

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ÇAĞDAŞ TÜRK LEHÇELERİ VE EDEBİYATLARI
ANABİLİM DALI

117736

CAFER CABBARLI'NIN
HAYATI ve ESERLERİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

Doktora Tezi

117736

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Erdoğan Uygur

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Ramazan Kaplan

Ankara-2002

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ÇAĞDAŞ TÜRK LEHÇELERİ ve EDEBİYATLARI
ANABİLİM DALI

**CAFER CABBARLI'NIN HAYATI VE ESERLERİ ÜZERİNE
BİR ARAŞTIRMA**

Doktora Tezi

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ramazan Kaplan

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

Prof. Dr. Ramazan Kaplan

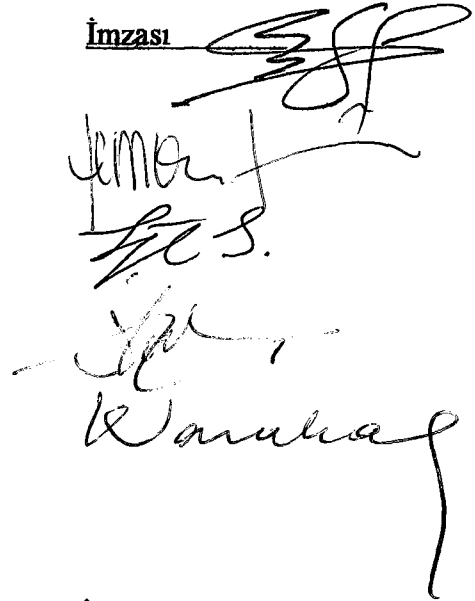
Prof. Dr. F. Sema Barutçu Özönder

Doç. Dr. Leyla Tağızade

Doç. Dr. Jale Demirci

Doç. Dr. Şuayip Karakaş

İmzası



Tez Sınav Tarihi: 26.11.2002

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ	I
GİRİŞ	1
I. BÖLÜM	32-46
CAFER CABBARLI'NIN HAYATI	32
II. BÖLÜM	47-442
A. DRAM ESERLERİ	
I. İLK DÖNEM DRAM ESERLERİ (1916-1918)	
VEFALI SERİYYE veya GÖZ YAŞI İÇİNDE GÜLÜŞ	47
SOLGUN ÇİÇEKLER	70
NESREDDİN ŞAH	90
TRABLUS MUHARİBESİ veya ULDUZ	117
EDİRNE FETHİ	141
II. İKİNCİ DÖNEM DRAM ESERLERİ (1920-1921)	
AYDIN	176
OGTAY ELOĞLU	228

III. OLGUNLUK DÖNEMİ DRAM ESERLERİ (1927-1932)

OD GELİNİ	253
SEVİL	284
ALMAS	318
1905. İLDE	348
DÖNÜŞ	378
YAŞAR	395

B. HİKÂYELERİ 410-428

ASLAN VE FERHAD	410
MENSUR VE SİTARE	413
GÜLZAR	417
DİLARA	420
DİLBER	422
FİRUZE	424
GİZ GALASI	427

C. ŞİİRLERİ 429-444

BAHAR	431
ÖYÜD	434
MENİM TANRIM	437
EY DAN ULDUZU	439
YÂDA DÜŞDÜ	442

III. BÖLÜM	445-461
A. SANATI	445
a. Sosyal Yapı	446
b. Parti Münasebetleri	448
Eserlerinde Yapı ve Teknik	450
Tiyatro Sanatına Getirdiği Yenilikler	453
B. DİLİ VE ÜSLÛBU	456
a. İlk Dönem Eserlerinde Dil ve Üslûp	456
b. Olgunluğa Geçiş Döneminde Dil ve Üslûp	457
c. Olgunluk Döneminde Dil ve Üslûp	458
SONUÇ	462-464
BİBLİYOGRAFYA	465-472
İNDEKS	473-478

ÖN SÖZ

Cafer Cabbarlı, Azərbaycan Edebiyatının önəmli şəxsiyyətlərindən biridir. Şiir, hikâyə və özellikle dram türündəki edebî ürünleriyle tanınan Cabbarlı, eserlerinde sosyal konulara geniş yer vermesiyle toplumcu bir yazar niteliğine sahiptir.

Yazar, toplumdaki yaygın gelenek ve göreneklerin aksayan yönlerini tenkit ederek, ülkede sosyalizm çerçevesinde çağdaş ve gelişmeci bilincin önünü açmaya yönelik faaliyetleriyle Azərbaycan Edebiyatının simge şahsiyetlerinden biri hâline gelir.

Eserleri Azərbaycan'da ders kitaplarına girmiş, kürsülerde okutulmuş, bilimsel araştırmalara konu olmuş sembol bir yazarın, yakın Türkiye tarihiyle ilgili dram eserleri olmasına rağmen, ülkemizde hemen hiç tanınmaması, bizi bu yazarla ilgili çalışma yapmaya sevk etti. Yaptığımız çalışmanın, tiyatro repertuarını süsleyen eserleriyle Azərbaycan tiyatrosunun gelişmesinde büyük rolü olan Cabbarlı'nın Türkiye'de de tanınmasını kolaylaştıracaklarını düşünüyoruz.

“Cafer Cabbarlı'nın Hayatı ve Eserleri Üzerine Bir Araştırma” isimli bu çalışma; Ön Söz, Giriş, Sonuç, Bibliyografya ve İndeks bölümleri dışında, üç bölümden meydana geldi. Çalışmamızın ana gövdesini, yazarı Azərbaycan Edebiyatında zirveye çıkaran dram eserleri oluşturdu. Yazarın her dram eseri, konusu ve teması bakımından mercek altına alınarak, vaka kuruluğu yanında dil ve üslup özellikleriyle de irdelendi. Kaleme aldığı az sayıdaki hikâyeye için de aynı yöntem takip edildi. Bir çok şiir yazmasına rağmen, dram sahasındaki başarısını bu sanat dalında gösteremeyen yazarın şiir anlayışını tespit etmeye yönelik birkaç şiiri de tematik yapısı ve türü bakımından incelenerek diğer şiirlerine örnek oluşturacak şekilde çalışmaya dahil edildi.

Giriş bölümünde, yazarın bir çok eserine kaynak olan toplumun yapısına ilişkin sosyo-politik ve edebî gelişmeleri XIX. yüzyıldan başlayarak, XX. yüzyıl başlarına kadar inceledik. Bundan amacımız, yazarın içinde yaşadığı toplumun

kültürel birikimini belirleme düşüncesi oldu. Yazarın, eserlerine yansıyan düşünsel gelişimi ise gerekçeleriyle birlikte Sonuç bölümünde yer aldı. Bibliyografya bölümünde, temin edebildiğimiz ve çalışmamızda yararlandığımız kaynaklar alfabetik sırayla verildi. Ancak, kaynaklarda, yazarla ilgili nesnel bilgilere çok az yer verilmesi, bizi alıntı yapmaktan ziyade yorum yapmaya yöneltti.

Bu çalışmanın başından sonuna kadar her safhasında büyük bir özveriyle benden katkı ve yardımlarını esirgemeyen kıymetli hocam Prof. Dr. Ramazan Kaplan'a; düzenledikleri periyodik bilimsel toplantılarla çalışmamı yakından takip eden kıymetli hocalarım Prof. Dr. Sema Barutçu Özönder'e ve Doç. Dr. Leyla Tağızade'ye şükranlarımı sunarım.

Ayrıca, çalışmamla ilgili malzeme konusunda büyük yardımlarını gördüğüm Azerbaycan Büyükelçiliği görevlilerinden Gönül Aliyeva'ya ve şiir bölümüne yaptığı değerli katkılarından dolayı Arş. Gör. Hüseyin Gürbüz'e teşekkür ederim.

GİRİŞ

Doktora tezimizin konusu olan Cafer Cabbarlı (1899-1934) ve eserleriyle ilgili çalışmamızda, Cabbarlı'nın fikrî gelişimine ve eserlerine ışık tutan yaşadığı dönemin toplumsal özelliklerini, siyaset ve edebiyat alanındaki gelişmeleri bilimsel veriler çerçevesinde mümkün olabildiği kadar eksiksiz incelemek istiyoruz.

Bu amaçla, objektif bir tahlile ulaşabilmek için bir önceki dönemde meydana gelen, yani, Azerbaycan edebiyatı tarihinin en verimli ve aynı zamanda en karmaşık dönemi olan XIX. yüzyıldaki edebî gelişimi doktora çalışmamıza, idarî ve toplumsal yapıyı göz ardı etmeksizin, dahil etmek uygun olacaktır.

Bir başka deyişle, Cafer Cabbarlı'nın eserlerini kaleme aldığı dönemlerdeki edebî zeminin oluşmasında etkili olan XIX. yüzyılın toplumsal yapısının ve edebiyat alanında tarihsel gelişim sürecine uygun olarak şekillenen XX. yüzyıla bıraktığı edebî mirasın neler olduğunu göz önüne alarak, tezimizde incelemeyi amaçladığımız Cabbarlı'nın düşüncelerini ve ürünlerini, somut verilerle ve gerekçelerle açıklama imkânını elde etmiş olacağız.

İran hükümdarı Nadir Şah'ın 1747'de öldürülmesinden sonra, ülkede taht kavgalarının başlaması ve bunun sonucunda merkezî hükümetin gücünü yitirmesiyle, siyasî bakımdan İran şahının nüfuzunda olan Azerbaycan'da Guba, Derbend,

Şamahı, Bakü, Karabağ, Gence, Talış, Nahçıvan, Şeki, Karadağ, Tebriz, Gazak, İlisu gibi küçük feodal devletler, yani, hanlıklar ve sultanlıklar ortaya çıktı. Arazi paylaşımı ve siyasî otorite kurma düşüncesiyle bu hanlıklar birbirleriyle mücadeleyle girdi.¹ Bu çekişme ve mücadeleler sonucunda iyice zayıf düşen hanlıklar ve sultanlıklar, XIX. yüzyılın başından itibaren Rusya'nın hâkimiyetine geçmeye başladı. Sırasıyla 1804'te Gence ve Karabağ, 1806'da Bakü, ardından Şirvan ve Guba hanlıkları; daha sonra da 12 Kasım 1813'te Rusya ile İran arasında yapılan "Gülüstan Sulh Antlaşması" gereğince Şeki, Talış, Dağıstan ve Doğu Gürcistan'ın idaresi bütünüyle Çarlık Rusya'sına geçmiş oldu. Bu topraklardaki siyasî nüfuzunu kaybeden İran, İngiltere ve Fransa'nın da siyasî desteğini alarak, 1826'da Rusya ile yeni bir savaşa başladı. Rus ve İran ordularının savaş alanı olan Azerbaycan'da halk büyük zarar gördü. Köyler, kasabalar, hatta şehirler yakıldı yıkıldı. Bu savaşın da İran'ın mağlûbiyetiyle sonuçlanmasının ardından, "Türkmen Çayı Antlaşması" (1828) ile Nahçıvan ve Erivan hanlıkları da Çarın yönetimine verildi. Ayrıca, İran Rusya'ya savaş tazminatı olarak 20 milyon gümüş manat ödemek zorunda kaldı. Böylece Aras nehrinin güneyi İran'da, kuzeyi Rusya'da kalmış oldu. Yapılan antlaşmayla, İran bu toprakların idaresini tamamen terk etmek zorunda kaldı.

Çarlık Rusyası bu topraklardaki hâkimiyetinin ilk yıllarında Çar yanlısı hanların yönetimde kalmasına rıza gösterdi: "Şeki, Şemseddin ve Gazak sultanlıkları 1819, Şirvan hanlığı 1820, Karabağ hanlığı 1822, Talış hanlığı 1826, Nahçıvan hanlığı 1840 yılına kadar bu vaziyette idi."² Diğer hanlıklarda ise "eyalet

¹ Гасымзаде, Фейзулла, *XIX. Әср Азәрбајҹан Әдәбијјаты Тарихи*, Maarif, Bakı, 1966. (Gasırmzade, Feyzulla, *XIX. Esr Azerbaycan Edebiyyatı Tarihi*, Maarif, Bakı, 1966.), s. 10.

² Gasırmzade, Feyzulla, a.g.e., s. 14.

komendantları” denilen yöneticiler göreve getirildi. Buralarda muhtemel halk isyanlarından korkulduğu için eski hanların yönetim tarzı muhafaza edildi.³ Çarın hâkimiyetinin sağlamlaştırılması için Rus idareciler din adamlarıyla yakın temasa geçerek, halkın yönetime boyun eğmesi telkininde bulunmasını sağladılar. Din adamları, bu hizmetleri karşılığında maaşa bağlanarak ve Çar yanlısı olmayan hanların ve beylerin arazileri verilerek, mükâfatlandırıldı.⁴

Rusya ile İran arasında yapılan savaşlar ve anlaşmalar sonucunda el değiştiren Azerbaycan topraklarında yaşayan halk, giderek güçlenen feodalizmin ağırlığı altında yaşam mücadelesi veriyordu. Azerbaycan, İran yerine Rusya’nın idaresine geçmişti ama hâkim sınıfı oluşturan beyler, ağalar ve nüfuzlu bazı din adamlarının halk üzerindeki baskısı devam ediyordu. Köylüler bu zümrenin sahip olduğu topraklarda karın tokluğuna çalışıyor, istismar ediliyordu. Petrol sayesinde nispeten sanayileşen ve bir işçi şehri olan Bakü’de feodalizmin etkisi pek hissedilmese de, diğer şehirlerde ve daha küçük yerleşim birimlerinde şartlar çok ağırdı. Bir yandan, Çar Rusyası savaş masraflarını karşılamak için halka ağır vergiler yüklemeye başladı. Rus köylüsünü getirerek verimli Azerbaycan topraklarına yerleştirdi.⁵ Öte yandan, ülke ekonomisinde yeni gelişmeler ortaya çıktı. Rusya ile ve onun aracılığıyla Avrupa ülkeleriyle ticarî ilişkilerin başlaması Azerbaycan’da yeni bir iktisadî oluşuma zemin hazırladı. Yurt dışına satılmak amacıyla üretimde az da

³ Ариф, Мәммәд; һүсәјнов, һейдәр, *Азәрбајҹан Җдәбијјаты Тарийи II*, ЗААзФ, Бакы, (Arif, Memmed; Hüseyinov, Heyder, *Azerbaycan Edebiyyatı Tarihi II*, ZAAzF, Bakı), 1944, s. 9.

