluluktur” (Osho, 2013: 95). Bu kahramanın kendi içindeki çelişkisi, çatışmasıdır. Osho sevgi ve farkındalığı “Sevgi başlangıçtaki yarıdır ve farkındalık ise sondaki yarıdır. Bu ikisinin arasında Tanrıya erişirsin. Sevgi ve farkındalık arasında, bu iki yaka arasında varlığın ırmağı akar” (Osho, 2013: 99) cümleleriyle ifade eder. Buradan hareketle yazar onu annesine ulaştırarak, hem manevi olgunluğunu sağlamış hem de manevi yönünü tamamlamış, onu “var” kılmıştır. Bu tamamlanma “sıçrama” niteliğinde olduğu için kahraman, şehadetle taçlandırılarak özgürlüğüne kavuşturulmuştur.

Zahar, annesi Züleyha’nın yaşadığı bilinç ötesi şuura, meleklerin varlığına, odayı dolduran nurun varlığına şahit olur. Zahar ile Züleyha’nın erişmek istediği aynı tanrıdır. Ancak Hristiyanlık ve Müslümanlıkta dinsel egodan dolayı toplumda ortaya çıkan ötekileştirme sorunu sosyolojik ve psikolojik olarak dikkat çeken bir durumdur. Bu açıdan bakıldığında insanlar “hakikate sahip olmayan diğerlerinin üstünde oldukları duygusuna” kapılır (Somay, 2017: 14). Her iki

kahramanın da din yönüyle ortaya çıkan egoları bulunmaktadır. Ancak din adına verilen mücadele, dini duygusal anlamların içine çektiğinden Züleyha ve Zahar nezdinde bütün toplumu, dinsel egoyu haklı, masum ve meşru bulmaya davet eder. Bu dinsel egodan baskın çıkan ise Züleyha'nın inancıdır. Çünkü o, inanç noktasında kendini daha ileri boyuta taşımıştır. İman, kişinin görmeden de inanmasıdır, tasdik etmesidir. Bu durum, varlık şuurunda başlangıç düzeyidir. Ancak bilinç ötesi şura geçiş sağlandığında iman kendini, “bilme”ye bırakır. Öz varlık hem kendine, hem “ol” an her şeye şahadet eder. Bu noktada varlık ortadan kalkar ve hakikatte “birlik” şuru ortaya çıkar. Osho, “Ödünç alınmış herhangi bir hakikat yalandır. Senin tarafından yaşanmadığı sürece o asla bir hakikat değildir” (Osho, 2013: 89) der. Zahar'ın aşılandığı dinî aşama asimilasyonun neticesidir ve kendisi bu inancı “ödünç” almıştır.

Dolayısıyla Zahar, Züleyha'da ortaya çıkan bu şura kendi idraki elverdiğince şahitlik etmiş, bu “birliğe” dâhil olmuş ve hakikate kucak açmıştır. Bu sebeple ötekileştirmeyi haklı kılan dinsel egoyu kırmayı başarmış ve dünyadaki sevginin başlangıç merkezi olan annenin kollarına kendini teslim etmiştir. Cevizci'ye göre gerçeklik, “bizim tarafımızdan iki farklı şekilde görülen tek bir şeydir” (Cevizci, 2016: 210). Zahar'ın şeklen, Hristiyanlıktan Müslümanlığa geçişi söz konusu olsa da aslında ayırıcı oluşumların bakış açısını arka plana atması, Zahar'ın öz benliğine döndüğünü, ontolojik gerçeğine adım attığını ifade eder.

