

**62. Kerim Tinçurin'in *Amerikan* Adlı Eserinde Tatar Burjuvazisinin Eleştirisi<sup>1</sup>****Gözde GÜNGÖR<sup>2</sup>**

**APA:** Güngör, G. (2024). Kerim Tinçurin'in *Amerikan* Adlı Eserinde Tatar Burjuvazisinin Eleştirisi. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (40), 1015-1030. <https://doi.org/10.29000/rumelide.1504692>.

**Öz**

Zengin repertuara ve köklü bir geleneğe sahip Tatar tiyatrosu modern anlamda ilk örneklerini XIX. yüzyılın sonlarında vermeye başlamıştır. Tatar tiyatro tarihinin bilinen ilk eseri A. İlyasi'nin kaleme aldığı *Biçare Kız*'dır. F. Halidi, M. El-Kazani, A. İshaki gibi edipler vasıtasıyla Tatar tiyatrosu megrifetçelök (aydınlanma) realizmi adı verilen yönelimin etkisinde 1905'e dek önemli bir ilerleme kaydeder. 1905 meşrutiyetinin getirdiği özgürlükçü ortamlarla beraber Tatar tiyatrosu da repertuar açısından zenginleşmeye başlar. 1917 Ekim devrimine kadarki süreçte Tatar tiyatrosu, aydınlanma realizmi ve onun biçimlendirdiği tenkitçi realizmin etkisinde zengin halk kültüründen, Doğu, Rus ve Batı klasiklerinden, Türk dünyasının geleneksel temaşa kültüründen ve devrin siyasi gelişmelerinden beslenir. *Tatar rönesansı* olarak da adlandırılan bu devrin oyun yazarlığında öne çıkan isimleri Galiasgar Kamal ve Ayaz İshaki'dir. 1917 devrimi sonrasında ise yeni rejimin ideolojisi doğrultusunda bir repertuar oluşmaya başlar. İç savaş devrinde kaleme alınan agitprop oyunlar 1920'li yıllarda yerini sosyal sınıf mücadelesini öne çıkaran eserlere bırakır. Sovyet Tatar dramaturjisinin bu ilk döneminin en kudretli kalemlerinden biri Kerim Tinçurin'dir. Tinçurin esasında tiyatro dünyasına 1910'lu yıllarda adım atmış olmakla birlikte asıl etkinliğini 1920'li yıllarda göstermiştir. Bu yıllarda art arda kaleme aldığı piyesleri ve tiyatroya yönelik kuramsal çalışmalarıyla adından söz ettiren dramaturg bugün G. Kamal ile birlikte Tatar tiyatrosunun kurucusu olarak addedilmektedir. Bu çalışmada yazarın 1923'te yayımladığı *Amerikan* adlı komedisine odaklanılmıştır. *Giriş* bölümünde başlangıçtan 1917 devrimine dek Tatar tiyatrosunun gelişimi özetlenmiş ardından Ekim devriminin tiyatro repertuarı üzerinde etkisi ve Tinçurin'in devrimin ilk yıllarındaki faaliyetleri ele alınmıştır. Son bölümde ise çalışmanın ana konusu olarak belirlenen *Amerikan* adlı piyeste burjuva sınıfının temsili ve milli burjuvazisinin eleştirisi değerlendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Kerim Tinçurin, Amerikan, Sovyet devri Tatar tiyatrosu, burjuvazi, Kazan-Tatar edebiyatı.

<sup>1</sup> **Beyan (Tez/ Bildiri):** Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.

**Çıkar Çatışması:** Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.

**Finansman:** Bu araştırmaı desteklemek için dış fon kullanılmamıştır.

**Telif Hakkı & Lisans:** Yazarlar dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

**Kaynak:** Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.

**Benzerlik Raporu:** Alındı – Ithenticate, Oran: %6

**Etik Şikâyeti:** editor@rumelide.com

**Makale Türü:** Araştırma makalesi,

**Makale Türü:** Araştırma makalesi, **Makale Kayıt Tarihi:** 21.05.2024-**Kabul Tarihi:** 20.06.2024-**Yayın Tarihi:** 21.06.2024; **DOI:** 10.29000/rumelide.1504692

**Hakem Değerlendirmesi:** İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme

<sup>2</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Sinop Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / Assist. Prof. Dr., Burdur Sinop University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Turkish Languages and Literatures, (Sinop, Türkiye), gozdegor@gmail.com, **ORCID ID:** <https://orcid.org/0000-0002-2634-6793>, **ROR ID:** <https://ror.org/004ah3r71>, **ISNI:** 0000 0004 0408 6032, **Crossreff Funder ID:** 100019259

## Criticism of The Tatar Bourgeoisie in Kerim Tinchurin's Work Titled *American*<sup>3</sup>

### Abstract

Tatar theater, which has a rich repertoire and a deep-rooted tradition, started to give its first modern examples at the end of the 19<sup>th</sup> century. The first known work in history of the Tatar theater is The Poor Girl, written by A. Ilyasi. Tatar theater made significant progress until 1905 under the influence of the orientation called megrifetçeläk (enlightenment) realism, through literary figures such as F. Halidi, M. El-Kazani, A. Ishaki. With the liberal environment brought by the 1905 constitutional monarchy, Tatar theater made a significant progress in terms of both repertoire and staging opportunities. In this period until the October revolution of 1917, Tatar theater was nourished by rich folk culture, Eastern, Russian and Western classics, the traditional contemplation culture of the Turkish world and the political developments of the period, under the influence of enlightenment realism and the critical realism movements shaped by it. The prominent names in playwriting of this period, also called the Tatar renaissance, are Galiagar Kamal and Ayaz İshaki. After the 1917 revolution, a repertoire began to form in line with the ideology of the new regime. Agitprop plays written during the civil war period were replaced by works highlighting social class struggle in the 1920s. The most prominent name in the dramaturgy of the 1920's is Kerim Tinchurin. Although Tinchurin actually stepped into the theater world in the 1910s, he showed his real effectiveness in the 1920s. The dramaturg, who made a name for himself with the plays he wrote consecutively in these years and his theoretical studies on theater, is today considered the founder of Tatar theater together with G. Kamal. This study focuses on the author's comedy titled *American*, published in 1923. In the Introduction part of the study, the development of Tatar theater from the beginning to the 1917 revolution is summarized, then the impact of the October revolution on the theater repertoire and Tinchurin's effectiveness in the first years of the revolution are discussed. In the last chapter, the representation and criticism of the bourgeois in the play titled *American*, which was determined as the main subject of the study, was examined.

**Keywords:** Kerim Tinchurin, *American*, Soviet Tatar theatre, bourgeois, Kazan-Tatar literature.

<sup>3</sup> **Statement (Thesis / Paper):** It is declared that scientific and ethical principles were followed during the preparation process of this study and all the studies utilised are indicated in the bibliography.

**Conflict of Interest:** No conflict of interest is declared.

**Funding:** No external funding was used to support this research.

**Copyright & Licence:** The authors own the copyright of their work published in the journal and their work is published under the CC BY-NC 4.0 licence.

**Source:** It is declared that scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study and all the studies used are stated in the bibliography.

**Similarity Report:** Received – Ithenticate, Rate: %6

**Ethics Complaint:** editor@rumelide.com

**Article Type:** Research article

**Peer Review:** Two External Referees / Double Blind

**Article Type:** Research article, **Article Registration Date:** 21.05.2024-**Acceptance Date:** 20.06.2024-

**Publication Date:** 21.06.2024; DOI: 10.29000/rumelide.1504692

**Peer Review:** Two External Referees / Double Blind

## Giriş

Tatar dramaturjisi köklü bir geleneğe sahiptir. Modern anlamda ilk örneklerini XIX. yüzyılda vermeye başlayan Tatar tiyatrosu Rusya hakimiyetinde yaşayan diğer Türk topluluklarına da bu konuda öncülük etmiştir (Kamalieva, 2008: 117). Tatar dramaturji tarihinde bilinen ilk eser 1887 tarihinde Abdurrahman İlyasi tarafından kaleme alınmış olan *Biçare Kız*'dır. Dört perdeden oluşan bu piyes cahil Tatar zenginleri ile toplumda henüz yeni oluşmaya başlayan genç, aydın fikirli Tatar burjuva sınıfı arasındaki çekişmenin ilk temsili niteliğindedir (Segdi, 2003: 28). Tatarların ilk yönetmeni ve oyuncusu ünvanına sahip İlyasi (Kamalieva, 2008: 122)'nin bu eserinin ardından Fatih Halidi'nin 1890'da *Reddi Biçare Kız* adlı dramı yayımlanır. Komedi türünün ilk örneği olan 1895 tarihli *Çistay Komedyası* adlı oyunun yazarı ise bilinmemektedir (Taymas, 1966: 182). M. el-Kazani'nin *İhtiyarlı Kız İhtiyarsız Ülmüş*, Ayaz İshaki'nin *Öç Hatın Bëlen Tormuş*, Galiasgar Kamal'in *Behëtsëz Yigit*, Yarulla Veli'nin *Oyat Yaki Küz Yeşë*, F. Halidi'nin *Zalim Açlık Yaki İspaniyalı Seyëd Yahya Beyanında*, *Morat Selimov*, *Mehruse Hanum*, İ. Bogdanov'un *Zöleyha Bëlen Fatıyma* adlı eserleri Tatar tiyatrosunun ilk piyesleridir. Bu piyeslerde megrifetçëlëk (aydınlanma) realizmi akımının etkisinde cehalet, ataerkil toplum yapısı eleştirilerek kadın hukuku konusuna vurgu yapılır (URL-1).