⁴ Gasımzade, Feyzulla, a.g.e., s. 15.

⁵ Gömeç, Saadettin, *Türk Cumhuriyetleri ve Toplulukları Tarihi*, Akçağ Yayınevi, Ankara, 1999, s. 22.

olsa bir artışın gerçekleşmesi, kapitalist unsurların yavaş yavaş ortaya çıkmasına neden oldu. Bu dönemde kültürel sahada da bir takım hareketlenmeler gözlenmeye başlandı. Siyasî ve felsefî fikirlerin, bir başka deyişle, devrimci ve özgürlükçü düşüncelerin ifade edilmesi mümkün hâle geldi. Eskiden beri, ülkede dinî eğitimin büyük bir ağırlığı vardı. Mollahanelerde ve önemli yerleşim birimlerindeki medreselerde Kur'an, fıkıh gibi ilâhiyat dersleri verilirdi. Eğitim dili Farsça ve Arapça idi. "Daha derin dinî bilgiler almak ve din alimi olmak isteyenler Tebriz, Necef, Şam ve Mısır'a giderek, Şeyh Ehmed Bahreyn ve Molla Mehemed Bağır gibi müçtehitlerden ilâhiyat dersi alırlardı."⁶

Bu devirde ilim ve edebiyat dinî kaynaklardan ilham almaktaydı. Kur'an ayetlerinin yorumu, dinî risale ve kitapların yayınlanması, hanedanlıkların tarihine ait hadiselerin kaleme alınması, ahlâk ve mantık kavramlarının işlenmesi ve geliştirilmeye çalışılması büyük önem arz ediyordu. Medrese eğitimi görmüş olan aydın insanların içinden çıkan şairler, yazdıkları mersiyelerde genellikle dinî ve efsanevî hadiseler, peygamberi ve İran şahını öven ifadeler yer yeriyorlardı. O dönemde halk için muteber olan edebî faaliyetler bunlardı. Bu noktadan hareketle, Azerbaycan topraklarının Çarın hâkimiyetine geçtiği yıllarda, Mağaralı Ahund Molla Hüseyin Dehil'in kaleme aldığı "Kerbela" vakasını anlatan dinî destan, XIX. yüzyıl boyunca taziye meclislerine katılan mersiyehanların itibar ettiği en önemli kaynak olarak görüldü. Benzer şekilde, Abbasgulu Ağa Bakıhanov'un (1794-1847) aynı konuyu işleyen *Riyaz ül-güds* adlı eseri de mersiye edebiyatında yerini aldı. Bütün yüzyıl boyunca devam eden bu faaliyetler sonucunda Raci (1835-1876), Gumri (1819-1891), Şüai, Süpehri, Ahi, Mirze Hasib Güdsi (?-1908) gibi şairlerin katkısıyla

⁶ Arif, Memmed; Hüseyinov, Heyder, a.g.e., s. 12.

çok sayıda mersiye kitapları yazıldı. Azerbaycan'da Sovyet hâkimiyeti kurulduktan sonra, bu edebî türle ilgili yapılan tenkitlerde, mersiyelerin halka yabancı ve ruhuna zıt bir edebî tür olduğu ifade edilmekte ve bunların yazılma amacının, o dönemlerde filizlenmekte olan demokratik oluşumun önünü kesme girişimleri ve mevcut sömürü düzeninin devamını sağlamaya yönelik çalışmalar olduğu kaydedilmektedir.⁷ Yapılan bu tenkitte, amacın ne olduğunun tespitine yönelik doğruluk payı olmasına rağmen, dinî methiyeler, destanlar ve ağıtların Azerbaycan halkının ruhuyla geliştiğini söylemek zordur. Zira, zorlayıcı etkenler olmadığı takdirde, topluma yabancı bir edebî tür, toplum yaşamında önemli yer tutan dinî törenlerde, cenaze merasimlerinde ve yas yerlerinde bu kadar uzun ömürlü olamazdı.

Aynı dönemde, mersiye edebiyatıyla eş zamanlı olarak tarikat edebiyatı da kendini göstermeye başladı. “Kuzey Azerbaycan’ın Dağıstan’la sınır olan bölgelerinde Mehmed Eskeri mahlaslı bir Nakşibendi şairinin şiirleri yayılmaktaydı.”⁸ XVIII. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkmış olan Gutgaşanlı Abdulla adında bir şairin Nakşibendiliği tebliğ eden yüz kadar Farsça ve bir tane de Azerbaycan Türkçesinde yazılmış gazeli günümüze kadar gelmiştir. İran sınır boylarıyla, Güney Azerbaycan’da yayılan tarikatçılığın esaslarını ise Şia akideleri oluşturmaktadır. Tarikatların her birinin ayrı ayrı “Muharremnâme”leri vardır. Bu şiirlerde, Azerbaycan halkına, kadercilik ve mistisizm anlatılmaktadır.⁹

Bu yüzyılın ilk yarısında tarih araştırmalarının hız kazandığı görülmektedir. Abbasgulu Ağa Bakıhanov, Mirze Adıgözel Bey (1780-1848), Mirze Camal (1773-

⁷ *Азәрбајҹан Сове́т Енскиклопедијасы* (ACE), чилд VI, Бакы, (*Azerbaijan Soviet Ensiklopediyası*, cild VI, Bakı), 1982, s. 526.

⁸ Gasımszade, Feyzulla, a.g.e., s. 19.

⁹ Gasımszade, Feyzulla, a.g.e., s. 19-20.

1853), Kerim Ağa Fateh (1783-1858), Seyid Ebdul Hemid (1795/96-?) gibi şahsiyetler, hanlıklar dönemini anlatan eserler kaleme aldılar. A. Bakıhanov'un *Gülüstani İrem* (1841) adlı Fars dilinde kaleme alınmış eseri, Şirvan'ın tarihini gün ışığına çıkarması bakımından önemlidir. Bu eser, Rusçaya çevrilmiş, fakat Çar hükümeti tarafından yayınına izin verilmemiştir. Rusya'da öğrenim görmüş olan bir kısım Azerbaycanlı alimlerin, Rusya'da doğu kültürünün araştırılması çalışmalarına önemli katkıları oldu. "XIX. yüzyılın başlangıcında Mirze Cafer Topçubaşov (1790-1869) Petersburg Üniversitesi'nde doğu dillerini okutmuş İran edebiyatı çalışmalarına rehberlik etmiştir."¹⁰ Yüzden fazla eseriyle doğu kültürüne hizmet etmiş olan Mirze Mehemmedeli Kazım Bey (1802-1870) de dönemin önemli doğu bilimcilerinden biridir. Kazan Üniversitesi'nde İran edebiyatı, Türk-Tatar dilleri hocalığı ve fakültede dekanlık görevlerinde bulundu. Azerbaycan Türkçesinin grameri üzerinde yaptığı araştırmaları kitap hâline getirdi. Hacı Zeynelabidin Şirvanî (1780-1837/38) adlı bir seyyahın otuz altı yıl boyunca doğu ülkelerinde seyahat etmesiyle edindiği izlenimleri, halkların iktisadî ve sosyal yapılarını anlatan eserleri de bu dönemin edebî kıymetleri arasında yerini aldı.

Daha önce ifade edildiği üzere, Azerbaycan'daki eğitim, mescitlerin himayesindeki okullarda ve medreselerde yapılıyordu. Rusya'nın Azerbaycan'ı ilhakından sonra maarifçi¹¹ aydınların teşvikiyle Azerbaycan-Rus okulları açılmaya başlandı. "Ruslar tarafından açılan ilk Rus mektebi 1830'da Şuşa'da faaliyete geçti.

¹⁰ Исмаїлов, Маьмуд, *Азербайжан Тарихи*, Азербәншр, Бакы, (İsmayılov, Mahmud, *Azerbaycan Tarihi*, Azərneşr, Bakı), 1992, s. 220.

¹¹ Kapitalizme geçiş devrinde ortaya çıkmakta olan burjuvazi ve halk kütlelerinin feodalizme karşı mücadelesiyle ilgili fikir akımı. Bkz. *Азербайжан Совет Енськлопедијасы* (АСЕ), чилд VI, Бакы, (*Azerbaycan Sovet Ensiklopediyası* (ASE), cild VI Bakı, 1982.

1847'de de Şamahı'da ilk kız okulu açıldı"¹² Açılan ilk Azerbaycan-Rus okulunu sırasıyla Nuha (şimdiki Şeki), Bakü ve Gence'de açılan okullar izledi. Hanların, beylerin ve ruhani liderlerin ve bazı ayrıcalıklı tüccarların çocuklarının devam edebildiği bu okulların açılış amacı Rus idarecilerinin, görevlilerinin ve askerlerinin yerli halkla iletişim kurmasını kolaylaştıracak tercümanların yetiştirilmesiydi. Okullarda Rus ve Azerbaycan dilleri, coğrafya ve din eğitimi verilmekteydi.¹³ Öğretim süresi üç yılla sınırlı olan bu okullardan mezun olanların bir kısmı kendilerine verilen yardımcı tercümanlık görevini ifa ederken, bir kısmı daha ileri düzeyde eğitim almak amacıyla Tiflis'teki gimnazyaya (liseye) veya Rusya'ya gönderiliyordu. Bu okullardaki müfredat hakkında daha geniş bilgi sahibi olmak için maarifçi realist bir şahsiyet olan A. Bakıhanov'un 1832'de okul açmak için kaleme aldığı bir dilekçeye göz atmakta yarar vardır:

“..... Müslümanların maarifnamesi... Bu, halkların Rus halkı ile hızlı bir şekilde birleşmesine yardım eder ve getireceği fayda şüphe götürmez. Her iki halk için de yararlı olacaktır. Bilgi sahibi olmak için ilk adım okul açmaktır... Vatandaşlarımın hayrına olarak... benim gözetimim altında böyle bir okul açılması fikrini talep etmeye cesaret ediyorum. Bundan ötürü lüzumlu tedbirler aşağıdadır:

1. Ticarî münasebetlerin yoğunluğu nedeniyle, okulu Bakü'de açmayı düşünüyorum.

2. Bu okul üç sınıflı olacak ve burada biri Rus, ikisi müslüman üç öğretmen görev yapacaktır. Rus öğretmen birinci sınıfa alfabeyi, sözcükleri, konuşmayı ve yazmayı; ikinci sınıfta matematik, gramer ve retorik; üçüncü sınıfta ise coğrafya ve tarih öğretecektir. Müslüman öğretmenler birinci sınıfta Fars ve Tatar dillerindeki alfabeyi ve duaları; ikinci ve üçüncü sınıflarda yazı yazmayı, Farsça

¹² Gömeç, Saadettin, a.g.e., s. 45.

¹³ İsmayılov, Mahmud, a.g.e., s. 219-220.

grameri ve çok zor olan dilin öğrenilmesinde öğrencilere yardım amacıyla çeşitli eserleri öğreteceklerdir.

3. Bu okulda tedris edilen ilimler öğretildikten sonra, öğrenciler isteklerine göre üç kısma ayrılacaklar: birinci kısım memuriyete gidecek veya kendi işleriyle meşgul olacak; ikinci kısım eğitime devam etmek için Tiflis gimnaziyasına veya Rusya'ya gönderilecek; üçüncü kısım Arapçayı ve başka dilleri öğrenmek için benim yanımda dördüncü sınıfı okuyacaktır. Bunlara ilâve olarak, bu öğrencilerin arasından ilim âlemine büyük hizmet verecek şahsiyetler çıkabilir.... Bu okul 42 öğrenci için tesis edilecektir.

Bu okula genellikle hanların, beylerin ve muhterem ruhanî şahısların çocukları kabul edilecektir. Bunlardan başka, ticareti yaygınlaştırmak ve hizmet taleplerini daha iyi temin etmek için okula bazı tüccarların çocuklarını ve başka meslekten olanları da kabul etmek gerekecektir.”¹⁴

Böylece, Azerbaycan-Rus okullarının açılmasıyla XIX. yüzyılın en önemli edebî gelişimi olarak görülen maarifçi realist düşüncenin ilk nüveleri oluşmaya başladı.