Züleyha kendi gerçeğine ulaşmaya kadar sevgi dolu ancak özgür değildi. Sevgi onun için özgürlükten önceki son basamaktır. Dolayısıyla “özgürlük sevgiden daha yüksek bir değerdir” (Osho, 2013: 78). Züleyha için özgürlük daha üstün, sevgi ise her ne kadar sonsuzluğun bir parçası olsa da artık bağlayıcıdır. Ancak ölüm onun özgürlüğüdür ve son kez sevginin basamağına ayak basıp özgürlüğe gitmekten yanadır. O bunu istediği için tanrısal irade özgürlük bağlamında devreye girer ve Züleyha'nın ecel saati ertelenmez. “Özgürlüğün dildeki mekânları bilinç akışı anlatıları ve gerçeküstücü metinlerdir” (Eğrilmez, 2014: 7). Züleyha ölmeden önce kendi kendine konuşmaya başlar. Bu durum, onun özgürlüğe adım attığının bir göstergesidir. Züleyha'nın ölümü, din temelli kendilik şuuruna ermesiyle olur. Bilinç ötesi yaşam, Züleyha'nın ölümüne dâhil edilir. Din hassasiyeti, eserin başından sonuna kadar kendini gösterir. Kahramanlar vasıtasıyla din yüceltilmiş, ölen kahramanlara rağmen din gerçeğinin kendini devam ettirdiği kabulü aktarılmak istenmiştir.

Yazar, din hassasiyeti konusunda vermek istediği mesajı Züleyha başkişisiyle daha da yüceltir, zirveye taşır ve “sonsuz” olana kadar aktarır. Zira benliklerini din uğruna kurban eden kimseleri tatmin edici asıl şey ölüm ötesi yaşamdır. Onların içsel birliklerine vurulan darbeler tamamlanmayı sağlayamadığı için, birlik duygusundan hareketle ölüm ötesi yaşam ile tamamlanmayı ve bu sebeple sonsuzluğu aşkla kucaklamayı seçerler. Ancak yazar bununla yetinmez, “sonsuz”a dâhil olan bilinç ötesini eserin kurgusuna dâhil eder. Bir meleği “Züleyha geldi, Züleyha geldi, ötünüz kuşlar ötünüz!” (Çağatay, 1979: 187)

diyerek konuşturur. Böylece “sonsuz”u kucaklayan Züleyha evrenin tamamıyla bütünleştirilir.

Sonuç

Ayaz İshaki'nin yaşamına bakıldığında Kazan Tatar halkı için öncelikle Çarlık Rusyası'nın himayesinden kurtulmak adına sosyalizmi benimsediği daha sonra millî hassasiyetinin baskın gelmesi üzerine sosyalizmden vazgeçip halkçı bir tutum sergilediği görülür. Yazar, eserini “toplum için sanat” bakış açısına dayanarak ele almıştır. Züleyha piyesinde yazar Ruslaştırma faaliyetlerinin halka nasıl uygulandığını, halkın verdiği tepkileri, büyükten küçüğe tüm Tatar halkına ne şekilde sirayet ettiğini, yaşanan zorlukları aktarmıştır. Bu faaliyetler gerçekleştirilirken kadın, kimlik ve din merkeze alınmıştır. Yazar, kadın, kimlik ve din üzerinden halkın yaşadığı durumları ifade etmiştir.

Züleyha, kadınların aklı ve kalbî güçlerinin ne kadar üstün olduğunun temsilidir. İshaki, Türk dünyasında millî ve dinî birleşimde kadınların ne kadar önemli rol oynadığının bilincinde bir aydındır. O, kadınları her fırsatta hayatın tamamına dâhil edip onların kısıtlayıcı eylemlerden kurtarılması için mücadele etmiştir. Eserin yazıldığı dönemde sahnelenmesinden yola çıkarak piyes tipi senaryo olduğu kanısına varılmıştır. Piyese, teknik olarak senaryo yazma unsurları dikkate alınarak ele alınmıştır. Yazar, piyesi sade ve halkın anlayacağı bir dille yazmıştır.

Toplumun iradesini harekete geçirmek amacı güttüğü için Züleyha'nın iç dünyasına, dualarına detaylı olarak yer verip halkın kendisini Züleyha karakteriyle özdeşleştirmesini amaçlamıştır. Estetik oluşum, kahramanların kendi fiilleriyle açığa çıkarılmıştır. Metafizik boyut, halkın şekilden çıkıp özün fiiline dönmeleri adına sergilenmiştir. Züleyha piyesinde yazar, Kazan Tatar halkının her bir millî ve dinî oluşumunu karakterlere aktararak kimlikleştirmiş ve bütün olarak Kazan Tatar halkının iradi potansiyelini yansıtmıştır.