Tatar dramaturjisinin gelişiminde yazılan ilk özgün piyesler kadar çeviri faaliyetlerinin de önemli bir payı vardır. N. V. Gogol'un *Evlilik*, *Müfettiş*, A. N. Ostrovsky'nin *Cahillik ile Alimlik* dramları ile A. Çehov'un *Teklif* adlı vodvili Rusçadan Tatarcaya tercüme edilir. Yine bu dönemde tercüme edilen ilk Türk piyesi Namık Kemal'in *Zavallı Çocuk* adlı eseridir. Bu eser Galiasgar Kamal tarafından *Kızgamaç Bala* ismiyle Tatar dramaturjisine kazandırılmıştır (Ahmadullin, 2012: 12).

Profesyonel anlamda Tatar tiyatrosu ise 1905 meşrutiyetinden sonra oluşmaya başlar. Tatarların ilk tiyatro kumpanyası olan *Seyyar trup* Abdullah Kari tarafından kurulur. 1917 ihtilaline kadar düzenli olarak oyunlar sergileyen bu tiyatro kumpanyası tercüme oyunların yanı sıra Tatar yazarlardan Galiasgar Kemal, Ayaz İshaki, Fatih Emirhan ve Kerim Tinçurin'in eserlerini Tatar seyirciyle buluşturur (Taymas, 1966: 182).

1910'lu yıllarda Tatar dramaturjisi hem içerik itibarıyla hem de tür ve form yönünden zenginleşmeye başlar: F. Tuykin'in 1812 Anayurt Savaşı'na ithafen kaleme aldığı *Vatan Kaharmannarı* adlı eseri bir tarihi dramdır. 1912'de yazılan eser Seyyar kumpanyası tarafından sahnelenmiştir (Şerifullina, 1977: 165). Bundan başka M. Feyzi *Galiyabanu* ve F. Burnaş *Yeş Yöreklër* ile müzikal dramının, F. Burnaş ise *Tahir ile Zöhre* isimli eseriyle tragedya türünün ilk örneklerini vermişlerdir (URL-1).

Tatar edebiyat tarihçiliğinde edebiyatın ayrılmaz bir parçası olarak değerlendirilen Tatar dramaturjisi Ekim devrimine kadar olan dönemde megrifetçëlëk realizmi ile onun çerçevesinde biçimlenen tenkitçi realizm akımının etkisinde gelişimini sürdürür. Tenkitçi realizm doğrultusunda kaleme alınan G. Kamal'in *Bankrot* (1911), *Bëznëñ Şehernëñ Sërlerë* (1911), *Bülek Öçën* (1909), F. Emirhan'ın *Yeşler* (1909), *Tiğëzsëzler* (1913), İ. Bogdanov'un *Pomada Meselesë* (1908), A. İshaki'nin *Kıyamet* (1909), *Cemgıyet* (1909), K. Tinçurin'in *Nazlı Kiyev* (1914), Ş. Kamal'in *Haci Efendë Öylene* (1915) adlı oyunlarında Tatar toplumundaki köhneleşmiş düzeni ortadan kaldırmak maksadı öne çıkar. Tenkitçi realizmin bir gereği olarak bu eserlerde eleştiri bireyden ziyade toplumu oluşturan belli sınıf ve katmanlara yöneliktir. Eser kişilerinin karakteri ve içinde buldukları durumda çevrenin etkisi öne çıkarılır. G. İshaki'nin *Mögallim* (1908) dramı, S. Remiev'in *Yeşë Zöbeyde*, *Yeşiyım Mın* (1907) komedisi ve G. Kamal'in *Bërëncë Teatr* (1908) komedisi buna örnek olarak gösterilebilir (Zahidullina, 2011: 14). Tenkitçi realizm dışında yine bu dönemde sosyalist ideolojiyi öne çıkaran eserler de kaleme alınmaya

başlanır. G. Kolehmetov'un *Yeş Gomër* ile *İkë Fikër* adlı piyesleri bu içerikte eserlerdir. Bu oyunlarda enternasyonalizm teması ilk defa gündeme getirilmiş ve gerek "kızıl" ve "kara" imgeleri gerekse işçi sınıfına mensup karakterleri ile sosyalist ideoloji yansıtılmıştır (Segdi, 2003: 42).

Tatar dramaturjisinin Ekim devrimine kadar olan gelişimi değerlendirildiğinde özellikle Galişgar Kamal ve Ayaz İshaki'nin öne çıkan iki isim olduğunu belirtmek mümkündür. Galişgar Kamal modern Tatar dramaturjisinin piri olarak nitelendirilmektedir (Devletşin, 1981: 429). Tatar tiyatrosuna *Behëtsëz Yëgët* (1898) ve *Öç Bedbehët* (1900) adlı didaktik mahiyetteki dramlarıyla adım atan (Ahmadullin, 2012: 11) Kamal, 1917 ihtilaline kadar *Kayëniş* (1912), *Deccal* (1912), *Öylenem... Nik Öylendëm* (1915) gibi pek çok tiyatro eseri kaleme almıştır. Yazar ilk oyunları olan *Behëtsëz Yëgët* ve *Öç Bedbehët*'i aydınlanmacı idealler doğrultusunda kaleme almıştır. Bu eserlerde toplumda ahlaki yozlaşmaya işaret ederek millî karakterin, millî örf ve âdetlerin korunmasına vurgu yapar. (Hanzafarov, 2022: 32). 1905 sonrasında kaleme aldığı eserlerinde ise giderek toplumsal eleştiriyi ön plana çıkarır. Özellikle küçük burjuva sınıfını alaya aldığı, cehaleti ve geriliği eleştirdiği *Bërëncë Teatr*, *Bankrot*, *Bëznëñ Şehernëñ Sërlerë* gibi komedileri Tatar dramaturjisinin klasikleri arasına girmiştir. Kamal'ı Tatar dramaturjisinin klasiği haline getiren husus onun eser kişilerini yaratmakta ve dili kullanmaktaki ustalığıdır. Güçlü dramaturgun eser kişileri reel tiplemeldir. G. Halit (2003: 69), Galişgar Kamal'ın oyunlarının niteliğine ilişkin şöyle bir değerlendirmede bulunur: "Tıpkı Rus tarihindeki gibi, Tatar toplumunda da başlayan yeni devrim çağının yeni sanatı Tatar burjuva ailelerinin karanlık avlularına kilitlerini kırarak girer; insanlığın güzellik iştihakına saldıran burjuva cehaletini, vicdansızlığını, riyakârlığını, hilekârlığını ve kabahğini sanatın realist aydınlığı altında açıp gösterir". Yazdığı oyunların yanı sıra Kamal'ın Tatar tiyatrosuna diğer bir önemli katkısı da Fransızca, İtalyanca, Rusça ve Türkçeden yaptığı çeviriler sayesinde Tatar repertuarını zenginleştirmesidir (Rami, 2011: 65).

Tatar dramaturjisinin bu ilk döneminin bir diğer usta ismi de Ayaz İshaki'dir. İshaki hem bir siyasetçi ve ideolog olarak Tatar aydınlanma hareketine hem de güçlü kalemiyle bu devir Tatar edebiyatına yön veren isimlerin en başında gelir. Pek çok edebi türde kalem oynatmış olan büyük nasirin hacimli külliyatının önemli bir bölümünü tiyatro oyunları oluşturmaktadır. Dram türünde yazdığı ilk tiyatro eseri olan *Öç Hatın Bëlen Tormuş*'ta yazar, çok eşli evliliğin getirdiği olumsuz sonuçlara odaklanır. Didaktik mahiyetteki bu eserin ardından kaleme aldığı *İkë Gaşuyk* (1903) adlı oyununda yine evlilik teması üzerinden kadın hak ve özgürlüklerini gündeme getirir (Yıldırım, 2023:84-85). Yazarının komedi olarak adlandırdığı bu esere ilişkin olarak A. Ehmedullin; Tatar dramaturjisinde ilk defa bu eserde karakteri merkeze alan bir kurgu yaratıldığını ifade etmektedir (Sehapov, 2005: 64).

1905 meşrutiyeti sonrasında yazar, *Mogallim* (1906), *Aldım Bërdëm* (1907), *Tartışuv* (1908), *Kıyamet* (1909), *Cemgiyet* (1909), *Zöleyha* (1911), *Mogallime* (1913) oyunlarını kaleme alır. *Mogallim* dramında eserin baş kişisi olan Salih adlı idealist bir öğretmenin eşi Marziye'nin yönlendirmesi neticesinde olumsuz yönde değişmesi eleştirel bir bakışla tasvir edilir. Özellikle genç nesilde millî idealler hususunda farkındalık yaratmayı hedefleyen bu eserin izlerini G. Kolehmetov'un *Yeş Gomër* ile *İkë Fikër*, K. Tinchurin'in *Bërëncë Çeçekler* ve F. Emirhan'ın *Yeşler* piyeslerinde görmek mümkündür (Hanzafarov, 2022: 37).

Tıpkı diğer aydınlanmacı yazarlar gibi İshaki de toplumun köhne âdetlerinden biri olan rızasız evlilik konusunu pek çok defa eserlerinde gündeme getirmiştir. Onun bu meseleyi gündeme getirdiği eserlerinden biri 1907'de kaleme aldığı *Aldım Bërdëm* adlı piyesidir. Piyesin baş kişileri olan Galiye ve İbrahim tiplmeleri aracılığıyla bir taraftan ataerkil toplum yapısı evlilik mevzusu üzerinden eleştirilirken bir taraftan da zengin fakir karşıtlığı aracılığıyla sosyal sınıf ayrımcılığına vurgu yapılır.

İbrahim ve Galiye tiplerini reformist düşünceleriyle ilerici genç kuşuğı temsil ederler (Burbiel, 1979: 137).