Bu dönemde Tiflis, Moskova ve Petersburg gibi ilmî faaliyetlerin yoğun olarak yaşandığı yerlerle irtibat hâlindeydi. Bundan dolayı, Kafkasya'daki ilim adamlarının önem verdiği bir merkez hâline gelmişti. Abbasgulu Ağa Bakıhanov, Mirze Şefi Vazeh (1794-1852) ve Mirze Feteli Ahundof (1812-1878) gibi âlim, mütefekkir ve aydınlar bu şehirde uzun sürelerle ikâmet etmişler, ilmî ve edebî gelişmeleri yakından takip etme olanağı bulmuşlardır. Buradaki faaliyetlere iştirak eden aydınlar 1828'de Rusça, 1829'da Gürcüce ve 1830'da Farsça yayınlanan

¹⁴ İsmayılov, Mahmud, a.g.e., s. 224-225.

haftalık *Tiflisskie Vedomosti* (1828-1832) gazetesinin ilâvesi gibi görülen *Tatar Heberleri* adlı gazeteyi 1832’de çıkarmaya başladılar. Azerbaycan Türkçesiyle yayınlanan gazetede genellikle resmî duyurular ve serencamlar yer almaktaydı. Bu gazetenin yanı sıra okul kitapları da bu şehirde basılıyordu. 1840’lı yıllarda *Zagafgazskiya Vestnik* gazetesine yapılan Azerbaycan Türkçesinde basılmış bir sayfalık ilâvede yine resmî duyurular ilân ediliyordu¹⁵. Bu arada, batı ülkeleriyle iktisadî kalkınmaya yönelik ilişkilerin artmaya başlaması sonucunda feodalizm az da olsa sarsılmaya, düşüncelerde değişiklikler görülmeye başladı.

Bu genel gidişatın sonucu olarak yeni gelişmelerin ışığı altında Tiflis’te eğitime önem veren, edebî eserlerde gerçekçiliği ön plâna çıkaran “Maarifçi realist” edebî akımı doğmaya başladı. İsmayil Bey Gutgaşmlı (1806-1869) ve Abbasgulu Ağa Bakıhanov’un öncülüğünde ortaya çıkan bu yeni hareket, Mirze Şefi Vazeh’in ateizm içerikli şiirleri, Gasım Bey Zakir’in (1784-1857) ülkedeki çarpıklıkları dile getiren hicivleri ve Mirze Feteli Ahundof’un ülkenin ulusal ve yerel özelliklerini, toplumsal yapısını, gelenek ve göreneklerini yansıtan hiciv ağırlıklı dram eserleriyle, kısa sürede edebiyat alanında zirveye yükseldi. “Maarifçi realist edebî cereyan, edebiyatta hâkim olan sınırlı şiir türünü, yeknesaklığı, ataleti aradan kaldırarak, edebiyata yeni konular, kuvvetli tenkit, hayatı sevmeye düşüncesi getirdi. Dramın ortaya çıkışına sebep oldu, nesir ve hiciv güçlendi.”¹⁶

¹⁵ Ахундов, Назим, *Молла Нәсрәддин Журналынын Нәшри Тарихи* , Азәрнәшр, Бкы, (Ahundov, Nazim, *Molla Nesreddin Jurnalının Neşri Tarihi*, Azərneşr, Bakı), 1959, s. 8.

¹⁶ Arif, Memmed, Hüseynov, Heyder, a.g.e., s. 11.

Batı ülkeleriyle iktisadî kalkınmaya yönelik ilişkiler edebî ilişkilerin de gelişmesine yol açtı. Maarifçi realist edebiyatın önde gelen yazarları Rus ve batı edebiyatına yöneldi. Bunlar yeni kültürleri tanıdıkça, demokratik düşüncelerin yeni edebî türleri Azerbaycan edebiyatına girmeye başladı. Klasisizmin kalıplaşmış şiir biçiminden, doğunun tek renkli gazel ve kasidesinden vazgeçerek, toplumsal çarpıklıkları ve toplumun ihtiyaçlarını edebiyat ve sanata yansıtan eserler üretmeye başladılar. “M. Ş. Vazeh ateist şiirleriyle din adamlarını ve İslam fanatizmini tenkit ettiği gibi, Baba Bey Şakir (1769-1844) ve Gasım Bey Zakir de Çarlık hâkimleri aleyhine yazdıkları hicivlerle, geniş halk kitlelerinin tarafında olduklarını gösterdiler.”¹⁷ Mirze Şefi Vazeh’in Almanca el yazması şiirleri Alman edibî Frederick Bodenstedt (1819-1892) aracılığıyla Berlin’de *Mirze Şefi’nin Şiirleri* adıyla kitap hâlinde yayınlandı.^{*1} Maarifçi realist yazar ve şairler arasında birbiriyle çelişen eserler veren şahsiyetler de dikkati çekiyordu. Abbasgulu Ağa Bakıhanov, bir taraftan *Tebriz Ehline Hitap* adlı eserinde din adamlarını ve hanları şiddetle eleştirirken, bir taraftan da *Riyaz ül-güds* adlı eserinde Şia akidelerini tebliğ ediyordu. İsmayil Bey Gutgaşınlı, Fransız dilinde kaleme aldığı ve Varşova’da yayınlattığı *Remzi Bey ve Seadet Hanım* (1835) romanıyla vatan sevgisini ve halkın sorunlarını derinden yansıtıyor, eski âdetlere ve kadınlara yapılan haksız ve çirkin davranışlara karşı çıkmakla birlikte, eski malikâne yaşantısını idealleştiriyordu. Gasım Bey Zakir ağır siyasî hicivleri ve aşıkane koşmaları yanında dinî mersiyele

¹⁷ Arif, Memmed, Hüseynov, Heyder, a.g.e., s. 18.

^{*1} Bodenstedt, kitapta “Mirze Şefi” mahlasını kullanarak bu şiirleri kendisinin yazdığını ileri sürüyordu. Mamafih, M. Ş. Vazeh’in şiirlerinin bir kısmı daha önce Rus diline de tercüme edilmiş ve meşhur bestekâr-piyanist A. G. Rubinşteyn tarafından bestelenmişti. Böylece, Bodenstedt’in sahteciliği ortaya çıkmıştır. Bkz. Arif, Memmed, Hüseynov, Heyder, a.g.e., s. 41.

ve hatta methiyeler yazıyordu.¹⁸ Her biri Farsça ve Arapçayı mükemmel konuşan ve yazan bu ilim adamlarından “A. Bakıhanov ilmî eserlerini Farsça, bazen eski usûlde, *Kitabi-Eskeriyye*’sini Fuzuli (1494-1556) nesrinin dilinde, şiirlerini ise gazel türünde yazdığı gibi, İsmayil Bey Gutgaşını da Avrupa’nın romantik üslûbu ile doğunun eski efsanevî masal üslûbunu birleştiriyordu. Mirze Şefi Vazeh güzeli, şarabı metheden, despotizmi ve ruhanileri şiddetle tenkit eden şiirlerini gazel ve rubai türünde yazıyordu.”¹⁹ Maarifçi realist yazar ve şairlerin bir kısmında çelişki olarak yorumlanan bu durum aslında taşıdıkları dinî düşünceleri, henüz yeni tanımaya başladıkları medeniyetlerle ve fikirlerle uzlaştırma ve birleştirme gayretlerinden kaynaklanıyordu. Hemen hepsi muhafazakâr ailelerden gelen, medreselerde öğrenim görmüş ve dinî görevlerde bulunmuş olan maarifçi realist yazarların bir kısmı, dinî fanatizme karşı olmakla beraber din anlayışına saygı duymaktaydılar. Hatta A. Bakıhanov ve İsmayil Bey Gutgaşını memuriyet görevlerinden emekli olduktan sonra Mekke’ye giderek hacı olmuşlardır. Bir kısmı da dinsizliğe ve ateizme övgüler dizerken alışılmış edebî türlerden ve kalıplardan birdenbire vazgeçemediler.

Maarifçi realist yazarların en bilinen özelliklerinden biri, onların, Azerbaycan halkının sorunlarıyla, gelenek ve görenekleriyle yakından ilgili olmaları ve eserlerinde bu konulara geniş yer vermeleridir. Yazarlar eserlerinde, zararlı gördükleri âdetleri ve düşünceleri ifşa ederek, toplumun gelişimine engel olabilecek amilleri tenkit etmişlerdir.

¹⁸ Arif, Memmed, Hüseynov, Heyder, a.g.e., s. 18.

¹⁹ Arif, Memmed, Hüseynov, Heyder, a.g.e., s. 18-19.

Toplumu bilinçlendirmeye ve toplumdaki olumsuzlukları tenkit etmeye yönelik maarifçi realist akım, XIX. yüzyıl Azerbaycan edebiyatının gelişimini destekleyen en kayda değer edebî akımı olarak değerlendirilmektedir.

Azerbaycan'da halkın aydınlanmasına yönelik maarifçi realist hareketin yanında sosyal ve idarî yapıyı tenkit eden, Çarın ve yerli feodal işbirlikçilerinin zulmüne karşı edebî alanda şiddetle muhalefet eden şair ve yazarlar türemeye başladı. “Zalim ve soyguncu Çar hâkimleri”²⁰ topluma ağır vergiler getirdiler. Bu vergileri veremeyen köylüler kırbaçlanarak cezalandırılırdı. Feodal düzenin devam edebilmesi için topluma kadercî anlayışı ve itaat etmeyi telkin eden bazı din adamlarına sürekli imtiyazlar veriliyordu. Kötü muamele, haksızlık, hâkimlerin adaletsizliği ve rüşvetçiliği yüzünden ülke bir kaosa doğru sürükleniyordu.

Bu karanlık tablo karşısında duyarsız kalmayan bazı şairler kötü gidişatın önünü alabilmek için egemen güçlere karşı edebî platformda mücadele etmeye başladılar. Bu bağlamda, Fuzuli'den sonra hicvin ilk örnekleri XIX. yüzyılda tekrar görülmeye başlandı. 1820'li yıllarda Abbasgulu Ağa Bakıhanov ve Mirze Şefi Vazeh ve ardından Mirze Feteli Ahundof Çar idarecilerini ve yerli işbirlikçilerini şiddetle eleştiren eserler vermeye başladılar. Durumun vahametine binaen, Çarın gazabından çekinen edipler eleştirilerini Çar yönetimi yerine İran idarecilerine yönelik yapıyorlardı.

Aynı dönemde aşık edebiyatı da gelişme gösteriyordu. Aşıklar sosyal hayat, zulme karşı şikâyet, kadınlara karşı yapılan haksızlık konularının işlendiği

²⁰ Arif, Memmed; Hüseynov, Heyder, a.g.e., s. 46.

kahramanlık, vatanperverlik ve fedakârlık motifleriyle süslenmiş lirik şiirleriyle halka hitap ediyorlardı. Aşıklar arasında yapılan atışmalar bütün Azerbaycan'da ilgi ve dikkatle takip ediliyordu. XIX. yüzyıl aşık edebiyatı halkın aydınlanmasına yaptığı katkı bakımından edebî hayatta önemli görülmüştür. Bu dönemin âşıklarından Aşık Elekber Çoban Efgan (1866-1924), *Bele Olmaz* adlı şiirinde egemen güçlerin yaptığı zulüm ve haksızlıkları dile getirmiştir:

Aj ağalar, aj газылар,	“Ay ağalar, ay gazılar ²¹ ,
Бәлә олмаз, бәлә олмаз.	Bele olmaz, bele olmaz.
Ел малына тamarзылар,	El malına tamarzılar ²² ,
Бәлә олмаз, бәлә олмаз.	Bele olmaz, bele olmaz.
Аләмә салдыныз азар,	Aleme saldınız azar ²³ ,
Чан алырсыз ачыг-ашкар,	Can alırsız açık-aşkar,
Һалгы сојур гараулар,	Halgı soyur garaullar,
Бәлә олмаз, бәлә олмаз.	Bele olmaz, bele olmaz.” ²⁴

Çar idaresi ile halk arasındaki sürtüşmelerin artmasıyla, 1840'lı yıllardan itibaren, yönetimi doğrudan hedef alan şairler ortaya çıkmaya başladı. “Nevahili Mirze Bahış Hadim (1785-1880-), Şemkirli Memmed Cafer Miskin (ölm. 1909), Karabağlı Baba Bey Şakir ve Gasım Bey Zakir gibi müstemleke esaretine ve baskılara karşı mücadele eden önemli satirik şairler”²⁵ şiirlerinde Çarın istibdadına

²¹ Kadı.

²² İstek, hasret.

²³ Dert, keder, hastalık.

²⁴ *Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi, (TDTEA)*, cilt 3, Kültür Bak. Yay., Ankara, 1993, s.

²⁵ Arif, Memmed; Hüseyinov, Heyder, a.g.e., s. 47.

karşı halkı bilinçlendirmeye çalışıyorlardı. Nevahili Mirze Bahış Hadim'in, at veya öküz yerine köylülerin sabana koşulmasını hicveden şiiri bir hayli anlamlıdır. Şiirde Mahmud adında ihtiyar bir köylünün acıklı hâli tasvir edilmiştir.²⁶

“Мәһмуд, әј а рәнчбәр әј мәрди-еканә,	Mehmud, ey a rençber, ey merdi-ekane,
Наһаг ерә рәнчидә олуб кәлмә фәғанә,	Nahag ere rencide olub gelme fegane,
Халиг сизи рәнчбәр јарадыбдыр бәјә, ханә,	Halig sizi rençber yaradıbdır beye, hane,
Ат олмаса, һеч инчимә, инсан да гошарлар.” ²⁷	At olmasa, heç incime, insan da koşarlar.”