Yazar Katkı Oranı (Author Contributions): Amine Aygistova (%100)

Yazarların Etik Sorumlulukları (Ethical Responsibilities of Authors): Bu çalışma bilimsel araştırma ve yayın etiği kurallarına uygun olarak hazırlanmıştır.

Çıkar Çatışması (Conflicts of Interest): Çalışmadan kaynaklı çıkar çatışması bulunmamaktadır.

İntihal Denetimi (Plagiarism Checking): Bu çalışma intihal tarama programı kullanılarak intihal taramasından geçirilmiştir.

Kaynaklar

Akdağ, S. (2009). “Klasik Türk Edebiyatında Adına Mesneviler Yazılan Kadın: Züleyha”. *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü*, 40 (1), 59-74.

Alp, A. (2010). *Kazan Tatarları'nın Siyasi Konum ve Yönelişleri(1905-1916)*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara:Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Aslanyürek, S. (2011). *Senaryo Kuramı*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Aydemir, B. (2010). *Egzistansiyalist (Varoluşçu) Tiyatro*. Sanat Dergisi, 5, 13-30. <http://dergipark.org.tr> erişim tarihi: 11.06.2019.
- Baker, U. (2009). "Kimlik Politikaları Dönemine Girdik", *Psikeart Dergisi*, 2, 36-41.
- Brocch, H. (2006). *Edebiyat ve Felsefe* (Çev. Ahmet Sarı). Ankara: Salkımsöğüt Yayınları.
- Buğra, F. (1979). "Bir Doğu Türkistanlının Ayaz İshaki Bey Hakkındaki Duyguları", Muhammed Ayaz İshaki Hayatı ve Faaliyetleri (100. Doğum Yılı Dolayısıyla), Ankara: Ayyıldız Matbaası.
- Cevzici, A. (2016). *Metafiziğe Giriş*. İstanbul: Say Yayınları.
- Çağatay, S. (1979). "Ayaz İshaki'nin Tiyatro Eserlerinden Züleyha", Muhammed Ayaz İshaki Hayatı ve Faaliyetleri (100. Doğum Yılı Dolayısıyla), Ankara: Ayyıldız Matbaası.
- Çağatay, T. (1979). "Büyük Türklük Mücahidi Ayaz İshaki", Muhammed Ayaz İshaki Hayatı ve Faaliyetleri (100. Doğum Yılı Dolayısıyla), Ankara: Ayyıldız Matbaası.
- Çalışlar, A. (1992). *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*. İstanbul: Boyut Yayınları.
- Çalışlar, A. (2009). *Tiyatronun ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Eğrilmez, A. (2014). "Ey Özgürlük", *Psikeart Dergisi*, 32, 6-7.
- Erasmus, (2015). *Deliliğe Övgü* (Çev. Nusret Hızır). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Ercilasun, A. B. (2006). *Türk Dili Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Fromm, E. (2003). *Sevme Sanatı* (Çev. Özden Saatçi). İzmir: İlya Yayınları.
- Gürgün, H. (2021). "Mimēsis Kavramı, Üç Yansıma Kuramı Ve Bu Kavramın Temel Sanat Akımları Üzerine Etkisi". *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, 51, 349-366.
- İshaki, A. (1925). Şimal Türklerinde Tiyatro. *Türk Yurdu*, 9 (173), 303-307.
- İshaki, A. (1925). Zeliha (1.Perde). *Türk Yurdu*, 16 (173), 290-298.
- İshaki, A. (1925). Zeliha (2.Perde). *Türk Yurdu*, 17 (174), 44-51.
- İshaki, A. (1925). Zeliha (3.Perde). *Türk Yurdu*, 17 (175), 100-105.
- İshaki, A. (1926). Türk Kadını. *Türk Yurdu*, 10 (176), 156-159.
- Jung, C. G. (2017). *Keşfedilmemiş Benlik* (Çev. M. Hüseyin Ergül). İstanbul: Erasmus Yayınları.
- Kamalieva, A. (2008). "Başlangıçtan 1917'ye Kadar Kazan Tatar Tiyatrosu". *Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9 (14), 117-129.
- Kamalieva, A. (2009a). "Ayaz İshaki'nin Eserlerinde Ruslaştırma ve Hristiyanlaştırma". *Erdem*, 55, 79-92.
- Kamalieva, A. (2009b). *Romantik Milliyetçi Ayaz İshaki*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Kanlıdere, A. (2000). "Rusya Müslümanlarının Kongrelerinde Kadın Sorunu (1905-1917)". *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, 2,139-148.
- Korkin, V. (2019). "Tercih/Robot veya İnsan Olmak: Cengiz Aytmatov" (Çev. Orhan Söylemez). *Kardeş Kalemler*, 145, 22-27.
- Marx, K. ve Engels F.(2009). *Komünist Parti Manifestosu*(Çev. Yılmaz Onay). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Mihail M. Bahtin, (2005). *Sanat ve Sorumluluk*, (Çev: Cem Soydemir).İstanbul: Ayrıntı Yayınları