Reformist genç kuşuğın öne çıkarıldığı eserlerinden biri de *Tartışuv*'dur. Bu eserde aydınlıkçı Tatar gençliğı sosyalist ideolojiyi benimsemiştir. 1905 yılındaki devrim hareketine katılan Tatar gençlerini konu edinen eserde Tatar toplumunun özgürlüğü ve gelişimi için devrimin gerekliliğı mesajı verilir. (Kamalieva, 2009: 67, 148-149):

Bizim Tatar tarihinin tekerleğı hareket etmeye başladı. Onun donmuş buzları erimeye koyuldu. Lakin onu gerçekten de harekete getirmeye pek çok güç gereklidir. Belki biz onun yanibaşında buzu çözerken tekerleğın yanına yetişmeden gücümüz tükenip helak oluruz. Belki tekerleğı döndürmeye bizim gücümüz yetmez. Belki biz yürüttüğümüz tekerin altında kalıp telef oluruz. Ne olursa olur, teker yerinden kopmadan olmaz (Taymas, 1979: 176).

İshaki gelişme yanlısı, milliyetperver genç kuşuğın temsilinde kadınlara ayrıcalıklı bir yer ayırır. Bunu iyi yansıtan eserlerinden biri *Mogallime* adlı piyesidir. Karşılıksız aşk konusunu işleyen eserin baş kişisi olan Fatıyma öğretmen toplumda yeni yeni ortaya çıkmaya başlayan eğitimli, görgülü ve kendini toplumun aydınlanmasına adanmış ideal Tatar kadını imgesinin bir temsili niteliğindedir (Çağatay, 1979: 191).

Cefakar ve milletine sadık kadın tiplerinin bir diğeri örneğı de büyük nasirin 1907-1912 yılları arasında kaleme aldığı *Zöleyha* adlı dramın başkışisi olan Zöleyha'dır. Bu eser Tatar dramaturjisinde psikolojik dram türünün ilk örneğidir (URL-1). Bir halk trajedisi olarak nitelendirilen bu eseri yazar, halk arasında hikaye edilen bir vakadan esinlenerek kaleme almıştır. Eserde Zöleyha adlı bir karakter vasıtasıyla Rusların Tatarları Hıristiyanlaştırma siyaseti işlenmiştir. Zorla Hıristiyan yapılan, manastıra kapatılan ve sonrasında bir Rusla evlenmeye mecbur edilen Zöleyha eserin sonuna kadar makus kaderiyle mücadele eder ve son nefesine dek kendi kimliğini muhafaza etmeyi başarır. Kadın karakterin bir kutsiyet atfedilerek idealize edildiğı bu eser Rusların asimilasyon politikasına karşı bir başkaldırı niteliğindedir (Çağatay, 1979: 179-190).

XIX. yüzyıl sonlarından 1917'ye kadar süren ilk dönemde zengin bir repertuara ulaşan Tatar dramaturjisi zengin folklorik kültürden, Şark edebiyatının klasiklerinden, Rus ve Batı edebiyatının klasiklerinden, Türk dünyasındaki ortak temaşa kültüründen ve nihayet 1905-17 yılları arasında gerçekleşen siyasi devrim hareketlerinden etkilenmiş ve beslenmiştir (Hanzafarov, 2022: 7). Bu devir Tatar tiyatrosu içeriğı ve hedefleri itibarıyla millî bir hüviyete sahiptir. Ekim devrimi sonrasında ise artık ideolojik eksensiz bambaşka bir dramaturji şekillenecektir.

## 1. Ekim Devriminde Tatar Dramaturjisi ve Kerim Tinçurin'in Piyesleri

1917'den sonra Tatar dramaturjisi iki kolda gelişim gösterir: Sovyetler Birliğinden ayrılmak zorunda kalmış olan sürgündeki yazarlar yüzyıl başında oluşan Tatar dramaturji geleneğini devam ettirerek 1920 sonrası devirde de millî hassasiyetlerde eserler verirler. Bu geleneğın en önemli devamcısı Ayaz İshaki'dir. İshaki, *Dulkin Eçende* (1920), *İkë Ut Arasında* (1920), *Uluğ Muhammed* (1947) dramları ile *Can Bayevic* (1923) adlı komedisini muhacirlik yıllarında kaleme almıştır (URL-1). Öte yandan 1917'ye kadar aydınlanmacılık felsefesiyle millî karakterde gelişen Tatar dramaturjisi devrimden sonra yeni ideoloji doğrultusunda şekillenir. Aydınlanma edebiyatına mahsus motifler devam etmekle birlikte (Şeripova, 2021: 2964) ideolojik tavır ve propaganda daha 1920'li yıllardan itibaren eserlerde yer almaya başlar. İç savaş esnasında Bolşeviklerin sınıf mücadelesi, köylü ve işçinin burjuva sınıfıyla mücadelesi,

Tatar halkının köhne yaşam tarzının tenkidi, kadının özgürleşmesi devrim yıllarının konularıdır. Henüz sosyalist realizmin resmi sanat metodu olarak ilan edilmediği bu ilk yıllarda dahi devrimi gerçekleştiren işçi-köylü sınıfı olumlu, onlarla mücadele eden kapitalin temsilcileri ise olumsuz karakterler olarak eserlerde takdim edilir. Konuları birbirlerinden farklı olmakla birlikte bu dönem yazılan oyunların tümünde görülen ortaklık devrimden önceki yaşantının olumsuz, devrimden sonra kurulan yeni düzenin ise büsbütün olumlu olarak sunulmasıdır (Şeripova, 2021: 2964).

Ekim devriminin ilk yıllarında Tatar dramaturjisinde daha ziyade iç savaş konusunu işleyen eserler kaleme alınmıştır. Edebiyat yaşamına devrim zamanında dahil olan Şamil Gosmanov'un *Kanlı Könnerde*, *Bërëñçë Adım* dramaları cepheyi konu edinen bu türden eserlerdir. Bu savaş zamanında köylü hareketini ve onların burjuva sınıfıyla olan mücadelesini Galimcan İbrahimov *Yaña Këşşeler* adlı eserinde işler. Öte yandan F. Seyfi ile Baimbit ise şehirdeki devrim mücadelesini ele alırlar. *Doşmannar*, *Patşa Töşşerele*, *Asılğan* adlı piyeslerde fabrika işçilerinin yaşantısı konu edilerek devrime olan katkıları betimlenir. Devrimde büyük ilgi görmüş bu oyunlara Tatar dramaturjisi tarihçileri sanatsal yönlerinden çok ele aldıkları konular sebebiyle itibar gösterir. Bu eserler sınıf mücadelesini temel alan yeni dramaturjinin ilk örnekleri olarak değerlendirilmektedir (Segdi, 2003: 55).

Tatar dramaturjisinde devrimin ideolojisini yansıtan bu ilk örneklerinin verilmesinin ardından 1920'li yıllarda pek çok yazar agitprop tiyatro metinleri kaleme alır. M. Feyzi'nin *Kızıl Yıldız*, *Kommunaga*, A. Tagirov'un *Küçüv Çorında*, M. Gafuri'nin *Kızıl Yıldız*, Ş. Mustay'ın *Heceyke*, A. Kamal'ın *Un Yıl Tulganda*, *Biş Miñlë Gaynëtdin* ve R. İşmurat'ın *Pocar* oyunları bu türden eserlerdir. Bu oyunlar doğrudan doğruya propaganda metinleri olduklarından Tatar dramaturji tarihinde kalıcı bir iz bırakamamışlardır (Şeripova, 2021: 2964).

Eser kişilerini daha ziyade işçi, köylü gibi emekçi sınıftan seçen, kurguyu sınıfsal mücadele üzerine şekillendiren, ideolojik temeli olan Sovyet devri Tatar dramaturjisinin bu ilk döneminin (1920-1940) en parlak simalarından biri Kerim Tınçurin (1887-1938)'dir. Repressiyanın kurbanlarından biri olarak 1938'de idam edilen yazar (Mostafin ve Dautov, 1997: 163) geride yazının pek çok türünde kaleme alınmış eserlerinden oluşan zengin bir miras bırakmıştır.

Tatar edebiyatının güçlü kalemlerinden Gafur Kolehmetov, Şerif Kamal, Hadi Taktaş, Şamil Usmanov, Gadël Kutuy, Gabderrahman Epselemov gibi Kerim Tınçurin de Penza bölgesinde dünyaya gelir. Tınçurin yüzyıl başında Kazan'a göç ederek Höseyniye medresesinde okumaya başladıysa da buradaki öğrenim hayatı uzun ömürlü olmaz. Arkadaşları ile birlikte medrese programında reform talep eden Tınçurin bu talep yerine getirilmeyince medreseyi bırakır (İşmorat, 2011: 376). Daha gençlik yıllarından itibaren özgürlükçü ve yenilikçi bir tutum sergileyen Tınçurin'in dünya görüşünün şekillenmesinde Tatar rönesansının en önemli eğitim kurumlarından biri olan Höseyniye'nin büyük bir payı olduğunu söylemek mümkündür.