Dağıstan'da Çar yönetiminin ve işbirlikçi feodallerin zulmünden bıkan halkın bağımsızlık için isyanlar çıkarmaya başlaması hicvin gelişmesinde önemli bir etken oldu. Şeki şairlerinden “Biçare” mahlaslı Osman ve Müezzın Turab, Müslüman halkı, Şeyh Şamil'in (1797-1871) önderliğindeki bağımsızlık hareketine destek vermeye ve katılmaya çağırdı. Bu şairler dışında Nevahili Mirze Bahış Hadim, Zakir ve Mirze Feteli Ahundof da bağımsızlık hareketine destek veren edebî şahsiyetler arasındadır.

Bu arada, dönemin edebî gelişmeleriyle yakından ilgili olarak bir kısım şair ve yazarların muayyen günlerde bir araya gelerek, edebî konularda görüş alış-verişinde bulundukları toplanma yerleri açılıyordu. Mirze Şefi Vazeh'in Tiflis'te faaliyete geçirdiği *Divani-Hikmet* (1820-1882) adlı edebî meclisinde klasik doğu şairlerinin şiirleri okunuyor, edebî sohbetler yapılıyordu. Mirze Şefi Vazeh meclisi önce Gence'de kurmuş, Tiflis'e taşınmasının ardından 1841-1846 yılları arasında, meclis bu şehirde faaliyet göstermeye başlamıştı. Müdavimleri arasında Fazil Han Şeyda (ölm. 1852), Şeyh İbrahim Güdsi (1815-1865), Ağa İsmayıl Zebih (1781-

²⁶ Arif, Memmed; Hüseynov, Heyder, a.g.e., s. 48.

²⁷ Arif, Memmed; Hüseynov, Heyder, a.g.e., s. 48.

1868) gibi devrin önemli şahsiyetleri bulunmaktaydı. Meclis, Mirze Şefi Vazeh'in vefat ettiği yıl olan 1852'ye kadar faaliyetlerine devam etti.. Şubesi niteliğinde faaliyet gösteren Gence'deki meclis ise Mir Mehdi Naci'nin 1882'de vefat etmesiyle faaliyetlerini durdurdu.

Bakıhanov'un 1835'te Guba'da kurduğu *Gülüstan* adlı edebî dernekte de Firdevsî (934-1020/30), Senan, Celaledin Rumî (Mevlana), Hayyam, Nizami (1141-1209) ve Fuzuli gibi büyük şair ve mütefekkirler sohbetlerin ve tartışmaların konusunu oluşturluyorlardı. Meclis müdavimlerinden Mirze Möhsün Heyali ve Hacı Gubalı klasik şiir; Hanlıklılı Emin ve Sedi Halıtanî ise halk şiiri üslûbunda eserler kaleme alıyorlardı.

İlk edebî meclislerden biri olan *Encümen-i Şüera* meclisi "1831'de Nahçıvan'ın eski kültür merkezlerinden biri olan Ordubad'ta kurulmuştur."²⁸ Meclisin kurucusu Şeyheli Han Kengerli'dir. Meclis üyelerinin bir kısmı klasik edebiyat türünde, bir kısmı da halk edebiyatı türünde eserler vermiştir. Üyeleri arasında Fegir Ordubadi (1836-1885), Mehmed Tağı Sidgi (1854-1903), Mirze Ağarchim Güdsi (1800-1885) gibi devrin iyi eğitim görmüş şahsiyetleri yer almaktaydı.²⁹

Fövcül Füseha meclisi (1850-1885), Lenkeran'da Mirze İsmayıl Gasir'in (1805-1900) öncülüğünde faaliyetlerine başlamıştır. Bir araya gelen şairler birbirlerine yeni şiirlerini okuyarak, edebiyat zevkini tadıyorlardı. Üyeleri arasında Molla Fettah Sebhan (1813-1898), Elekber Eciz (1836-1899), Mirze Elekber

²⁸ TDTEA, cilt 3, s. 314.

²⁹ TDTEA, cilt 3, s. 317.

Mühekkir (1867-1911), Mirze İsa Heyali (1850-1917), Usta Hüseyingulu Şuri (1826-1894) gibi edipler bulunmaktaydı.³⁰

1861’de Rusya’da köylülerin az da olsa toprak sahibi olmasına imkân veren kanun, başlangıçta müstemleke ülkelerde uygulanmadı. Bu durumdan rahatsızlık duyan Kafkas bölgesi halkları irili ufaklı ayaklanmalar çıkarmaya başladı. İsyanların halkları bilinçlendirdiğini, bağımsızlığı daha çok ister hâle getirdiğini gören Çar idaresi 1870’te çıkardığı kanunla Azerbaycan köylülerinin toprak edinmesine rıza gösterdi. Yapılan ıslahat çalışmalarıyla, feodallerin kölesi olmaktan nispeten kurtulan köylüler işçiye ihtiyaç duyan sanayinin gelişmekte olduğu şehirlere göç etmeye veya bu yerleşim birimleriyle temaslarını artırmaya başladı. Böylece, kapitalizmin ilkel prensipleri çerçevesinde burjuva toplumunun temelleri atılmış oldu. Petrol sanayiinin Bakü’de hızla gelişmeye başlaması bu şehri bir işçi merkezi hâline getirdi. Ardından Şeki, Şuşa, Gence ve bazı ilçelerde işçi sınıfı teşekkül etmeye başladı.

Bu durum, sosyal, ekonomik ve siyasî yapıyı derinden etkiledi, yeni sınıfları ve sınıflar arası mücadeleleri beraberinde getirdi. İlkel kapitalizmin mağduru olan işçiler Rusya’da Petersburg ve Moskova gibi sanayi şehirlerinde büyük kitlelerin desteğini alan işçi eylemlerinin etkisiyle tepkilerini artırdılar. XIX. yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıkan sınıf mücadelelerinin en yaygın biçimi “kaçak” hareketi idi. Yapılan zulme kayıtsız kalamayan köylülerin müstebit Çar idarecilerini veya feodalitenin hâkim unsurlarını öldürdükten sonra dağlara çekilmeleri bu dönemin Azerbaycan’ında sık görülen vakalardan biri hâline gelmişti. Bu bağlamda “Kaçak Kerem”, “Kaçak Nebi” gibi şahsiyetler halkın gözünde kahraman seviyesine yükselmişler, hatta Gürcistan ve Azerbaycan’da bunların kahramanlıklarını anlatan

³⁰ TDTEA, cilt 3, s. 324.

destanlar, şiirler ve piyesler yazılmıştır. Kaçakların kahraman ve yiğit insanlar olarak görüldüğünü, halkı zulümden ve esaretten onların kurtaracağına inanıldığını gösteren bir şiiri, zindana atılan bir köylünün ağzından buraya aktarıyoruz.

“Чәнбәрә кәндиндән гөрүнүр Байыл,
Кәнчәни гөрмәјә олмушам мајыл,
Кәнчәли оғлујам, адым Исмајыл,
Мәним бу гүнүмдә галәсән Нәби,
Газамат далыны дәләсән Нәби!”³²

“Çenbere köyünden görünür Bayıl³¹
Gence’yi görmeye olmuşam mayıl,
Genceli oğluyum, adım İsmayıl,
Benim bu günümde gelesin Nebi!
Gazamat dalını delesen Nebi!”

Günümüzde bile halkın severek dinlediği bir “Kaçak Nebi” türküsünü kaçaklara duyulan saygı ve sevgiyi göstermek için örnek olarak verebiliriz:

Бозат сәни сәр төвләдә бағларам,
Анд ичирәм сәни мәхмәр чулларам,
Әкәр мәни бу давадан гуртарсан,
Гызылдан, күмүшдән сәни налларам.

Bozat seni ser tövlede bağlaram,
And içirem seni mehmer³³ çullaram,
Eyer meni bu davadan gurtarsan,
Gızıldan, gümüşden seni nallaram.

Гој сәнә десинләр ај гачаг Нәби,
Һәчәри өзүндән ај гочаг Нәби.

Goy sene desinler gaçag Nebi,
Hecer’i özünden ay goçag³⁴ Nebi.

Azerbaycan’da matbuatın yokluğu yazar ve şairlerle toplum arasındaki etkileşimi zorlaştıran bir unsurdu. Maarifçi Hesən Bey Zerdabi’nin (1842-1907) redaktörlüğünü yaptığı Azerbaycan’daki ilk matbuat organı *Ekinci* (1875-1877) gazetesinin Bakü’de yayın hayatına başlamasıyla birlikte halkla edebî şahsiyetler

³¹ Bakü’nün hapishanesiyle meşhur ilçesi.

³² İsmayılov, Mahmud, a.g.e., s. 236.

³³ Kadife gibi yumuşak bir kumaş çeşidi.

³⁴ Yiğit, mert, becerikli.

arasındaki kopukluk az da olsa giderilmeye başlandı. Günlük tirajı 800-900 adet olan ve Azerbaycan Türkçesinde yayınlanan gazete, halkı feodal gerilikten kurtararak, yeni gelişmeye başlayan eğitim ve medeniyete yönlendirme amacını taşıyordu.

Gazete etrafında toplanan Ahundof, Necef Bey Vezirov (1854-1926), Seyid Ezmi Şirvanî (1835-1888), Ehsenül-Gevaid, E. Görani, Heyranî gibi meşhur maarifçiler sansür nedeniyle sosyal-siyasal görüşlerinden ziyade, edebî görüşlerini yansıtan makalelerin yanında tarımın gelişmesine yönelik yazılara da geniş yer verdiler.³⁵ Gazete, tenkitçi realizmi devrin taleplerine cevap verebilecek yegâne edebî tür olarak göstermeyi amaçladı. Gazetenin anlayışına göre, feodal toplum yapısının, çoğalmasına zemin hazırladığı manevî ve ahlâkî bozukluğu tenkit eden makaleler toplumun aydınlanmasına büyük vesile olacaktır. Bu veçhile, gazetede, tenkitçi realizmin gelişmesinin gerekli olduğu ileri sürülüyor ve edebî şahsiyetlere vazifeler yükleniyordu. Edebiyat adamı, her şeyden önce, halkın gözcüsü, yani halka yol gösteren, yön veren, onu kollayan, gözetleyen, aydınlatan ve mercek altına alan kişi olmalıdır; eserleri gerçek hayatı yansıtmalı, günün ihtiyaçlarına cevap vermeli, uydurma ve hayalî kurgulardan uzak kalarak gerçekçi çözümler üretebilmelidir.

Ekinci gazetesinden sonra Hacı Seid Efendi Uncuzade'nin öncülüğünde, Tiflis'te Azerbaycan Türkçesiyle yayın hayatına giren haftalık *Ziya* (1879-1880), *Ziyayi-Gafgaziyye* (1880-1884) ve Hacı Seid Efendi'nin Rus kültürüyle yetişen kardeşi Celal Uncuzade'nin çıkardığı aylık *Keşkül* (1883-1891) gazeteleri edebî hayata canlılık getiren matbuat organları oldular. *Ziya* kapandıktan sonra *Ziyayi-Gafgaziyye* adıyla yayınlanmaya başladı. Bu iki gazete feodalist ve ruhban güçlerin siyasetine ve görüşlerine uygun yayınlar yaptı. Buna rağmen, *Ziya* gazetesi böyle bir

³⁵ Ahundov, Nazim, a.g.e., s. 9-11.

genel görüntü verse de, maarifçi fikirlere kapalı değildi. Gazetede zaman zaman toplumsal gelişmenin ancak yenilikleri kabulle mümkün olabileceğini belirten yazılara yer verildi. Edebiyat alanında işlenen konu çeşidinin azlığından yakınan gazete, edebî zevkin “yeni usûl” ile, yani maarifçi anlayışla terbiye edilmesini talep ediyordu.

Genellikle Rusça ve Farsça makalelerin yer aldığı *Keşkûl* gazetesi *Ekinci*'nin edebî görüşleri doğrultusunda yayın yapmasının yanı sıra Rus ve dünya edebiyatından örnekler veriyor, ayrıca, siyasî mevzulara da değiniyordu. Gazetede Hesên Bey Zerdabî, Seyid Ezmi Şirvanî, Firudunbey Köçerli (1863-1920), Sultanmecid Genizade (1866-1937), Reşid Bey Ahundof (1854-1905), Gülmemmed Bey Kengerli gibi yazar, şair ve aydınların makaleleri yayınlanıyordu. Gazete farklı görüşlerin ve fikirlerin tartışılabildiği bir yayın organı vazifesi görüyordu. Çar veya burjuva yanlısı, ya da dinî inancı metheden yazıların yanında ilim ve medeniyeti konu alan, feodalizme, derebeyliğe karşı çıkan makaleler de görölüyordu.³⁶

"XIX. yüzyıl gazetelerinin en ileri örneklerinden olan "Keşkûl", ilk olarak yerel dinsel cemaat ve ulus kavramları arasındaki farkı kesin olarak belirlemiş, hatta her ikisi için ortak olarak kullanılan millet teriminin gülünçlüğünü sergilemişti. M. Sultanov imzalı bir yazar, hayalî bir diyalogla Transkafkasyalı bir müslümanın kimliği konusundaki belirsizliği şöyle sergiliyor:

Soru - Milletin nedir?

Cevap - Müslümanım, hem de Türk'üm.

Soru - Osmanlı mısın?

³⁶Талыбзадэ, Камал, XX. Эср Азэрбајчан Эдэби Тэнгиди, Азэрбајчан ССР Елмлэр Академијасы Нəшријаты, Бакы, (Talibzade, Kamal, XX. Esr Azərbaycan Edebi Tengidi, Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyası Neşriyatı, Bakı), 1966, s. 43-44.