- Mihail M. Bahtin, Dostoyevski Poetikasının Sorunları, (Çeviren: Cem Soydemir). İlk Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 2004.
- Musabay, B. (1979). "Tatar Sovyet Basımında Ayaz İshaki", Muhammed Ayaz İshaki Hayatı ve Faaliyetleri (100. Doğum Yılı Dolayısıyla), Ankara: Ayyıldız Matbaası.
- N, Z. (1917). Türk Aleminde Kadınlar Hukuku. *Türk Yurdu*, 6 (149), 290-292.
- Nietzsche, F. (2015). *Putların Alacakaranlığı* (Çev. Murat Demir). Ankara: Nilüfer Yayınları.
- Nietzsche, F. (2016). *İyinin ve Kötünün Ötesinde* (Çev. Enver Gürsel). Ankara: Tutku Yayınevi.
- Nutku, Ö. (2001). *Dram Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Osho. (2013). *Olgunluk* (Çev. Suzan Mihladi). İstanbul: Ovvo Yayınları.
- Öner, M. (2015). *Kazan-Tatar Türkçesi Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Özakman, T. (2007). *Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Özel Özcan, M.S. ve Kaya Erden E. "Türk Toplumsal Hayatında Kadının Varlığının Tarihsel Eksende Sorgulanması". *Turkish Studies*, 12, 175-188.
- Sigmund, F. (2018). *Psikanaliz Üzerine* (Çev. Mert Hüseyin Ergül). İstanbul: Erasmus Yayınları.
- Somay, B. (2017). *Çok Bilmiş Özne*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sökmensüer, Y. (2009). "Yaftayı Yapıştırıp Bana İsim Koyma". *Psikeart Dergisi*, 2, 100-102.
- Şener, S. (1972). *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan*, (1923-1972). Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Taner, H. And, M. ve Nutku, Ö. (1966). *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dili Kurumu Yayınları.
- Timuçin, A. (2008). *Estetik*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Toksoy Çeber, D. (2011). "Dramatik Yapıda Çatışma". *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (0) 24, 147-163.
- Yarullina Yıldırım, R. (2023). Ayaz İshaki'nin İlk Dönem Edebî Yaratıcılığı Üzerine Genel Bir Bakış. *İdil Ural Araştırmaları Dergisi*, 5(1), 75-91. <https://doi.org/10.47089/iuad.1291849>.