1910'da profesyonel Tatar kumpanyası olan *Seyyar*'a oyuncu olarak kabul edilmesi sayesinde tiyatroyla tanışan Tınçurin vefatına dek oyuncu, yönetmen ve oyun yazarı olarak Tatar tiyatrosuna büyük hizmetlerde bulunur. Ünlü dramaturg Ekim devrimine kadar *Helel Kesëp* (1910), *Bërëñçë Çeçekler* (1913), *Şomlı Adım (Yatlar)* (1912-1914), *Nazlı Kiyev* (1915), *Aç Gaşıyk* (1915) oyunlarını kaleme alır. Bu ilk dönem eserlerinde genç dramaturg, Ayaz İshaki, Fatih Emirhan, G. Kamal gibi usta kalemlerin oluşturduğu dramaturji geleneğini takip eder (Zakircanov, 2017: 34). Monarşik sistemi ve burjuva sınıfını eleştiren oyunlarında ulusalcı bir bakış açısı baskındır (Nigmeti, 2011: 325). Edebiyat bilimci Gomer Galiyev (2011: 327), bu ilk dönem piyesleri arasında *Bërëñçë Çeçekler*'in onun bu dönem

yaratıcılığını en iyi yansıtan ve tanıtan eseri olduğunu ifade etmektedir. *Bërëñçë Çeçekler*'de farklı sosyo-kültürel şartlarda yetişmiş, 1905 devrimiyle uyanışa geçmiş, okumayı arzulayan ve bilime tutunmaya çalışan Tatar gençlerinin karşılaştıkları güçlükler hikâye edilir. Eserin başkışisi olan Hemit tiplmesi ile temsil edilen bu gençliği dramaturg solmuş çiçekler olarak takdim eder. Kapitalist monarşik düzenin tenkit edildiği eserde riyakâr tutumlarıyla sistemin bir parçası haline gelen Tatar burjuvazisi tenkit edilir (Beşirov, 2007: 7; Galiyev, 2011: 329-331). Eskinin eleştirisine geniş yer veren oyun yazarı, disiplinsizliği, şahsi menfaatleri ulusal menfaatlerin üstünde tutmayı, toplumsal olarak bölünmüşlüğü ve son olarak millî kimliği sebebiyle ezilmişliği geri kalmışlığın sebepleri olarak açıklar (Hanzafarov, 2022: 166).

Yazarın *Soñğı Selam* (1917) adlı melodramı Şubat ihtilali döneminde kaleme alınmıştır. Felsefi-psikolojik nitelikteki bu melodram imkansız bir aşk hikayesi etrafında kurgulanır. Eserin başkışisi olan Tatar zenginlerinden genç Vahit Mansurov, Olga isminde bir Rus kadına aşık olur. Genç kadın da Mansurov'un aşkına karşılık verince ikili arasında hazin bir aşk hikâyesi gelişir. Bir eşi ve hasta bir çocuğu olan Vahit'in arada kalışını yansıtan iç monologları ve Olga'ya duyduğu aşk Doğu edebiyatına has bir melankoli ile tasvir edilir. (Galiyev, 2011: 332-333; Hanzafarov, 2022: 169-170). Mansurov'un intiharıyla sonlanan piyeste getirilen sosyal düzlemdeki eleştiri bireylerin dini inançları ve etnisiteleri üzerindeki toplumun baskısıdır.

Ekim devrimini büyük bir ümitle karşılayan Tinçurin, Sovyet devrinin ilk yıllarında art arda *Yosıf Bëlen Zöleyha*, *Sakla*, *Şartlamasın* (1918), *Zar* (1921), *Kazan Söngësë* (1923), *Süngen Yıldızlar* (1923), *Amerikan* (1923), *Cilkensözler* (1926), *Zenger Şel* (1926), *İl* (1927), *Hikmetlë Doklad* (1928) adlı oyunlarını kaleme alır (Arslanov, 2011: 27-28). Modern dramaturjinin ve tiyatronun hayatın ritmine göre şekillenmesi gerektiğini düşünen Tinçurin 1923'te kaleme aldığı *Tatar Tiyatrosu Hangi Yönde İlerlemeli?* başlıklı makalesinde bu görüşünü dile getirmiştir. Dramaturg bu yazısında ayrıca Rus ve Avrupa tiyatro tarihini Tatar tiyatrosu ile karşılaştırmış ve Tatar tiyatrosunun gerçekçilik ve milliyetçilik ilkelerine bağlı kendine özgü bir gelişim yolunda ilerlemesi gerektiğini savunmuştur (Hanzafarov, 2022: 170). Onun 1920'li yıllarda kaleme aldığı oyunları bu bakış açısını yansıtır niteliktedir.

Özellikle aydınlanma yanlısı Tatar burjuvazisini ve aydın sınıfını eleştirdiği satirik komedileriyle adından söz ettiren Tinçurin'in bu dönem yaratımında *Cilkensözler* piyesi özellikle dikkati çeker. Eleştirmenlerce bu eser hem Tinçurin'in yaratımı açısından hem de Sovyet devri Tatar dramaturjisinin gelişimi bakımından önemli bir dönüm noktası olarak değerlendirilmektedir (Galiyev, 2011: 335). Ülkenin XX. yüzyılın başındaki çalkantılarını, ulusal ayaklanmayı, devrimi, Bolşeviklerin iktidara gelişini kapsayan geniş bir tarihsel dönemini (1910-1924) konu edinen *Cilkensözler*, ülkenin ve toplumun yazgısının değiştiği bu önemli çağda burjuva sınıfının menfaatperest tavırlarını Tatar zengini Nuretdin ve oğlu Davut karakterleri vesilesiyle eleştirir. Tinçurin "eski hayat"ın bu riyakâr tiplmelerini *yelkensizler* olarak tanımlar. Eser sonunda ise gerçekleşen devrimin ardından inşa edilen yeni toplumsal düzende ikircikli ve menfaatperest tutumları ile yelkensizlerin yok olmaya mahkûm olduklarının mesajı verilir (Hanzafarov, 2022: 173; Zakircanov, 2011: 218). Tatar tiyatro tarihinin önemli mihenk taşlarından biri olarak addedilen *Cilkensözler*'in öncüsü olarak değerlendirilebilecek eser dramaturgun 1923'te yayımladığı *Amerikan* adlı komedisidir.

## 2. Amerikan Adlı Satirik Komedide Burjuvazinin Temsili ve Eleştirisi

Ünlü dramaturgun burjuva sınıfını yeni ideolojik temelde ele aldığı eserlerinden biri dört perdeden oluşan *Amerikan* adlı entrika komedisidir. Eser kişilerinin mensup olduğu sosyal sınıfların açık bir

biçimde gösterildiği piyesin kurgusu özetle şu şekildedir: Üniversite öğrencileri olan İskender, Apuş, Samat, Zeynep ve Nuriye bir tarih topluluğu kurmak ve bu topluluk dahilinde Tatarların hanlıklar döneminden kalma kadim yadigarlarını araştırmak niyetindedirler ancak bu yadigarların varlığına dair ellerinde kesin bir kanıt yoktur. Zeynep ve Nuriye adlı öğrenciler bir gün topluluğu kuracak olan İskender ve Apuş'u ziyaret ederek onlara İdil ve Kama boyunda yaşayan kadim halkların tarihine ilişkin pek kıymetli tarihi materyallerin saklandığının haberini verirler. Nuriye, Gabdullacan adlı bir vurguncunun iç savaş sırasında Çekler ile birlikte kaçan bir bilim adamından 200-300 yıllık el yazmalarını, Arslan Han zamanından kalma yarlıkları ve Şehname'nin bir nüshasını aşırıldığını anlatır. Spekülatör Gabdullacan bu kıymetli yadigarları dövize çevirmeyi hedeflediği için herkesten sır gibi saklamaktadır. Halkın ortak mirasını yine halka iade etme niyetindeki idealist Sovyet gençleri spekülatörden bunları alabilmek için çare aramaya başlarlar ve nihayet İskender'in aklına parlak bir fikir gelir: İskender kendisini Tatar kökenli Amerikalı profesör Bulat Son olarak tanıtarak yadigarlara ulaşmaya çalışacaktır.

İkinci, üçüncü ve dördüncü perdelerde sahte Amerikalı profesör İskender'in Tatar burjuvazisini temsil eden eser kişileri ile yaşadıkları üzerinden millî burjuvazinin hakiki yüzü ifşa edilir. İkinci perde eski bir devlet görevlisi olan Musa Mehmudi adlı zengin tasviriyile açılır. Tatar asıllı Amerikalı profesör evlerini teşrif edeceği için Musa'nın evinde hummalı bir hazırlık vardır. Profesörün ziyaret sebebinin "terbiyeli, okumuş ve millî bir kız" (Tinçurin, 2007: 152)la evlenmek olduğunu düşünen Tatar aydını Musa ikinci perde boyunca, bu nitelikleri fazlasıyla barındırdığını düşündüğü kızı Dilber'i İskender'e beğendirmek için uğraşır. Eski millet hadimi ile kızının sosyal konumlarıyla bağdaşmayacak nitelikte tavır ve eylemleri sahnedeki durum komiğini oluşturur. Kendini "millî" olarak takdim eden bu burjuva sınıfının temsilcilerinin riyakar tutumlarını belirginleştirmede Tinçurin, avukat Şeyhmirza ile vurguncu Gabdullacan tiplerini de sahneye taşır. Gabdullacan ile Musa arasında geçen diyalog vasıtasıyla dramaturg, toplumun milliyetçi muteberleri olarak nitelendirilen bu sınıfın gerçekte tek kaygılarının kendi şahsi menfaatleri olduğunu ortaya koyar.