Cevap - Hayır, bicanlıyım. (Azerbaycanlı'nın kısaltılmış hâli, cansız anlamına geliyor. Yazar kelime oyunu yapıyor.)

Soru - Azerbaycanlıların ülkesi neresi?

Cevap - Bildiğim kadarıyla Aras'ın ötesinde Azeriler yaşar, bu tarafında bicanlılar, ikisi birden Azerbaycan olur. Biz ayrı ayrı bicanlıyız.

Soru - Türkçe konuşuyorsun, öyleyse Türk müsün?

Cevap - Benim durumumu açıklayan bir kelime yok. Türküm, fakat bicanlı.

Soru - Kendine bicanlı Türk diyeceğine neden Azerbaycanlı Türk diyerek bu sorunu halletmiyorsun?

Bu sonuç, Türklükle karışık Azerbaycan kimliği şeklinde doğmakta olan ulusal bilincin yazılı ifadesinin ilk örneğidir.³⁷

1880-1890'lı yıllarda Bakü'de *Kaspi*, *Bakinskiye İzvestiya*, *Bakü* gibi Rusça yayınlanan gazeteler de yayın hayatına girdi. Bu gazetelerde zaman zaman Azerbaycan'ın sosyal, ekonomik ve kültürel hayatını yansıtan makalelere tesadüf ediliyordu.³⁸

Bu yıllarda halk musikisi ve realist resim sanatı gelişme gösteriyordu. Realist resim sanatının ilkelerinin belirlenmesinde bir hayli emeği bulunan ressam Mirze Gedim İrevanî'nin (1825-1875) XX. yüzyıla miras bıraktığı çok sayıda resim ve minyatür eseri bugün dahi önemini yitirmemiştir. Aynı şekilde mimarîde de önemli

³⁷ Swietochowski, Tadeusz, *Müslüman Cemaatten Ulusal Kimliğe Rus Azerbaycanı 1905-1920*, (çev.

Nuray Mert), Bağlam Yayınları, İst., 1988, s. 51-52.

³⁸ İsmayilov, Mahmud, a.g.e., s. 252.

kıpırdanmalar göze çarpıyordu. Bir dizi mescit, türbe ve su kanalı bu dönemin mimarî eserleri arasındaydı.

Çalışmamızın ana gövdesini oluşturan Cabbarlı'nın dram eserlerinin XX. yüzyılda coşkuyla sahneleneceği tiyatro sahasında da ilk adımlar atılmaktaydı. Şuşa, Lenkeran ve Şamahı'da perdeler açılmaya başlanıyordu. XIX. yüzyıl Azerbaycan edebiyatı için tamamen yeni bir tür olan ve XX. yüzyılın ilk dönemine kadar bir hayli ilgi gören "dram"ın önemini göz önüne alarak, ortaya çıkışının ve geçirdiği aşamaların buraya aktarılmasında büyük yarar olduğu kanısındayız. Bu düşünceden hareketle, dram eserlerin uygulama alanı olarak sahnenin, yani tiyatronun inkişafının da göz ardı edilmemesi gerektiğine inanıyoruz.

Bir çok ülkede olduğu gibi Azerbaycan'da da tiyatronun geçmişi çok eskiye dayanmaktadır. Bağ bozumu şenlikleri, nevruz kutlamaları, merasimler, oyunlar, meydanlarda halkın önünde yapılan gösteriler, aşıkların karşılıklı atışmaları günümüz tiyatro sanatının temelini oluşturmaktadır.

Halk arasında rağbet gören bu faaliyetler zamanla tiyatro temsilleri ve oyunları hâline dönüşmüştür. *Kos-kosa*, *Kilim Arası*, *Garavelli* gibi oyunlar tiyatronun ortaya çıkışına örnek olarak gösterilebilir. Nevruz şenliklerinde bir hayli

rağbet gören *Kos-kosa*'dan bir bölümü buraya aktarıyoruz.

Çoban, Tenbel Gardaş gibi oyunlar meydanlarda gösterime sunuluyordu. Köy hayatının yansıtıldığı bu kısa oyunlarda apaçık bir iyimserlik vardı. Komik unsurların yanında, yer yer insanî kusurların dile getirildiği ciddiyet, kinaye ve hiciv unsurlarına da rastlanıyordu.

Zamanla dinî konuların işlendiği oyunların da meydanlarda temsil edilmesiyle tiyatroya inançla ilgili motifler nüfuz etti. Safevîlerin resmî dini olan Şiiliği metheden ve “dinî tiyatro” denilen bu tiyatro türünün halk arasında oldukça saygınlık kazanmasına rağmen, anlayış farklılığı ve dar çerçevede kısıtlı konuları ele alması nedeniyle çağdaş tiyatro sanatına pek katkıda bulunduğu söylenemez. Halk tiyatrosu ise, realist ve optimist fikirlerin ürettiği temsillerle tiyatronun gelişiminde kuvvetli bir zemin vazifesi gördü.³⁹

“Azerbaycan’da dram ve tiyatro sanatının doğuşu ve inkişafı, XIX. yüzyılın başlarında, Kuzey Azerbaycan’ın Çarlık Rusya’sının hâkimiyetine geçmesinden sonra meydana gelen ciddi içtimaî-siyasî değişiklikler sonucunda mümkün oldu”⁴⁰

Azerbaycan edebiyatına “dram” türünü ilk kez, Maarifçi yazar Mirze Feteli Ahundof getirdi. Avrupa ve Rus yazarlarından etkilenen Ahundof’un öncülüğünde gelişmeye başlayan dram edebiyatının ilk aşamasında komedi türü ön plâna çıktı. Ahundof, eserlerinde, feodalitenin ve din adamlarının gerçek yüzünü komik öğelerle ortaya çıkararak, sömürtü düzeninin yıkılmasında önemli görevler yüklediği genç neslin aydınlanmasını ve zihinsel açıdan silahlanmasını gaye edindi. Ona göre, asırlardan beri süre gelen zalimlerin zulmü halkın itaat ve sebat etmesiyle sona

³⁹ Чәфәров, Чәфәр, *Драматургија вә Театр* чилд I, Азәрнәшр, Бакы, (Caferov, Cafer,

Dramatürgiya ve Teatr, cild I, Azərneşr, Bakı), 1967, s. 110.

⁴⁰ Caferov, Cafer, a.g.e., s. 113.

ermeyecek, aksine artarak devam edecektir. Bundan kurtulmanın ve uygar ülkelerin seviyesine ulaşmanın tek yolu, zulmedenlerden daha dayanıklı ve daha güçlü olan halkın gaflet uykusundan uyanarak, zalimlere karşı ayaklanmasıdır. Bu derin uykudan uyanmanın yolu bilinçli eğitimden geçmektedir. Düşmana teslim olmak yoktur.

“Türklerin Molière’i” olarak görülen yazarın ardarda kaleme aldığı altı komedisi Azerbaycan’da sahnelenmeden önce Rusya ve bazı batı ülkelerinde yayınlandı. Yazarın en büyük amaçlarından biri yazdığı komedilerinin kendi ülkesinde sahnelenmesiydi. Fakat, durum buna müsait değildi. Zira, Çar idaresi bu eserleri bazı yönleriyle sakıncalı buluyordu, ayrıca Azerbaycan’da tiyatro henüz emekleme dönemindeydi. Bununla birlikte, Azerbaycan tiyatrosunun perdesi ilk defa 23 Mart 1873’te Bakü Realnı Mektebi’nde Ahundof’un *Lenkeran Hanı’nın Veziri* komedisi ile açıldı.⁴¹ Oyunda feodalizm eleştirilirken, kadın hakları, kadının özgürlüğü ve özgür sevgisi yüceltilmiştir. Bu eser (1874) ve *Müsyö Jordan* (1875) Ermeniceye çevrildi. Daha sonraki yıllarda ise *Lenkeran Hanı’nın Veziri* Gürcüceye çevrilecektir (1897)⁴². Bu ilk tiyatro oyununun başarısı Nahçıvan, Şeki, Şamahı, Lenkeran, Guba ve Şuşa’da da tiyatro merakına yol açtı. Bu şehirlerde dinî çevrelerin “şeytan işidir” demelerine aldırmadan, maarifçi aydınların önderliğinde çeşitli tiyatro grupları kurulmaya başlandı. Azerbaycan edebiyatında yeni ortaya çıkan bu sanat türü C. Zeynalov, Hüseyn Ereblinski, Sidgi Ruhulla (1866-1959), Mirzafə Eliyev

⁴¹ Чәфәров, Чәфәр; Бабајәв, А., *Шәрәфли Јол*, Азәрнәшр, Бакы, (Caferov, Cafer; Babayev, A., *Şerefli Yol*, Azərneşr, Bakı), 1974, s. 5.

⁴² Гасымзаде, Гасым, *Азәрбајҹан Едәбијјатында Халqlар Достлуғу*, АССР Әлмләр Академијасы Нәшријјаты, Бакы, (GasıMZade, Gasım, *Azerbaycan Edebiyyatında Halklar Dostluғu*, АССР Elmler Akademiyası Neşriyyatı, Bakı), 1956, s. 13.

(1883-1954), Hacığa Abbasov, Hüseyingulu Sarabski gibi demokratik ve realist düşünceli sanatçıların yetişmesine vesile olmuştur.⁴³

1880'li yılların başlarında Bakü'de petrol üreticisi H. Z. Tağıyev'in buğday ambarı olarak kullandığı binanın tiyatro binasına dönüştürülmesiyle, tiyatro ilk kez bir binaya kavuşmuş oldu. Burada, Ahundof'un özellikle *Kimyager*, *Hacı Gara*, *Müsyö Jordan* ve *Lenkeran Hanı'nın Veziri* adlı komedileri sık sık sahnelendi.

O vakitler Azerbaycan'da Şuşa tiyatro faaliyetlerinin yoğunlaştığı bir şehirdi. Burada oluşturulan tiyatro grupları, kısıtlı tiyatro repertuarının hazinesi olarak nitelendirilen Ahundof'un komedilerini sahneliyordu.

Ahundof'un ardından, 1890'lı yıllarda Necef Bey Vezirov, Ebdurrahim Bey Hagverdiyev (1870-1933), Esker Ağa Adıgözelov (1857-1910), Reşid Bey Efendiye (1863-1942) gibi dram yazarlarının eserleriyle, Rus ve Batı Avrupa edebiyatından yapılan çeviri eserlerle Azerbaycan tiyatrosunun repertuarı bir hayli genişledi: Rus yazarlarından Gogol'un (1809-1852) *Müfettiş* (1906), Gorki'nin (1868-1936) *Yurtsuz İnsanlar*, Lermontov'un (1814-1841) *İki Kardeş*, Puşkin'in (1799-1837) *Dubrovski*, Ostrovski'nin (1823-1886) *Günahsız Suçlular*, *Çeyizsiz Kız*, *Tufan* gibi dram ve komedileri⁴⁴; Avrupa klasiklerinden Shakespeare'in (1564-1616) *Otello*'su, Schiller'in (1759-1805) *Kaçaklar*'ı (1907)⁴⁵ başarıyla temsil edildi. Ayrıca, "maddî ve manevî zorluklara rağmen Azerbaycan tiyatro sanatçıları Kuzey Kafkasya, Zakafkasya, Kırım, İran, Orta Asya ve Rusya'nın Volga boyu şehirlerinde Azerbaycan, Rus ve Batı Avrupa dramlarının en güzel örneklerini temsil etmekle

⁴³ Caferov, Cafer; Babayev, A., a.g.e., s. 7.

⁴⁴ Гьэрэманов, Э., *Рус-Азербайжан Эдэби Элагаларинэ Дайр* Азэрнəшр, Бакы. 1962.
(Gehremanov, E., *Rus-Azerbaijan Edebi Elagelerine Dair*, Azərneşr, Bakı, 1962), s. 26.

⁴⁵ Arif, Memmed; Hüseynov, Heyder, a.g.e., s. 135.

kalmamışlar, aynı zamanda tiyatro olmayan şehirlerde yeni grupların oluşturulmasına yardımcı olmuşlardır.”⁴⁶

Dram edebiyatında komedi türünün yanı sıra tarihî dramlar da kendisini göstermeye başladı. İlk tarihî dram, Neriman Nerimanov’un (1870-1925) 1898’de kaleme aldığı *Nadir Şah* faciasıdır. Daha sonra Ebdurrahim Bey Hagverdiyev’in *Ağa Mehmed Şah Gaçar* (1907) ve Cafer Cabbarlı’nın (1899-1934) *Nesreddin Şah* (1916) adlı eserleri tarihî drama örnek teşkil edecektir. Yazarlar, bu eserlerinde, İran’daki adaletsiz ve feodal yönetimin halka yaptığı zulmü konu edinmişlerdir.

Toplumdaki kültürel inkişaf, siyasî yapılanmada da kendisini gösterdi. 1898’de Bakü’de Marksist derneklerin ilk kez faaliyete geçmeleriyle işçi sınıfı kendisini ifade etme ve örgütlü başkaldırma imkânını buldu. 1900’de Leninci *İskra* dergisinin yayın hayatına girmesi derneklerin gücünü artırdı. Bir yıl sonra “Bakü Komitesi” adıyla Leninci-İskracı ilk komite kuruldu. “Bakü Komitesi”nin kurulmasıyla dernekçilik faaliyeti sona ererek partileşmenin yolu açılmış oldu⁴⁷.