ОБЗОР ТЕАТРАЛЬНОЙ РАБОТЫ ГАЯЗ ИСХАКИ "ЗУЛЕЙХА"

АННОТАЦИЯ

После того, как Казанские татары покинули Османского государства, они присоединились в ассимиляционную политику Советской России. Несмотря на попытки насильственно отобрать у них религиозные и национальные ценности, казанские татары не сдавались. Гаяз Исхаки один из интеллектуалов этой борьбы. Он был пионером в деле просвещения своего народа своими сочинениями для казанско-татарского народа Гаяз Исхаки явно придерживается взглядов на то, что искусство предназначено для общества, так как его целью является пробуждение национального духа народа. Пьеса «Зулейха», которая может объяснить то значение, которое Гаяз Исхаки придает татарским

женщинам. Гаяз Исхаки рассказал о борьбе женщин в своей пьесе «Зулейха» и раскрыл путаницу идентичности, через которую проходят люди. Широкое обсуждение религиозной жизни, которая является одной из ценностей, которых придерживаются татарский народ и женщины, и одной из важнейших причин их сопротивления. Через женщину, служившую пробным камнем для поколений в процессах переплетения религии и восприятия национальной идентичности, автор оказывал давление религии и национальной идентичности на татарский народ, тем самым отражая процессы русификации.

Тип альпа, представленный в эпических поэмах, более современным образом передан в персонаже Зюлейхи. Зулейха - женщина, которая живет ради своей веры и национальных ценностей. Однако, так как у неё есть общественная роль, она должна достичь более высокого уровня зрелости. Она была вынуждена отделиться от мужа и отправиться в монастырь, прожила двадцать лет в ссылке, вышла замуж за Петра, а Селимчана убили, избив перед глазами этой женщины, достигнувшей своего существенного духовного развития вершины. Фактически, этот уровень зрелости, повышая ожидания, позволяет писателю венчать его метафизическим измерением и переносить его на духовный план. Через это измерение Зулейха достигает "духовного" сознания и открывает дверь бесконечности.

Для анализа пьесы "Зюлейха" использовалась работа Семира Асланюрека "Теория сценария". "Сценарная теория" - это теоретическое и всестороннее исследование, которое охватывает кино, литературу и театр в целом. В данном произведении теоретически рассмотрены театр, кино, литература и их взаимоотношения с понятием сценария. То есть понятие сценария рассматривается как общий элемент театра, кино и литературы. В работе была создана новая схема, исходя из концепций, общих для театра и литературы, на основе работы Семира Асланюрека. В работе основные разделы были адаптированы для исследования в этой схеме под названием "Связь театра с литературой", "Элементы, присутствующие в театре" и "Методы и формы театра". Каждый заголовок разделен на группы по своей сути. В этих группах в схеме учтены общие аспекты литературы и театра в плане значения и концепции. Одной из причин включения театральных концепций является раскрытие структурных элементов произведения, его построение, теоретическое оснащение. Исходя из этого, рассмотрены такие театральные понятия, как пьеса, драма, трагедия, катарсис, мимезис, идентификация, интрига, сюжет, персонаж, тема, драматический конфликт, тип пьесы, сценарий, время, ритм, диалог. Водвиль, мелодрама и комедия, хотя и не присутствуют как темы в самом произведении, были рассмотрены с точки зрения альтернативного подхода к изучению театральных произведений в литературе тюркского мира, используя разработанную схему. Заголовок "Излексл Кургун" был включен для анализа литературного качества произведения.

Поскольку это рассматривается как пьеса, произведение рассказывается с точки зрения театра. В художественном отношении казанско-татарский народ оценил театр в тюркском мире и обратился к театру. По этой причине важно

рассматривать пьесу теоретически с позиций театра с точки зрения выявления художественного качества произведения. Когда произведение рассматривается с театральной точки зрения, становится ясно, что это драма. Соответственно, в работе встречались названия диалога, отождествления, очищения, конфликта, ритма, сопоставления, узла и решения и объяснялись эти термины.

Цель исследования - раскрыть в произведении женскую и религиозную темы, а также теоретически разобраться с театральными особенностями.

Ключевые слова: Гаяз Исхаки, Зулейха, структурные элементы, женщина, религия.