Piyesin üçüncü ve dördüncü perdelerinde ise yazar, burjuva sınıfına yönelttiği eleştirileri nisbetinde yeni tiplerini esere dahil eder. Amerikalı profesörle tanışmak maksadıyla şehrin itibarlı kişilerinden oluşan bir ilmi akşam toplantısı tertip edilir. Bu toplantıya katılan eski polis memuru Selimgerey, tarihçi Selim, Mirza Nasih Nikolayeviç ve yaşlı Tatar aydını Nigmet kendilerini Amerikalı profesöre gösterebilmek ve onunla yakınlık kurabilmek için birbirleriyle yarışır. Öte yandan kız babaları olan Gabdullacan ile Musa baylar arasında da bir yarış sürmektedir. Tıpkı Musa Mehmudi gibi Gabdullacan da kızı Meyrese'yi Amerikalı profesörle evlendirerek servetine servet katma ve Amerika'ya taşınma arzusunda. İki Tatar bayının ortak zaafını farkederek İskender'in bundan faydalanmaya çalışması eserin entrik unsurunu oluşturur. Amerikalı profesör sıfatıyla ikisini birbirine düşüren genç üniversiteli, yarlıkların ve yazmaların kendisine gösterilmesi karşılığında Gabdullacan'ın kızı Meyrese ile evleneceğini toplantıya katılanların huzurunda ilan ederek yadigarlara ulaşmaya çalışır. Servet hırsıyla yanıp tutuşan Gabdullacan nicedir varlığını inkar ettiği bu hazineyi sonunda İskender'e göstermeye razı olur. Eserin sonunda nikah vaadiyle Gabdullacan ve kızı Meyrese'yi kandıran İskender Tatar ulusunun kadim yadigarlarını çalarak kayıplara karıştırır.

Tinçurin'in bu entrika komedisinde 1920'li yıllar Tatar edebiyatının en önde gelen temalarından biri olan *eski-yeni karşıtlığı* konu edinilir (Beşirov, 2007: 11). Komediye yeni hayatın temsilcileri Bolşevik üniversite gençliği; köhnemiş, eski hayatın temsilcileri ise Tatar burjuvazisidir. Usta dramaturg, yozlaşmış sistemin kalıntıları olarak tasvir ettiği burjuva sınıfına ideolojik yaklaşım doğrultusunda; sınıf egemenliği, kültürel dayatma ve manipülasyon açısından eleştiri getirir.



Sınıf egemenliği-devlet ilişkisi, Marksist eleştirinin özellikle altını çizdiği konulardan biridir. Marx ve Engels'in teorisine göre, burjuva sınıfı mülkiyet ilişkilerinde egemen sınıftır ve bu egemenliğini devlet yapısı aracılığıyla sağlar. Diğer bir ifadeyle devlet, burjuvazinin çıkarlarını savunan ve proletaryanın ezilmesine aracı olan bir yapıdır:

Burjuvazinin bu gelişme aşamalarından her birine ona denk düşen siyasi bir ilerleme eşlik etti. Feodal beylerin hâkimiyeti altında ezilen bir zümre, komünde silahlı ve kendi kendini yöneten bir birlik (Assoziation) olan; kimi yerde bağımsız bir kent cumhuriyeti, kimi yerde monarşinin vergi ödemekle yükümlü üçüncü zümresini oluşturan, daha sonraları da manifaktür döneminde soyluluğa karşı bir ağırlık unsuru olarak ya meşruti monarşiye ya da mutlak monarşiye hizmet eden, genel olarak büyük monarşilerin temel taşı olan burjuvazi en sonunda, büyük sanayinin ve dünya pazarının oluşmasından bu yana modern temsili devlette hâkimiyeti tek başına ele geçirdi. Modern devlet iktidarı bütün burjuva sınıfının ortak işlerini yöneten bir kuruldan başka bir şey değildir (Marx,K. ve Engels, F., 2014: 39-40).

*Amerikanlar* adlı bu eserde egemen burjuva sınıfı-devlet ilişkisine Tatar burjuva sınıfı temsilcilerinin monarşi yanlısı tutumları ve söylemleri aracılığıyla değinilir. Tatar burjuvazisini temsil eden eser kişileri şahsi menfaatleri uğruna Rus monarşisiyle birlikte hareket etmekte ve bu yönden monarşiye hizmet etmektedirler. Burjuvazinin Rus monarşisiyle olan bağı bu sınıfın temsilcilerinin birbirleriyle olan çekişmeleri aracılığıyla ifşa edilir. Monarşi taraftarlığı ilk olarak eserin ikinci perdesinde eski devlet görevlisi Musa Mehmudi ile eski avukat Şeyhmirza arasında yaşanan gerginlikte açığa çıkar. Girilen ağız dalaşında Musa Mehmudi, avukat Şeyhmirza'yı "Çek casusu" olmakla (Tinçurin, 2007: 162) ve babasını da "milleti misyoner İlminski'ye satmakla" (Tinçurin, 2007: 162) itham eder.

Tatar zengin ve aydın sınıfının Bolşevik karşıtlığı Amerikan profesör şerefine verilen davette daha da aşikar bir görünüm kazanır. Eserin son perdesinde Mirza Nasih Nikolayeviç Amerikalı profesöre mevcut Bolşevik yönetiminden şöyle dert yakınır:

Nasih: Sayın Profesör, bizim yurtseverlerimiz, kudretli, güçlü Rusya'mızın pek çok küçük cumhuriyetlere bölünmüş olmasından büyük üzüntü duymaktadırlar. Rus Çarlığı yönetiminde başta Tatarlar olmak üzere tüm halklar rahat ve keyifliydi. Polonyalılar, Yahudiler ise onlar evvelden ezelden beri fitneciydiler. Ama işte rahmetli padişah hazretlerinin gücü, atlısı hep Tatar'dı. Padişah Hazretleri de Tatarlara pek inanır, güvenirdi. Mevcut Sovyet hükümeti ise türlü halklara bağımsız cumhuriyetler vererek toprakları yağmalayıp, halkı göç ettirdi. Hele bir düşünün, cumhuriyetler kurup çoluk çocuğu iş başına oturtular. İşte, bu Musa Efendi'ye, Şeyhmirza Efendi'ye, Abdullacan Bay'a da hiçbir görev vermediler. Mirza Selimgerey devlet müşaviri, albay Mirza Selimgerey şimdi bir memur olarak geçimini sağlamaya çalışıyor. Bu, tam bir maskaralık. İnsanın seviyesiyle, bilgisiyle dalga geçmek bu. Daha oradan da kovmaya çalışıyorlar, diyor (Tinçurin, 2007: 184).

Böylelikle Tatar zengin ve aydın sınıfının iç yüzü Mirza Nasih Nikolayeviç tiplemesi aracılığıyla açık edilir. Aydın sınıfının asıl kaygısı Tatar halkının millî menfaatleri, yaşam şartları, huzuru ve refahı değildir. Onlar yalnızca kendi toplumsal statülerini ve itibarlarını gözetmektedirler. Toplumun aydınları olarak tanınan kişilerin itibar kaygılarına benzer nitelikte Tatar tüccar sınıfı da servetlerinin telaşındadırlar: "Abdullacan: Bu Sovyetler, profesör efendi, ticaret işlerini de pek kısıtlıyorlar. İşte yukarıda Allah, şimdi saman yiyip yatıyoruz. Lütfen, siz bu konuda bize biraz yardımcı olun. Dayanacak halimiz kalmadı artık." (Tinçurin, 2017: 185).

Marksist eleştiriye göre burjuvazinin temel motivasyonu sömürü ve kârdır. Kapitalist toplumlarda üretim araçlarının sahibi olan burjuva sınıfı proletaryanın emeğini sömürerek kar elde etmeyi ve toplumsal zenginliği amaçlar. Bu motivasyon; insan ile insan arasındaki ilişki bağı "nakit ödeme"den ibaret kılar ve kişisel onuru mübadele değerine, ailevi bağları ise basit birer para ilişkisine dönüştürür (Marx,K. ve Engels, F., 2014: 40). *Amerikanlar* adlı oyununun kişileri arasında sömürü ve kar hırsının

temsilcisi Gabdullacan'dır. Bir vurguncu olan Gabdullacan Tatar halkının kıymetli yadigarlarını zorbalıkla elde etmiştir. Bolşeviklerden kaçan bir bilimadamının içinde bulunduğu zor durumdan istifade etmiş olan bu vurguncunun mirası ele geçirdiği aslında sosyal çevresi arasında kulaktan kulağa yayılmıştır. Bu olay aleni olarak yüzüne söylendiğinde dahi Gabdullacan aldırış etmez. Zira onun tek gayesi bu yadigarları bir an evvel dövize çevirip servet elde etmektir. Bu servete erişebilmek için de kızı Meyrese'yi Amerikalı profesöre yamamaya çalışır. Marksist-Leninist yaklaşımla ifade edilirse; toplumun ortak kültürel mirası Gabdullacan için yalnızca bir mülkiyet meselesidir. Toplumsal baskı dahi onu yolundan vazgeçirmez zira kişilik onurunu servet kazanma hırsıyla mübadele etmiştir. Döviz kazanmak için kızını kullanmakta hiç tereddüt etmez çünkü aile kurumuyla olan münasebeti de sadece bir mülkiyet ilişkisinden ibarettir:

Yapılacak işler, alınacak şeyler de tamamlandı işte. Hakikatten de hanımın dediği gibi bu Amerikan ziyafetiyle ziyadesiyle pahalıya geldi gibi görünüyor. Hayır, işler düşünülüyor gibi sonuçlansa on hissesini geri alırız da. Sen Amerika profesörüysen biz de kendi işimizin profesörüyüz efendim! Hile yapmıyoruz. Dünyada beklenmedik ne işler olur. Beklemezken ne işler olup biter, dünya diyorlar ona. Başına darbe almamış insanın dünyası da yok olmaz. Atalar; dünya çarkı döner döner durur deyip yanılmışlar. Doğru, dünya çarkı çark, dönmesine de dönüyor, bu kısmı doğru. Ancak dönüp durmuyor. Yukarıya çıkıyor! Ataların dediği gibi düşünseydin şimdi köyde ya bir kara ekmeği kemiriyor ya da bir madende kömür kazıyor olurdun. Oysa işte burada vaziyet bütünüyle bambaşka, Amerika profesörünün babası, eh, hi hi hi! Düşündükçe kalbim daha da hızlı çarpıyor! Dur hele, şu paçavra kafalıları bu konuda uyarmak gerek. Yoksa beklenmedik bir işler karıştırırlar yine. Akıl pay edilirken pudra boyanıp duran millet bunlar. Annesi!.. Ay, tüh! Raziye hanım, kızım, buraya gelin. Çabuk olun, haydi. Asalaklar! (Tinçurin, 2007: 169-170).