Özetlemek gerekirse, şimdiye kadar, siyasî ve edebî gelişmelerin örgüsü içinde ifade edilmeye çalışılan XIX. yüzyıl Azerbaycan edebiyatı, bu yüzyılın başlarında meydana gelen siyasî ve idarî yapılanmadaki değişikliklerin kuvvetle etkisi altında kalarak iki farklı anlayışta gelişme gösterdi. Bunlardan birincisi Rus edebiyatının ve onun aracılığıyla da batı edebiyatının etkisi altında kalarak ortaya çıkan ve çalışmamızın temelini oluşturan Kuzey Azerbaycan edebiyatı; diğeri ise İran sınırları içinde Romantizmin etkisinde, dinî ağırlıklı olarak gelişim gösteren

⁴⁶ Caferov, Cafer; Babayev, A., a.g.e., s. 11.

⁴⁷ ACE, cilt 1., s. 145-146.

Güney Azerbaycan edebiyatı. Güney Azerbaycan'da Ağa Abdullah Müderrisi-Zünuzî, Ağa Hüseyin Tebrizî, Nizamül-Ulema, Hacı Mahmud Tebrizî gibi din hadimlerinin edebiyatla yakından ilgilendiği görülür. Bunların ilham kaynakları genellikle Firdevsî'nin *Şahname*'si, Hayyam'ın rubaileri, Şemsî-Tebrizî'nin, Celaleddin Rumî'nin panteizmi, tanrı inancı ve Nizami ile Fuzuli'nin eserleridir.⁴⁸

Rusya ile İran arasında yapılan "Türkmen Çayı Antlaşması" (1828) ile Azerbaycan'ın resmen Rus hâkimiyetine geçmesinden sonraki dönemlerde inkişaf eden edebî türlerde Rus halkına, edebiyatına ve kültürüne övgüler dizmek, -Bağımsız Azerbaycan Devleti dönemi (1918-1920) hariç- gelenek hâlinde devam ede gelmiştir. Ülke İran'ın idaresi altındayken İran ve Şah yanlısı bir inkişaf içinde olan edebiyat, bu defa da Rusya ve önce Çar, sonra da Marksist-Leninist öğretiler doğrultusunda toplanan parti ve yazarlar kongrelerinde alınan kararlar çerçevesinde gelişmeye başlamıştır.

Azerbaycan edebiyatının önde gelen simalarından Mirze Feteli Ahundof'un Azerbaycan edebiyatındaki edebî türlerin çeşitlenmesine ve zenginleşmesine katkısı bir hayli fazladır. Realist edebiyatın esaslarını belirleyen ve dram türünde eserleriyle dikkatleri çeken Ahundof hakkında makale ve kitap yazan tenkitçiler yaptıkları yorumlarda onun bir yazar, bir mütefekkir olarak yetişmesinde ve dünya görüşünün şekillenmesinde Rus medeniyetinin ve realist edebiyatın çok önemli rolü olduğunu övgüyle dile getirmişlerdir.⁴⁹ "M. F. Ahundof realist Rus edebiyatı ve ince

⁴⁸ Arif, Memmed, Hüseyinov, Heyder, a.g.e., s. 12-13.

⁴⁹ E., Gehramanov, a.g.e., s. 9-10.

sanatından öğrenerek, Azerbaycan edebiyatında edebî nesir ve dram türlerinin esaslarını belirlemiştir.”⁵⁰

Benzer bir ifadeyle, Hesên Bey Zerdabî, Necef Bey Vezirov, Seyid Ezmi Şirvanî ve diğer pek çok yazar ve şairin Rus diline, edebiyatına ve kültürüne duydukları hayranlığı gururla ifade eden tenkitçiler olmuştur.⁵¹ Firidun Bey Köçerli, Ahundof’u “Rus edebiyatının korifeyleri”⁵² içine dahil etmiştir. Zira, Ahundof’un fikrî ve edebî gelişiminin ürünleri olarak ortaya çıkan komedileriyle Aleksandr Sergeyeviç Griboyedov (1795-1829), Gogol, Ostrovski gibi Rus yazarlarının dramlarında derin üslûp ve konu benzerlikleri görülmektedir. Bir başka deyişle, Ahundof edebiyat ve fikir dünyasına Rusya penceresinden bakmış, Azerbaycan edebiyatına katkısı bu doğrultuda olmuştur.

Ahundof’un belirlediği realizm kurallarına riayet eden ve bu doğrultuda eserler kaleme alan Molla Penah Vagif (1717-1797) ve Zakir’i de realist şahsiyetler arasında değerlendirmek gerekir. Vagif şiirlerinde gerçek yaşamdaki olayları dile getirerek realizmin gelişmesine katkıda bulundu. Zakir ise bir adım daha ileri giderek “tenkitçi realizm”in yollarını açtı.⁵³

Hülâsa, XIX. yüzyıl tamamlanırken Azerbaycan edebiyatında realizmin, dram anlayışının, ulusal matbaanın, tenkit ve estetik kavramlarının, felsefî fikir sahasında kabul görerek sistemleşmiş materyalist ve ateist görüşlerin ilk defa ortaya çıkması bu yüzyılda olmuştur. Bu dönemde, A. Bakıhanov, Mirze Kazım Bey, Mirze Şefi Vazeh, Gasım Bey Zakir, Mirze Feteli Ahundof, Hesên Bey Zerdabî, Seyid Azmi

⁵⁰ E., Gehramanov, a.g.e., s. 9.

⁵¹ E., Gehramanov, a.g.e., s. 10.

⁵² Talıbzade, Kamal, a.g.e., s. 66.

⁵³ Talıbzade, Kamal, a.g.e., s. 28-29.

Şirvanî, Necef Bey Vezirov gibi, halkı dram ve tiyatroyla, ulusal matbaayla, devrimci demokratik fikirlerle ve özgürlük düşünceleriyle tanıştıran edebî şahsiyetler ortaya çıkmıştır.⁵⁴

Cereyan eden bu gelişmeler, XX. yüzyıla gelindiğinde, Azerbaycan'da yapısal değişikliklerin yanı sıra edebî hayatın şekillenmesinde de en önemli unsurlar olmuştur.

XX. yüzyılın başlarında, 1903 yılında Mehmedmed Ağa Şahtatinski'nin (1846-1931) *Şergi-Rus* adlı gazetesinin yayın hayatına girmesiyle edebiyat ve matbuat sahalarında ateşli tartışmalar yaşanmaya başlandı. Önce belli bir düşünceye sahip olmayan gazete daha sonra Mirze Elekber Sabir (1862-1912), Memmed Seid Ordubadi (1872-1950), Eli Nezmi (1878/81-1946) gibi demokrat düşünceli edebiyatçıların etkisiyle Azerbaycan'da alfabe değişikliği ile ilgili bir takım düşüncelerin gündeme gelmesine yol açtı.⁵⁵

Bakü'de kurulan *Nicat* (1906), *Sefa*, *Neşrmaarif* ve “*Türk*” sözüne muhalefet eden Çar yönetiminin müdahalesiyle⁵⁶ adı sonradan *Müslüman Dram İttifakı* olarak değiştirilmeye zorlanan *Türk Artistleri İttifakı* gibi cemiyetlerin tiyatro sanatının ve edebî düşüncenin gelişmesinde önemli katkıları oldu. *Nicat* cemiyetinin tiyatroya hizmet veren şahsiyetleri bir tiyatro grubunda toplayarak düzenli temsiller vermesiyle realist dram tiyatrosu önemli aşama kaydetti. Bu grup 1906-1910 yılları arasında Gogol'un *Müfettiş* (1906), Schiller'in *Kaçaklar* (1907), Molière'in (1622-

⁵⁴ Gasızmzade, Feyzulla, a.g.e., s. 4.

⁵⁵ Ahundov, Nazim, a.g.e., s. 15-16.

⁵⁶ Caferov, Cafer; Babayev, A., a.g.e., s. 11.

1673) *Zoraki Tabib* (1907) ve Shakespeare'in *Otello* (1910) adlı eserlerini başarıyla sahneledi.

Aynı dönemde Celil Memmedguluzade (1866-1932) nin büyük gayretleriyle *Molla Nesreddin* (1906-1931) dergisi Tiflis'te yayın hayatına girdi. C. Memmedguluzade 1882-1887 yılları arasında Gori Seminariyası'nda⁵⁷ okurken Rus kültürü ve medeniyetini tanıma fırsatı buldu. Bu seminariya XX. yüzyıl edebiyatında derin izler bırakan Neriman Nerimanov, Firidun Bey Köçerli, Üzeyir Bey Hacıbeyov (1885-1948), Süleyman Sani Ahundof (1875-1939), Reşid Bey Efendiyev gibi yazar ve şairleri yetiştiren bir okuldur⁵⁸.

Şargi-Rus dergisinin redaksiyon bölümünde çalışarak matbuat sahasında tecrübe kazandıktan sonra Celil Memmedguluzade'nin Tiflis'te *Geyret* matbaasında yayın hayatına başlayan dergisi, 7 Nisan 1906'da çıkan ilk sayısından itibaren Azerbaycan halkının kültür kıymetlerine ve diline sahip çıkacağını ve bunun mücadelesini vereceğini ilân ederek aşağıdaki makaleyi kaleme aldı:

“Sizi deyib gelmişem, ey benim müselman gardaşlarım! O kesleri deyib gelmişem ki, benim söhbetimi hoşlamayıb be'zi behaneler ile menden kaçıb gedirler meselen, fala bahdırmağa, it boğuşdurmağa, derviş nağılma gulag asmağa, hamamda yatmağa ve geyri bu növ vacib emellere. Çünki hükemalar buyurublar: sözünü o keslere de ki, sene gulag vermirler.

Ey benim müselman gardaşlarım! Zemani ki menden bir gülmeli söz eşidib ağzınızı göye açıb ve gözlerinizi yumub o geder ha-ha edib güldünüz ki, az galdı bağırsaglarınız yırtılsın ve desmal evezine etekleriniz ile üz-gözünüzü silib “le'net şeytana” dediniz, o vaht ele güman etmeyin ki, Molla Nesreddine gülürsünüz.

⁵⁷ Orta mektep.

⁵⁸ Ahundov, Nazim, a.g.e., s. 19.

Ey benim müselman gardaşlarım! Eger bilmek isteseniz ki, kimin üstüne gülürsünüz, o vaht goyunuz gabağınıza aynanı ve digget ile bahınız camalınıza.

Sözümü tamam etdim, ancag birce üzüm var: meni gerek bağışlayasınız, ey benim türk gardaşlarım ki, men siz ile türkün açığ ana dili ile danışaram. Men onu bilirem ki, türk dili danışmag eybdır ve şehsin elminin azlığına delalet edir, amma herdenbir keçmiş günleri yad etmek lazımdır: salınız yadınıza o günleri ki, ananız sizi beşikde yırğalaya-yırğalaya size türk dilinde lay-lay deyirdi ve siz gulag ağrısı sebebine sakit olmurdunuz. Ahırı biçare ananız size deyirdi: “Bala, ağlama, hortdan gelir, seni aparar” ve siz dehi canınızın gorhusundan sesinizi kesib ağlamagdan sakit olurdunuz.

Herdenbir ana dilini danışmag ile keçmişde güzel günleri yad etmeyin ne eybi var?

Molla Nesreddin”⁵⁹

Dergi, Türkçe yayın yapacağını duyurmakla kalmamış, 12. sayısından itibaren “İdareye gönderilen mektub ve megaleler açığ türk dilinde yazılmış olmasalar, çap olunmayacaklar”⁶⁰ diyerek Türk diline gösterdiği hassasiyeti dile getirmiştir.

Azerbaycan’da halka yapılan haksızlıkları, Rus idarecilerini ve bunların uzantılarını, yanlış gelenek ve görenekleri, inançları ve dinî fanatizmi mizahî bir üslûpla eleştiren dergi kısa sürede okur-yazar kesimin büyük beğenisini kazandı. Mollalara karşı sürdürdüğü amansız mücadelede bir hayli başarı sağladı. Dönemin en etkili yayın organlarından biri olan muhafazakâr *Füyûzat* (1906-1907) dergisiyle edebî sahada oldukça gergin geçen tartışmalara girişti. Dilde ulusallığı savunan

⁵⁹ Hesen-zade, Turan (Tertipleyn), *Molla Nesreddin*, cilt I (1906-1907), Azernesr, Bakı, 1996, s. 2.

⁶⁰ Hesen-zade, Turan, a.g.e., s. 90.

Molla Nesreddin, uygar ülkelerin seviyesine gelmek için Avrupa'nın gelişmiş ülkeleriyle yoğun ilişkiler kurmuş olan Rus medeniyetini taklit etmeyi savundu.

Derginin tesiriyle, *Behlül* (1907), *Azerbaycan* (1906-1907), *Zenbur* (1909-1910), *Mirat* (1910), *Ari* (1910-1911), *Kelniyyet* (1912-1913), *Tuti* (1914-1917), *Mezeli* (1914-1915), *Babayi-Emir* (1915-1916) ve *Meş'el* (1919) gibi Azerbaycan Türkçesinde yayın yapan bir çok dergi yayın hayatına girdi⁶¹.

Cabbarlı, edebiyat dünyasına ilk adımlarını böylesine canlı, hareketli ve karışık bir ortamda atar. Edebiyat dünyasındaki bu hareketlilik Cabbarlı'nın eserlerine de yansiyacak; şiir, hikâye ve dramlarında XIX. yüzyılın kültürel mirasından mümkün mertebede yararlanma yoluna gidecektir.

⁶¹ Ahundov, Nazim, a.g.e., s. 6.

I. BÖLÜM

CAFER CABBARLI'NIN HAYATI

Cafer Cabbarlı, geçimini kömürcülük yaparak temin eden yoksul bir ailenin on dördüncü çocuğu olarak 22 Mart 1899'da Bakü'nün Xızı Köyü'nde dünyaya geldi. Ailesi, daha iyi bir yaşam sürmek için Bakü'ye göç ederek, fakir halkın yaşadığı Dağlı mahallesine yerleşti. Henüz 2-3 yaşlarında iken babası Gafar'ın vefat etmesiyle ailenin geçimi, annesi Şahbike Hanım'ın üzerine kaldı.

Şahbike Hanım başkalarının çamaşırını yıkayarak, ekmeğini pişirerek çocuklarına bakmaya çalıştı. Yoksulluk ve sefalet yüzünden çocuklarının hiçbirini okula gidememişti, ama Cafer'in okumasını çok istiyordu. Önce Molla Umnise'ye gönderdi. Altı ay kadar onun yanında kaldıktan sonra, Molla Mirze Kadir'in mollahanesinde Kur'an dersleri almaya başladı. Bir müddet sonra, Rus-Tatar Mektebi'ne giden arkadaşlarının tesiriyle Mirze Kadir'in yanından ayrılarak 7. Rus-Tatar Mektebi'ne kaydoldu. Azmi ve çalışkanlığıyla kısa sürede arkadaşlarıyla arasındaki farkı kapatarak, öğretmenlerinin dikkatini çekti.⁶²

⁶² Ehmedov, Teymur, a.g.e., s. 652-653.

Cafer okumayı çok seviyordu. Henüz 10-11 yaşlarında iken Mirze Feteli Ahundof ve Elekber Sabir'in eserlerinden, Azeri Türkçesine çevrilmiş Rus klasiklerine kadar okumadığı kitap kalmamıştı. Rusçayı iyice öğrenince de Rusça eserleri asıllarından okumaya başladı. Böylece Puşkin'in, Gogol'un, Tolstoy'un eserleriyle edebiyat zevkini doyasya tatmaya başladı. İlkokulun son sınıfında iken şiir ve hikâye yazmaya başladı. Fakat, okuduğu kitaplardan, duyduğu olaylardan etkilenererek kaleme aldığı bu ürünleri yayımlayacak bir dergi bulamıyordu. Bu durum Cafer'i karamsarlığa sürüklüyor, şairlik ve yazarlık yeteneğine sahip olmadığını düşünüyordu. Bununla birlikte, öğretmenlerinden biri olan Abdulla Şaik'i (1881-1959) kendisine örnek almış, onun şiirlerinden etkilenmeye başlamıştı. Öğretmeni Süleyman Sani'nin *Mekteb* dergisinde yayınlanan hikâyelerini okudukça yazma isteği daha da artıyordu. Bir gün, yazdığı birkaç şiiri ve bir hikâyeyi Süleyman Sani'ye vermiş ve bunları okumasını istemişti. Sani, evinde öğrencisinin yazdıklarını okurken baharı tasvir eden şiirin, eksikleri olmasına rağmen, hiç de kötü yazılmamış olduğunu düşündü. Hikâyede ise epey düzeltilmesi gereken yerler vardı. Buna rağmen, öğrencisinin yazmaya heveslenmesi Sani'yi ziyadesiyle memnun etti. Ertesi gün, Cafer'i çağırarak şiir ve hikâyenin eksiklerini, düzeltilmesi gereken yerlerini, dil yanlışlarını gösterdi. Düz yazıya daha çok zaman ayırması gerektiğini tavsiye ederek, Cafer'in yaptıklarından ve gidişatından çok memnun olduğunu söyledi. Öğretmeninin kendisine gösterdiği ilgiden hoşnut olan Cabbarlı, Rus-Tatar Mektebi'ni bitirince Süleyman Sani'nin tavsiyeleri ve yardımlarıyla Bakü Alekseyev 3. Alî-İptidaî Mektebi'ne kaydını yaptırdı. Cafer 1914-1915 eğitim-öğretim döneminde bu okula devam etti. Daha sonra, bir an önce iş hayatına atılarak, ailesinin geçimine katkıda bulunmak amacıyla Politeknik (Sanayi) Mektebi'ne geçti.

Bu okulda öğrenim gördüğü dönemde, bir müddet bir bakkal dükkânında muhasebecilik yaptı. Elektrik bölümünde eğitim görmesine ve hesap-kitap işleriyle uğraşmasına rağmen edebiyata olan ilgisini hiç kaybetmedi.

O dönemlerde yoksul bir gencin kapitalist Bakü şartlarında edebiyatla uğraşması pek görülmüş bir şey değildi. Cafer bu duruma aldırış etmeden yazmaya devam etti. İlk şiiri 3 Nisan 1915'te *Mekteb* dergisinin altıncı sayısında yayınlandı. Baharın güzelliğini, doğanın yeniden dirilişini anlatan şiirinin yayınlanmasına çok sevinen Cafer, kendisinde şairlik yeteneği olduğuna kanaat getirerek yazdıklarını dergilere göndermeye başladı. *Babayi-Emir* dergisine *El Götür* adlı şiirini, *Kurtuluş* dergisinin açtığı bir şiir yarışmasına da *Gurup Çağı Bir Yetim* ve *Boranlı Bir Kış Gecesi* adlı iki duygusal şiirini gönderdi. Çok geçmeden iki gazetede de şiirleri yayınlandı. *Kurtuluş* dergisi *Gurup Çağı Bir Yetim* şiirini yayınlamış ve bu şiiriyle, Sanayi Mektebi öğrencisi Cafer Cabbarzade'nin birincilik kazandığını ilân etmişti. Bu başarıdan sonra Cafer rahatlıkla gazete ve dergi idarelerine girip çıkmaya başladı.

1915-1916 yılları arasında *Babayi-Emir* ve *Molla Nesreddin* dergilerinde kırktan fazla satirik şiiri yayınlandı. “*Gayor Eyyar*”, “*Şebrenk Eyyar*” ve daha başka mahlaslarla genç şair sahte din adamlarını, uyuşuk aydınları, gözleri paradan, puldan başka bir şey görmeyen cahil tüccarları, kadın esaretini, kadın haklarını konu alan şiirler yazdı. Bu şiirlerde, Azerbaycan'ın önemli şairlerinden Sabir'i kendisine örnek aldı.⁶³ Sabir şiirlerinde sade ve anlaşılır bir dil kullanarak, mizah yoluyla toplumdaki çarpıklıkları eleştiriyordu. Cafer de aynı şekilde toplumdaki fenalıkları dile getiren şiirleriyle dikkatleri çekti. Bir defasında, *Üstüne* adlı şiirinde, Bakü şehir idaresi

⁶³Һачыёв, Ч. Х.; Ъдашзадэ, М. А., *Совет Эдэбйјаты*, Мәриф, Бакы, (Насиёв, С. Н.; Dadaşzade, M. A., *Sovet Edebiyyatı*), 1969, s. 38.

üyelerinin tamamen zenginlerden, hacı-hocalardan ve halkın derdini, sıkıntısını bilmeyen insanlardan oluştuğunu ifşa etmesiyle burjuvanın şimşeklerini üzerine çekmiş, jandarma marifetiyle Sibirya'ya sürülmekle tehdit edilmişti.

Bu dönemde, 1. Dünya Savaşı'nın devam ettiği yıllarda, Bakü'de kapitalizm bütün acımasızlığı ile halkın başına çöreklenmişti. İnsanların ölmesi, halkın yoksul, aç, perişan olması petrol zenginlerini ve tüccarları hiç ilgilendirmiyordu. Onlar servetlerine servet katmanın ve gücü ellerinde tutmanın hesabı içindeydiler. En küçük eleştiriye tahammülleri yoktu. Bundan dolayı da genç şairi Sibirya'ya sürgüne göndermekle tehdit etmişlerdi.

Bu arada devrim hareketi Azerbaycan köylerinde yayılmaya başlamıştı. Harekete yardım amacıyla edebiyatta ve matbuatta da bir hareketlenme görülmüyordu. Yıllarca feodalizme karşı mücadele eden *Molla Nasrettin* dergisi düzeni acımasızca eleştiren yazılara daha fazla yer veriyordu.

Cabbarlı şiirin yanı sıra hikâye ve dram türünde de yazmayı aklına koymuştu. *Vefalı Seriyne veya Göz Yaşı İçinde Gülüş* (1916) adlı ilk dram eserini yazarak, sahnede oynanmasına izin aldı. 1916'da da ilk hikâyesi olan *Aslan ve Ferhad*'ı, ardından *Mensur ve Sitare* (1916)'yi, daha sonra da *Solgun Çiçekler* (1917) dramını yazdı. Bu eserlerinde Cabbarlı kötülüklerin, ihtirasların ezeli ve doğuştan (fitri) olması felsefesinden hareketle, sosyal adaletsizliğin soyut anlayışından uzaklaşmış ve hayatın realist unsurlarını betimleyerek, adaletsizliği, cehaleti, gericiliği ve tamahkârlığı somut öğelerle okuyucuya sunmuştur. Eserlerinin yalın ve sade olmasına rağmen, klasik Azerbaycan dram tekniğine sadık kalmasıyla ve edebiyata yeni konular kazandırmasıyla geleceğin iyi bir dram yazarı olacağını göstermiştir.

1916-1918 yılları arasında yazıldığı tahmin edilen *Nesreddin Şah* adlı tarihi dramının müstesna bir yeri vardır. Bu eserinde, Cabbarlı, XIX. yüzyılın sonlarına doğru feodal İran'da meydana gelen olaylardan bahseder. İran şahı Nasreddin'in öldürülmesini halkın zulme karşı bir isyanı olarak değerlendirir. İnsanlar arasındaki eşitsizliği, siyasî ve tarihî problemleri, geniş kitlelerin, özellikle de köylülerin maruz kaldığı zulümleri ve bundan kurtuluş yollarını dile getirir, doğrudan devlet idarecilerini hedef alır.

Cabbarlı, 1918-1919 yıllarında Müsavat Partisi'nin yayın organı olan *Azərbaycan* gazetesinin redaksiyon bölümünde çalışır⁶⁴. 1918-1920 yılları arasında Azerbaycan'da milliyetçilik ve Turancılık akımlarının etkisiyle edebiyatta bir dizi gelişmeler yaşanmaya başlanmıştır. Gazete ve dergiler yayınlanmış, tiyatrodaki bu fikirlere uygun eserler sahnelenmiştir. Cabbarlı da gelişmelere kayıtsız kalmayarak, 1918 yılında kaleme aldığı Türkiye'nin istiklal mücadelesini anlatan *Edirne Fethi* adlı dramını aynı yıl sahneye koyar. Aynı şekilde *Trablus Muharibesi ya da Ulduz* (1918) da defalarca sahnelenir. Bu dramatik eserin konusu, sevgi-muhabbet ve Trablus'u savunmaya çalışan Türklerin İtalyanlara karşı mücadelesiyle ilgilidir. Mamafih, Cabbarlı, bu tür eserleri yazmakla realizmden ve Azerbaycan halkının sıkıntılarını dile getirmekten uzaklaşacağını, mürteci ve feodal sisteme hizmet edeceğini düşünerek, tekrar sosyal adaletsizlikleri ve kadın haklarını konu alan çağdaş hikâye ve dramlar yazmaya koyulur. Bu düşünceyle tahminen 1918-1919 yıllarında yazmaya başladığı, yarım kalmış *İnce* adlı dramı, konusunu, burjuvanın ve

⁶⁴ Начыјэв, Дэвуд, *Азэрбајчан Эдэбіјатында Таріхі Драм*, Јазычы, Бакы (Насіуев, Davud, *Azerbaycan Edebiyyatında Tarihi Dram*, Yazıcı, Bakı), 1983, s. 29.

Çar dönemindeki görevlilerin yaptıkları haksızlıklardan almıştır. Dramda iki gencin arasındaki aşk romantik bir üslûpla ustaca dile getirilir.

“Azerbaycan’da Sovyet hâkimiyeti kurulduğunda (1920), Cabbarlı onu hiç tereddüt etmeden, kendi hükûmeti gibi kabullendi ve hayatının sonuna kadar ona sadakatle hizmet etti.”⁶⁵ 1920 ve sonrası, edebiyat dünyasında Cabbarlı’nın olgunluk dönemi olarak kabul edilmektedir. *Azerbaycan’ın Muvakkati İnkılap Komitesi Ahbarı* dergisinde bir ay kadar çalıştıktan sonra, 28 Nisan 1920’de İnkılap komitesinin yayın organı olan *Komünist* dergisinde edebî işçi ve mütercim vazifesiyle çalışmaya başladı. Dergide Azerbaycan halkının geçmişindeki büyük tarihi olayların yayınlanması, Cabbarlı’nın edebî ve fikrî gelişmesinde önemli rol oynadı, siyasete ve ülkede canlanan yeni yaşam biçimine daha yoğun ilgi duymasına yol açtı. Bu dergide, 1920 yılından vefatına kadar geçen sürede otuz iki tane makalesi yayınlanmıştır. Bazı ciddî makalelerinin altında “*Sancaq*”, “*C*”, “*C.C.*”, “*C.C.li*”, “*Cim*”, “*Cimli Cim*”, “*Cabbarzade C.*”, “*C. Cabbarzade*” imzaları bulunmaktadır.⁶⁶ Müsavat hükûmeti döneminde (1918-1920) yazmaya başladığı *Aydın* adlı dramını 1921’de tamamlayarak realizme dönüş yaptı.