*Amerikan* adlı eserin getirdiği en önemli eleştirilerden biri de burjuva sınıfının millî kimliğe ve kültüre yönelik yaklaşımıdır. Burjuvazinin eserdeki temsilcilerinin millî kimliğe ve kültürel değerlere ilişkin hamaset dolu söylemleri ve tavırları eserin güldürü unsurlarını oluşturur. Eserde millî kimlikle ilişkili çarpık değer yargıları özellikle Musa Mehmudi ve kızı Dilber tiplmeleri üzerinden tasvir edilir. Kendini “millet hadimi” olarak takdim eden Musa Mehmudi “millî” kelimesini dilinden hiç düşürmemektedir. Bununla birlikte Mehmudi'nin milliyetçiliği samimiyetten çok uzaktır. Amerikalı Tatar profesörün evlerini ziyaret edeceğini öğrenen Musa her anlamda “millî” olarak yetiştirdiğini düşündüğü biricik kızı Dilber'i onunla evlendirmek ister. Misafir gelmeden hemen önce kızına yaptırdığı “millî” duruş provaları ise Mehmudi'nin son derece yüzeysel milliyetçilik anlayışını gözler önüne serer:

Musa: İyi, güzel oluyor. Başını biraz yukarı kaldır. Evet tekrar dene. (Dilber reverans yapar).

Musa: Eğilirken işte şöyle yapsan daha güzel görünecek gibi. (Eğilip gösterir). Tamam, bir kere daha yap. (Dilber reverans yapar).

Musa: Hey, barekallah, iyi, güzel, millî olduğun ortaya çıktı. Konuşurken ellerini bu şekilde göğsünün üzerinde tut. Şu resimdeki kızlar gibi. Gözlerini kocaman açıp yukarıya bak. Millî olsun. Bu hem saygı göstergesidir hem de hoşça gider.” (Tinçurin, 2007: 152-153).

Amerikalı profesöre yedirilen “millî” peremeç<sup>4</sup>lerin ve içirilen “millî” çayların ardından sahneye “millî” Tatar kızı Dilber gelir. Profesöre “Mösyö” diye hitap eden ve sürekli babasının öğrettiği şekilde reverans yapan Dilber, söylediği şarkılar ve ettiği danslarla profesöre ne denli “millî” olduğunu ispatlamaya çalışır. Eserin hareket komiği barındıran bu sahneleri ile yazar Tinçurin, her fırsatta kendini millet hizmetkârı olarak tanıtan ve milliyetçiliği aslında kendi şahsi çıkarları için bir paravan olarak kullanan burjuva sınıfını ifşa eder.

Burjuva sınıfının şekilci ve yapmacık milliyetçilik anlayışlarının göstergelerinden biri de ulusal aydınlanma ve anadili konularındaki yaklaşımlarıdır. Eserdeki burjuva-aydın sınıfı tiplmelerine göre

4 Peremeç: “Ortasına kıyma koyularak etrafı büzülüp bohça biçiminde yapılan bir Tatar böreği” (Öner, 2009: 216).

“terakki etmek”; cümlelerinin arasında Fransızca ve Rusça sözcükler sıkıştırmaktan ibarettir. Örneğın aydın sınıfının temsilcisi Musa Mehmudi kızını terakkiperver bir birey olarak yetiştirdiğini ispatlamak için onu profesörün önünde sınava tabi tutar. Mehmudi'nin kızına sorduğu gülünç sorular aydın sınıfının modernleşmeye yönelik arzalı bakış açısının bir tezahürüdür:

Musa: Biz şimdi, profesör efendi, azıcık kızıma Fransızca da okuttuk. Kızım, iyi günler Fransızca nasıl denir?

Dilber: Bonne jour Mösyö! (Reverans yapar).

Musa: Günaydın nasıl söylenir?

Dilber: Bonne matin Mösyö! (Reverans yapar).

Musa: İyi akşamlar nasıl denir?

Dilber: Bonne soir Mösyö! (Reverans yapar).

Musa: Ben Amerikalıyı seviyorum nasıl denir?

Dilber: j'aime l'americain.

İskender: A-a-a! Fransızcaı pek iyi biliyormuşsunuz. Ben Amerika'da, kendi ülkemizde millî kardeşlerimizden Fransızca bilenler olacağını hiç düşünmemiştim, milletimiz pek terakki etmiş (Tinçurin, 2007: 158-159).

Tıpkı eski millet hadimi Musa gibi vurguncu Gabdullacan, eski polis memuru Selimgerey, Mirza Nasih Nikolayeviç gibi diğeri eser tiplmelerinin de terakkiperverlikten anladıkları Tatarca yerine Rusça kelimelerle konuşmaktır. Yazar millî kimliğin temel dayanağı olan anadili konusuna oyunun genelinde tiplmeleri aracılığıyla yer yer vurgu yapmakla beraber son perdede bu konuyu ayrıca ele alır. Yeni Bolşevik rejiminin yerel dillerin öğretimine ilişkin politikasını eleştiren Tatar burjuvazisinin temsilcileri Tatar dilini öğrenmenin anlamsız ve ahmakça bir uğraş olduğunu savunurlar. Böylelikle yazar, burjuva-aydın sınıfının eser boyunca betimlediği gülünç ve hamaset yüklü milliyetçilik anlayışlarına ilişkin son noktayı koyar: millî şuurun oluşturulmasında ve millî kültürün aktarımında en önemli unsur olan anadilinin öğretilmesine karşı çıkan bir zümrenin millîliklerinden söz edilemez:

Selimgerey: Daha bir de zorla Tatar dilini öğretiyorlar.

Nasih: Da, da, hele bu pek büyük ahmaklık. Fransızca, İngilizce, Almanca hatta Japonca okutulmasını anlarım ama Tatarca öğretmeyi aklım almıyor. Bize, Tatarlara, kültür gerek, oysaki onlar Tatarca okutmaya çabalyorlar. Bizi, gençliklerinde Tatarca okumamış ihtiyarları Tatarca okumaya mecbur ediyorlar. Bu maskaralık, pozor, izdevatels'tvo!<sup>5</sup> Bana niye Tatarca okumak gerekli olsun? Söylesenize, niye gerekli? İşte, siz medeni bir insansınız, Amerika profesörü, söyleyiniz hele, Amerika'da Fransızca okutuyorlar mı? Okutuyorlar. Japonca okutuyorlar mı? Okutuyorlar. Ya Tatarca okutuyorlar mı? Hayır. Bin defa hayır. (...) Medeni hiçbir memlekette Tatarca okutmuyorlar. Buradaysa bunlar Tatar dili okutmayı düşünüp ortaya attılar. Yetinmeyip, Ruslara da Tatarca öğretmek için uğraşıyorlar (Tinçurin, 2007: 184-185).

Yukarıdaki parçada da görüldüğü üzere *Amerikan*'ın burjuva sınıfını temsil eden tiplmeleri yalnızca şahsi keyfiyetleri ve menfaatlerini gözeten bir milliyetçilik anlayışına sahiptirler ki bu da yazarın yeni ideolojik doktrinle paralel vermek istediği mesajı yansıtır niteliktedir: Burjuva sınıfı gücü elinde tutmak adına kültürel alanda da bir hegemonya kurmayı hedefler. Millî ve kültürel değerleri manipüle ederek yerine kendi inşa ettiğeri değerlerini, normlarını, yaşam tarzını ve ideolojisini empoze etmeye çabalar. Bununla birlikte parçada elbette yazarın yeni Sovyet hükümetinin yerel dilleri ve kültürleri teşvik eden *korenizatsiya* (yerelleşme) politikası<sup>6</sup>nı methettiğini de kaydetmek gerekir. Bir diğeri ifadeyle yazar

<sup>5</sup> Rus. Utanç, zultim.

<sup>6</sup> Sovyetler Birliğı'nin dil politikası hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. (Uzman, 2017: 41-56).

Tatar burjuvazisi ile yeni Sovyet hükümetini karşı karşıya koyarak Bolşevikleri milli kimliklerin muhafızı olarak takdim etmiştir.

Bolşeviklerin eserdeki temsilcileri İskender, Apuş, Samat, Zeynep ve Nuriye adlı üniversite öğrencileridir. Yalnızca ilk perdede sahnede görünen ve kurgunun oluşumuna hizmet eden bu yan tipler, eski düzenin temsilcileri olan burjuva sınıfına karşıt olarak yeni hayatı simgelerler. İlerici, aydınlık, halkın menfaatini gözeten ve ideolojik olarak sağlam bu genç neslin tasvirine propagandist söylem eşlik eder:

Apuş: Biz köleliğin ve cehaletin düşmanıyız / Biz gururlu bir öğrenci topluluğuyuz /Yeni bir ülke inşa ediyoruz /Biz Sovyet için hazırız! / Biz varız, biz genciz, bizde yeni güç / Sembolümüz kitap, orak ve çekiçtir /Bir, iki, üç; bir iki üç... (...) Biz bugünün bağlarından kurtulup / Geleceğe doğru uzanıyoruz / Biz geçmiş günleri gömüyoruz / Biz tarihle yarışıyoruz (Tinçurin, 2007: 141).

Burjuva sınıfının eleştirisine ek olarak; eserde bir üniversite öğrencisi olan Kasıym tiplemesi aracılığıyla da bu defa proleterya sınıfına ideolojik temelli bir ikazda bulunulur. Marksist terminolojide *lumpen proleterya* olarak adlandırılan ve aslında burjuva sınıfına mensup olarak addedilebilecek olan bu orta zümre sözde burjuva sınıfına karşı mücadele eder görünümünde olmakla birlikte aslında gelecekteki çıkarlarını gözeten ve bu sebeple de proleterleşen muhafazakar ve hatta gerici bir gruptur. Tarihin tekerleğini geriye doğru çevirmeye çalışan (Marx, K. Ve Engels, F., 2014: 50) bu *lumpen proleterya*, devrime dahil olmuş gibi görünse dahi aslında içinde bulunduğu yaşam koşulları onları gerici kışkırtmalara mutlaka sevk edecektir (Marx, K. Ve Engels, F., 2014: 50). Eserin başlangıcında yalnızca birkaç sahnede görünen Kasıym tiplemesini *lumpen proleteryanın* bir temsilcisi olarak okumak mümkündür. Yalnızca ilk perdede görünen Kasıym, devrimci üniversite gençleri olarak tanıtılan İskender, Samat ve Apuş'a karşıt bir tipleme olarak sunulur. Eserin girişinde Apuş'un devrim marşı söylemesinden rahatsız olan Kasıym üniversite öğrencileri için açılacağı söylenen kantin haberine de "Altı aydan beri işitiyoruz biz bu haberi" (Tinçurin, 2007: 144) diyerek karşılık verince gençler arasında geçen diyalogda gerilim tırmanır. Sahte devrimci olarak tasvir edilen Kasıym'ın bu tavrı yine mensup olduğu sosyal sınıfla ilişkilendirilir. Bir mollanın oğlu olan Kasıym ailevi kökleri bakımından küçük burjuvazinin bir temsilcisidir ve aslında Bolşeviklere inanmamakla birlikte şahsi ikbali için devrimci gibi görünmektedir:

Samat: Yabancı unsur başlarının yardımıyla Sovyet üniversitesine yuvalananlar da soylarını artık yad etmemeliler.

İskender: Bu cici delikanlıların sinirlerini hoplatmaya başlamanın zamanı geldi.

Apuş: Yapmacıklıklarıyla göz boyamaya çalışıyorlar. Bu aynı zamanda komsomola katılmak için başvuru belgesi verip komsomol biletini almak için çabaladı da olmadı.

İskender: Ömürlerinin kıaldığının farkındalar.

Apuş: Sahiden de, devrimin dördüncü yılında ne yapabildikleri ki!

Samat: Onun böyle bardak kırıp çıkmasında bir sır var.

Apuş: Sırrı açık: komsomola çöreklenmek istiyor! (Tinçurin, 2007: 145).

## Sonuç

Tatar edebiyatının ve tiyatrosunun görkemli ismi Kerim Tinçurin 50. yaş jübilesinin kutlandığı 17 Eylül 1937'de tutuklanır ve bir yıl boyunca devam eden soruşturmanın ardından 14 Kasım 1938'de idama mahkum edilir. Dramaturga yöneltelen suçlamaların çoğunluğu milliyetçi aydın Ayaz İshaki ile ilgilidir. Tinçurin, geçmişte İshaki'nin *İl* gazetesi redaksiyonunda çalışmış olmak, devrim zamanı Komünist

partiye karşı mücadele etmek, Berlin'de ıkarılan *Milli Yul* dergisini takip etmek, İşhaki ile mektuplaşmak ve Japon casusu H. İşhakov'dan İşhaki'nin piyeslerini almakla itham edilir (Arslanov, 2011: 30). Edebiyat dünyasına adım attığı ilk dönem kaleme aldığı eserlerinden itibaren millî burjuvaziyi çeşitli yönleriyle eleştiren usta dramaturg kaderin ironik bir cilvesi olarak yeni rejim tarafından "kk burjuva yazarı" sıfatıyla yaftalanır ve 15 Kasım 1938'de kurşuna dizilir. Tinçurin Ekim ihtilalini memnuniyetle karşılamış inançlı bir devrimci, bir sosyalisttir. Bununla birlikte tıpkı çağdaşı olan pek çok Tatar aydını gibi onun sosyalizme bağlılığı da ancak millî hedeflere olan sadakatinden sonra gelir.

İlk kalem tecrübesi olan *Münazara'yı* 1900-1906 yılları arasında öğrenim grdğ Mhemmediye medresesinde yazan Tinçurin 51 yıllık yaşamının sonunda Tatar edebiyatına ve dramaturjisine zengin bir miras bırakmıştır. *İskender, Hekimcan Agay, Kara Knnerde, Yüz Mň, Ak ibrik* gibi eserleri ile edebiyat sahasında öykücü olarak da adından söz ettiren bu kalem ustası<sup>7</sup> Tatar kültür tarihindeki asıl şöhretine oyun yazarlığı ile ulaşmıştır. 10'dan fazla tiyatro oyununun yazarı olan, yönetmen, dramaturg, oyuncu sıfatıyla sahne sanatının tüm aşamalarında görev alan, kaleme aldığı yazılarıyla kuramsal olarak da tiyatronun gelişimine katkı sunan Tinçurin, Tatar tiyatrosunun bugün bnisi olarak kabul edilmektedir.

Tinçurin'in tiyatro eserleri gerek kurgusu gerekse tiplmeleri ile millî karakterde olup doğrudan doğruya Tatar toplumunun yaşantısını ve kültürünü yansıtır niteliktedir. Bununla birlikte yazarın kendi yaşantısıyla da paralel olarak toplumsal yaşantıya ve toplumu oluşturan sosyal sınıflara yönelik eleştirel yaklaşımı ilk eserlerinden itibaren dikkat çeker. Tinçurin'in 1910'lu yıllarda yazdığı ilk oyunlarında aydınlanma realizminin etkisinde toplumun mutluluğu, refahı ve gelişimine hizmet temaları ön plana çıkar. Sovyet Tatar dramaturjisinin ilk dönemi olan 1920'li yıllarda yayımlanan eserlerinin kurgularında ise yeni ideolojik bakış açısı dikkati çekmektedir (Hanzafarov, 2022: 168). Bununla birlikte Tinçurin Tatar tiyatrosunun repertuarıyla, dramaturjisiyle, sahnelenme biçimiyle daima millî bir karakterde olması gerektiğini savunmuş ve kendi oyunlarını da bu yaklaşım doğrultusunda kaleme almıştır. Onun; Tatar tiyatrosunun 20. yılı münasebetiyle *Bėznėň Yul* dergisinde çıkan makalesinde yer alan řu satırlar usta dramaturgun millî tiyatroya dair bakış açısını iyi yansıtır niteliktedir:

Diğer güzel sanatlarla birlikte halkın kültürel hayatının asıl dayanaklarından biri olan tiyatro ile Tatar halkı arasında bir rabita emaresi görünmüyordu. 1905 devriminin gücü, Tatar halkı üzerinde asırlar boyunca asılı duran istibdat ve hurafeler perdesini yırtarak yeni fikirler ve yeni emellere yol açtı. Bu yeniliklerden birisi olarak Tatar tiyatrosu geriliğe karşı mücadele eden kültürel bir gücü ve gerekli bir unsur olarak ortaya ıktı.

(...) Ekim devriminin birinci yıllarında da tiyatronun en karanlık köylere gidişini, korkunç açlık yıllarında dahi perdesini indirmemeyişini dikkate aldığımızda tiyatronun toplumsal hayattaki önemine dair başkaca bir söz söylemeye gerek kalmıyor (...) Biz realistler, tiyatroya hayatın aynasıdır, deriz. İşte bu aynadan bakarak geçmişi, şimdiyi ve geleceği doğru bir biçimde gösterecek olan hakiki tiyatroyu halkla buluşturmak için bilimsel temellere dayanan çalışmalar yapmamızın vakti geldi. (...) Tatar tiyatrosunun temelini oluşturan repertuara ve onun canı olan eğitimli ve nitelikli sahne gücüne, Kazan'dan başka şehir ve bölgelerdeki tiyatro merkezleri muhtaçlar. Tiyatroyu hakiki manasıyla Tatar işçi-köylü kitleleriyle buluşturmakla birlikte Tatar sineması ve müziği için de hakiki manada kolları sıvamamızın vaktidir (Tinçurin, 2011: 289, 294-295).

Tinçurin, Tatar tiyatrosunun 20. yılının kutlandığı bu zamanda *Amerikan* adlı piyesini kaleme alır. Piyes, Ekim devrimi coşkusunun srdėė 1920'li yıllar Sovyet Tatar edebiyatının en popüler temalarından biri olan eski-yeni düzen karşıtlığını işlemektedir. Konusu itibarıyla N. Gogol'un Rusya İmparatorluğu'nda yozlaşmış bürokrasiyi konu edindiği *Müfettiş* adlı komedisini hatırlatsa da Tatar toplumuna ve kültürüne özgü millî renkleri barındırması açısından ondan ayrısış (Hanzafarov, 2022:

<sup>7</sup> Kerim Tinçurin'in hikayelerine ilişkin detaylı bilgi için bkz. (şeker, 2019).

172). Yazar eleştirinin nesnesi olarak sınıf çıkarlarıyla bağdaşmadığı için devrimin getirdiği değişimlere düşman olan burjuvaziye seçer ve onların karşısına devrimci üniversite gençliğini koyar. Tatar burjuvaydın sınıfını monarşiyle olan ilişkileri, kar hırsları ve çarpık değer yargıları ile tenkit eden yazar, bu sınıfın dillerinden düşürmedikleri “millî” sıfatını yalnızca kendilerine bir statü kazandırmak adına kullandıklarına vurgu yapar. Özellikle ikinci ve üçüncü perdelerinde farsî<sup>8</sup> tavırlarıyla dikkat çeken burjuva sınıfı temsilcilerinin millî duruşlarının ne denli spekülâtif, yüzeysel ve yapay olduğu eser sonunda açığa çıkar.

Eserin eski düzeni temsil eden burjuva tiplerini detaylı işlenmiş olmakla birlikte yeni rejimin temsilcileri olan üniversite gençliğinin yalnızca kurgunun oluşumuna hizmet eder nitelikte betimlendiği dikkati çekmektedir. Örneğin; üniversite gençliğinin kendi aralarındaki diyaloglarında sınıf mücadelesine vurgu yapan bir sosyalist söyleme hiç rastlanmaz. Ekim devrimi ve Bolşevik hareketine vurgu yalnızca Apuş adlı öğrencinin eser başında söylediği marş ve eserde sahte Bolşevik olarak tanıtılan Kasıym tipleni üzerinden gösterilen sınıf ayrımından ibarettir. Bu durumu hem yazarın ideolojik yaklaşımıyla hem de eserin yeni rejimin ideolojik ekseninde yazılmış ilk eserlerinden biri olmasıyla açıklamak mümkündür. Ayrıca, yazılış tarihi dikkate alındığında eserin; konusu, pozitif (olumlu) karakter yaratımı, ajitasyon kurgusu, devrimci-romantizm yönelimi vb. ilkeleri ile çerçevesi kati bir şekilde çizilmiş olan Stalin devri edebiyatının sosyalist realizm metoduyla kaleme alınmamış olduğunun da altını çizmek gerekir.

14 Ekim 1955'te itibarı iade edilen Kerim Tinçurin'in külliyatı bir yıl sonra Tataristan Yazarlar Birliği tarafından yayımlanır ve oyunları yeniden Tatar sahnelerinde izleyiciyle buluşur. 1988'de Tatar Devlet Dram ve Komedi Tiyatrosu'na Kerim Tinçurin adı verilerek usta dramaturgun Tatar tiyatro tarihindeki ayrıcalıklı hizmetleri taçlandırılmıştır.

<sup>8</sup> Fars: “İlkel, yalnız güldürme öğelerinden yararlanan, kimi kez inanırlığın sınırını aşan, gülümsemekle yetinmeyip güldürmeyi erek edinen hafif komik oyun” (Taner, H. vd. 1966: 36).

**Kaynakça**

- Ahmadullin, A. (2012). *Tatarskaya Dramaturgiya*. Kazan: Tatarskoye Knijnoye İzdatelstvo.
- Arslanov, M. (2011). "K. Tinçurinnın Tormışı hem İcat Etapları", *Kerim Tinçurin Tarihi- Dokumental, Edebi hem Biografik Cıyıntk*. İ. Hadiyev-R. Batulla (Ed.), içinde (25-31). Kazan:Cıyn Neşriyatı.
- Beşirov, F. (2007). "Ul Kabızgan Utlar Meņęę Yanar", *Kerim Tinçurin Dramalar, Komediylar, Hikayeler*. F. Beşirov (Ed.), içinde (5-16). Kazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı.
- Burbiel, G. (1979). "Gayaz İshaki'nin Tatar Edebiyatındaki Yeri". *Muhammed Ayaz İshaki Hayatı ve Faaliyeti 100. Doğum Yılı Dolayısıyla*, S. Çağatay (Ed.), içinde (133-140). İstanbul: Ayyıldız Matbaası.
- Çağatay, S. (1979a). "Ayaz İshaki'nin Tiyatro Eserlerinden Züleyha". *Muhammed Ayaz İshaki Hayatı ve Faaliyeti 100. Doğum Yılı Dolayısıyla*, S. Çağatay (Ed.), içinde (179-190). İstanbul: Ayyıldız Matbaası.
- Çağatay, S. (1979b). "Muaalime". *Muhammed Ayaz İshaki Hayatı ve Faaliyeti 100. Doğum Yılı Dolayısıyla*, S. Çağatay (Ed.), içinde (191). İstanbul: Ayyıldız Matbaası.
- Devletşin, T. (1981). *Sovyet Tatarıstanı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Galiyev, G. (2011). "Běr Dramaturgnın Üsüv Yulı", *Kerim Tinçurin Tarihi- Dokumental, Edebi hem Biografik Cıyıntk*. İ. Hadiyev-R. Batulla (Ed.), içinde (327-353). Kazan:Cıyn Neşriyatı.
- Halit, G. (2003). *Galiagar Kamal*. Gabdrahman Kamal II (Ed.), içinde (41). Kazan: Titul.
- Hanzafarov, N. G. (2022). *Tatar Dramaturgiyasę: Kuzetüvler, İcat Portretleri*. Kazan: Tatarıstan Respublikası Fenner Akademiyasę G. İbrahimov İsemendegę Tël Edebiyat Hem Sengat İnstitutı.
- İşmorat, R. (2011). "Dus Hem Ostaz", *Kerim Tinçurin Tarihi- Dokumental, Edebi hem Biografik Cıyıntk*. İ. Hadiyev-R. Batulla (Ed.), içinde (376-386). Kazan:Cıyn Neşriyatı.
- Kamalieva, A. (2008). "Başlangıçtan 1917'ye Kadar Kazan Tatar Tiyatrosu". *Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (14), 117-129.
- Kamalieva, A. (2009). *Romantik Milliyetçi Ayaz İshaki*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Marx, K. ve Engels, F. (2021). *Komünist Manifesto*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Mostafin, F. ve Dautov, R. (1997). "Repressiya Kurbanı Tatar Yazarları". (Aktaran: Mustafa Öner). *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, (3), 135-168.
- Nigmati, G. (2011). "Tatar Sovet Tęatr hem Dramaturgiyasenęň Üsęřę". *Kerim Tinçurin Tarihi- Dokumental, Edebi hem Biografik Cıyıntk*. İ. Hadiyev-R. Batulla (Ed.), içinde (325-326). Kazan:Cıyn Neşriyatı.
- Öner, M. (2009). *Kazan-Tatar Türkęesi Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Rami, İ. (2021). "Tatar Tiyatrosunun Oluşumu Sürecinde Galiesgar Kamal'ın Türkçeden Yaptığı Çevirilerin Rolü". *İdil-Ural Araştırmaları Dergisi*, 3(1), 61-72.
- Segdi, G. (2003). "Tatar Teatr Edebiyatı hem Anın Üsüv Tarihi". *Tatar Teatrı 1906-1926*. E. Hayri (Haz.), içinde (18-75). Kazan: Megarif Neşriyatı.
- Sehapov, M. (2005). *Tatar Ręnęssansının Altın Devęř*. Kazan: Tarih.
- Şeker, K. (2019). *Kerim Tinçurin'in Hikayeleri Üzerine Tatarca Dil İncelemesi (İnceleme-Metin-Dizin)*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şerifullina, E. (1977). "İlębez Kadęrlę Cırębez". *Kazan Utları*, (6), 163-170.
- Şeripova, A. S. (2021). "Osobennosti İnvarianta Tatarskoy Sovetskoy Dramaturgii 1920-1930-h godov (Na Primere p'yes G. İbragimova i K. Tinçurina)". *Filologiğeskiye Nauki. Voprosı Teorii i Praktiki*, 14(10), 2963-2967.
- Taner, H. vd. (1966). *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

- Taymas, A. B. (1966). *Kazan Türkleri. Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü*. Ankara: Ayyıldız Matbaası.
- Taymas, A. B. (1979). "Ayaz İshaki (1878-1954)". *Muhammed Ayaz İshaki Hayatı ve Faaliyeti 100. Doğum Yılı Dolayısıyla*, S. Çağatay (Ed.), içinde (167-176). İstanbul: Ayyıldız Matbaası.
- Tinçurin, K. (2007). "Amerikan", *Kerim Tinçurin Dramalar, Komedyalar, Hikayeler*. F. Beşirov (Ed.), içinde (139-193). Kazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı.
- Tinçurin, K. (2011). "Tatar Tëatrının XX Yıllık Beyremë Unayı Bëlen". *Kerim Tinçurin Tarihi-Dokümental, Edebi hem Biografik Cuyıntık*. İ. Hadiyëv-R. Batulla (Ed.), içinde (289-295). Kazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı.
- URL-1: <https://tatarica.org/tat/razdely/kultura/literatura/dramaturgiya-tatarskaya> [Erişim Tarihi: 26.03.2024].
- Uzman, M. (2017). "Sovyetler Birliği'nde Dil Politikası". *Liberal Düşünce Dergisi*, (88), 41-56.
- Yıldırım, R. Y. (2023). "Ayaz İshaki'nin İlk Dönem Yaratıcılığı Üzerine Genel Bir Bakış". *İdil-Ural Araştırmaları Dergisi*, 5(1), 75-91.
- Zahidullina, D. (2011). *Tatar Edebiyat Tarihi I*. Kazan: Kazanskiy Universitet.
- Zakircanov, E. (2011). *Ruhi Tayanıç*. Kazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı.
- Zakircanov, E. M. (2017). "XX. Gasırnıñ Çirëğende Tatar Dramaturgiyesë Üsëşëne Nisbetlë Kerim Tinçurin İcatı". *Fenni Tataristan*, (3), 32-40.