1920’de Sanayi Mektebi’ni bitirdikten sonra Azerbaycan Devlet Üniversitesi Tıp Fakültesi’nde öğrenim görmeye başladı. Bütün mesaisini edebiyata hasrettiğinden öğrenimini tamamlayamadı. 1921’de *Aydın* adlı eserini tiyatrodaki sahnelenmek üzere teslim etti ve *Oktay El Oğlu* adını vereceği dramını şekillendirmeye başladı. Bu iki eserinde de devrimden önceki Bakü’nün sosyal

⁶⁵ Ариф, Мәммәд, *Чәфәр Чаббарлы*, Гызыл Шәрг Мәтбәәси, бакы, (Arif, Memmed, *Cefer Cabbarlı*, Gızıl Şerg Metbeesi, Bakı), 1954, s. 29.

⁶⁶ Тағыјәв, Расим, “*Язычынын Намә’лум Эсәрләри*”, “*Азәрбајҹан*”, Бҹы, 3Март 1974, (Tağıyev, Rasim, “*Yazıcının Name’lum Eserleri*”, “*Azerbaycan*”, Bakı, 3 Mart, 1974), s. 176.

durumundan, kapitalizmden ve mülk edinme duygusunun insanları fenalığa götürdüğünden bahisle, ferdiyetçiliğin toplumlar için zararlı sonuçlara yol açtığını, insanları paranın, pulun kölesi yaptığını göstermeyi amaçladı. Sona Hanımla evlendiği yıl olan 1922'den itibaren bu iki eser Azerbaycan tiyatrolarında sahnelenmeye başlandı.

Cabbarlı hem *Komünist* dergisinde çalışıyor, hem de *Kızıl Kalem* ve *Maarif* ve *Medeniyet* dergilerine şiir, hikâye ve makaleler gönderiyordu. Makalelerinde devrimden sonraki Azerbaycan Sovyet edebiyatının sorunlarından ve çözüm yollarından bahsediyor; edebiyattaki durgunluğun, yalnızca, Rus edebiyatının tesiriyle ortaya çıkan realist ve demokratik eserler verilmesiyle aşılabileceğini vurguluyordu.

Dram eserlerinin tiyatrodaki sahnelenmesi, onu, giderek daha çok, tiyatroyla meşgul olmaya yönlendiriyordu. Bu sahada bilgi ve görgüsünü artırmak amacıyla 1923'de yeni faaliyete geçen tiyatro okuluna gitmeye başladı. Aynı zamanda Azerbaycan Devlet Üniversitesi Şarkiyat Fakültesine kaydoldu. 1923-1925 yılları arasında Azerbaycan tarihi ile ilgilenmeye, efsane ve nağılları⁶⁷ öğrenmeye çalıştı. Sosyalizm ve realizm öğretilerine tezat teşkil eden panturanist eserler hâlâ sahnelerde yer bulabilmekteydi. Cabbarlı mürteci ve panturanist olarak nitelendirilen bu eserlerin yazarlarına karşı mücadele edilmesi gerektiğini hararetle savunuyordu.

1923'te *Gız Galası* adlı manzum hikâyesini bitirdi. Ardından Azerbaycan'ın ikiye bölünmüşlüğü anlatan *Aras Çayı* adlı manzum bir dram yazmaya koyuldu. Bu manzum eserde Aras'ın ötesinde kalan Azerbaycan halkının, İran yönetiminin zulmü altında eziyet çekmekte olduğu, bu taraftaki halkın ise yeni ve özgür bir

⁶⁷ Efsane, rivayet.

hayata doğru ilerlemekte olduğu anlatılmakta, halkın bölünmüşlüğünün suçlusu olarak Aras Çayı gösterilmekte ve aradan kalkması istenmektedir.

Eser tamamlandıktan sonra sahneye konulmak üzere Azerbaycan Dram Tiyatrosu'na verilmiş olmasına rağmen, akıbeti hakkında bugüne kadar hiçbir bilgiye ulaşılamamıştır.⁶⁸ Bu eserin kaybolma sebebi, Cabbarlı'nın iyi bir Sovyet vatandaşı olmasına rağmen, bir dönem heveslendiği Panturanist fikirlerin şuuraltında harekete geçmesiyle, özgürlük ve bağımsızlık yanlısı unsurların esere yansımaları olabilir.

Cabbarlı, tiyatro okulunu bitirdikten sonra (1924), Azerbaycan Devlet Üniversitesi'nin Şark Fakültesi'nde öğrenim görmeye başladı. *Gülzar* (1924) adlı hikâyesini yazdı. Cabbarlı, hikâyelerinin tamamında kadının ezilmişliğinden, kadın haklarından, özgürlüğünden ve kadınların özgürlük uğrunda verdiği mücadelelerden söz etmektedir. Bu eserlerin baş kahramanları her zaman kadınlar olmuştur. Aynı yıl annesi Şahbike Hanım'ı kaybetti. O cefakeş, vefakâr mukaddes varlık çok ezilmiş, yokluk ve sefalet içinde bir ömür geçirmişti. Cabbarlı annesine rahat bir hayat temin edememiş, bundan dolayı büyük bir suçluluk duymuştu.

1925'de Shakespeare'in *Hamlet*'ini Rusçadan tercüme etti. Aynı yıl içerisinde, Merkez Komitesi, "*Partinin Bedii Edebiyat Sahasındaki Siyaseti*" adlı bildirgeyi yayınladı. Bu bildirgeyle, Azerbaycan'ın yeni bir döneme girdiğinden bahisle, sınıflar arası mücadelenin henüz bitmediği, edebiyat cephesinde de devam ettiği ve yazarlara önemli görevler düştüğü duyuruluyordu. Bildirgeye göre, sınıflı bir toplumda tarafsız bir edebiyatın olması mümkün değildir. Yazarlar proleter ideolojiye ve komünizm idealine uygun, halk kitlelerinin anlayacağı şekilde eserler

⁶⁸ Arif, Memmed, a.g.e., s. 41.

vermelidir. Cabbarlı'nın düşünsel evriminde bu bildirgenin önemli bir rolü olmuştur. Bu arada, Rusçadan çevirdiği *Hamlet*'in 1926'da sahneye konulmasını sağladı. Cabbarlı, realist olmayan bir eseri, realizm yolunda inkişaf eden Azerbaycan tiyatrosunda sahnelemesiyle eleştirildi. Fakat, o buna bir sanat tecrübesi gözüyle bakıyordu. Konusunu yine kadın haklarından alan *Dilber* (1927) adlı hikâyesini bitirdi. 1924 yılında yazmaya başladığı *Od Gelini* adlı tarihî dramını Merkez Komitesi'nin bildirgesi istikametinde şekillendirerek 1927'de tamamladı. *Od Gelini*, konusunu IX. yüzyılda Azerbaycan'ı işgal eden Arap istilacılara karşı kahramanca özgürlük mücadelesi veren efsanevî Babek'ten alıyordu. Eserde kadının özgür olması gerektiğinden, Arapların, İslâm dinini Azerbaycanlılara kılıç zoruyla kabul ettirdiğinden ve tanrıtanımazlıktan söz edilmektedir. Eser bir yıl sonra sahnelendiğinde coşkulu bir kabul görmüştür.

Sovyet devrinde kaleme aldığı eserlerde Cabbarlı'nın duygu ve düşünceleri halkın verdiği hayat mücadelesi ile aynı doğrultuda gelişti. Böylece, idealist yetkinlik estetik yetkinliği doğurarak, Cabbarlı'yı Azerbaycan Sovyet edebiyatının en önemli şahsiyetlerinden biri hâline getirdi.⁶⁹

Od Gelini ile aynı yıl sahneye konulan *Sevil* adlı piyesi, Azerbaycan kadınının özgürlüğünü nasıl elde edeceğini gösteren en önemli eserlerinden birisidir. Eski-yeni çatışması, sahte dindarların toplumun gelişmesini engellemesi ve meta olarak görülen kadının kölelikten kurtulması için ekonomik bağımsızlığını kazanmış olması, eserin ana konusunu oluşturmaktadır. Eserin bir diğer önemli yanı, tiyatrodaki sahnelenmesinin ardından, hanım seyircilerin çarşaflarını atması olmuştur. Bunun

⁶⁹Чәфәров, Чәфәр, Чәфәр Чаббарлы, Гызыл Шәрг Мәтбәәси, Бакы, (Ceferov, Cefer, Cefer Cabbarlı, Gyzıl Şerg Metbeesi, Bakı), 1960, s. 14.

basına yansımısıyla, çarşafını atarak çağdaş ve modern bir görüntüye kavuşan kadın sayısı hızla artmıştır. Fakat geleneklerin güçlü olduğu, alışkanlıklardan kolay vazgeçilemeyen Azerbaycan'da buna direnen kadınlar da olmuştur. Cabbarlı'nın eşi Sona Hanım bu kadınlardan biridir. Cabbarlı'yla ilgili bir hatırasında bu konuya geniş yer vermiştir. "Piyes sahneye konulduğunda çarşaf aleyhine bir kampanya başlatıldı. Cafer bana çarşafımı atmam gerektiğini söyledi. Bunun mümkün olamayacağını, zira çevrenin tepki göstereceğini ifade ettim."⁷⁰ Cabbarlı, çalıştığı *Komünist* dergisinde, çarşafın atılması gerektiği konusunda Sona Hanımdan habersiz onun imzasını taşıyan bir yazı yazmış, Sona Hanım bunu öğrendiğinde öfkesinden ağlamıştır. Cabbarlı'nın bu davranışının sebebini Sona Hanımın yazdıklarından öğreniyoruz: "Sona, çarşafını atmazsan atma, niçin ağlıyorsun? Kendin için iyi değil bu. Senden için «çarşafımı atıyorum diye makale yazıyor ama yine de çarşafı geziyor» derler. Benim için de iyi değil. Ben çarşaf aleyhine eser yazayım, sen çarşafı gez. Olmaz bu!..."⁷¹ Bize göre, Cabbarlı bu çelişkiden kurtulmak için, Sona Hanımı, çarşafını çıkartmak zorunda kalacağı bir oldubittiyle karşı karşıya bırakmıştır. Nitekim bu olaydan sonra Sona Hanım çarşafını atmıştır.

Cabbarlı, 1929'dan itibaren *Komünist* dergisindeki görevinden ayrılarak Azerbaycan Devlet Dram Tiyatrosu'nda Güzel Sanatlar biriminin müdürü olarak çalışmaya başladı. Aktörlerle sık sık bir araya gelerek, tiyatronun sorunları hakkında görüş teatisinde bulunmaya ve tespit edilen sorunları gidermeye büyük özen gösterdi. 1929-1930'da Moskova'da düzenleneceği duyurulan, Azerbaycan Devlet Dram

⁷⁰Чаббарлы, Сона Ханым, "Чәфәр Өз Әсәрләри Үзәриндә Нечә Ишләјирди", Чәфәр Чаббарлы һаггында Хәтирәләр, Гызыл Шәрг Мәтбәәси, Бакы, (Cabbarlı, Sona Hanım, "Cafer öz eserleri üzerinde neçе işleyirdi", Cafer Cabbarlı Hakkında Hətiyələr, Gyzıl Şərg Mətbəesi, Bakı), 1960, s. 52.

⁷¹Cabbarlı, Sona Hanım, a.g.m., a.g.e., s. 53.

Tiyatrosu'nunda katılacağı, ulusal tiyatrolar olimpiyatına, başka yazarların orijinal ve tercüme eserleriyle birlikte Cabbarlı'nın *Sevil* ve *Od Gelini* adlı eserleri de gönderildi. Bu olimpiyat Azerbaycan Sovyet tiyatrosunun geleceği için çok önemliydi. Henüz yarım asırlık bir geçmişi olan Azerbaycan tiyatrosu, ilk kez edebiyat ve sanat adamları karşısında ciddi bir sınavdan geçecekti. Cabbarlı'nın *Sevil* piyesi, konusunun güncel oluşuyla, fikri dolgunluğuyla ve Azerbaycan hayatını realist bir şekilde yansıtmasıyla beğeni kazandı, takdir topladı. Cabbarlı, Olimpiyat boyunca, Moskova'da birçok sanatçı, yazar ve yorumcuyla görüştü; tiyatro sanatı hakkında anlatılanları, yorumları ve eleştirileri dikkatle dinledi. Bu arada Leningrad gibi bazı büyük şehirleri görme fırsatı buldu. Bu olimpiyattan kendi payına edindiği izlenim, Azerbaycan'da Sovyet tiyatrosunun gelişimi için daha güncel realist eserler yazması gerektiği idi. Bu düşünceden hareketle, *Sevil*'in devamı niteliğindeki *Almas* (1930) piyesi daha güncel ve daha realist kurgusuyla dikkatleri çekti. Piyenin kadın kahramanı Almas, fikirlerinden ve ideallerinden taviz vermeyen, onurlu bir köy öğretmenidir. Kadın özgürlüğünün ekonomik bağımsızlıktan geçtiğine yürekten inanmakta ve kadınları ısrarla fabrikalarda çalışmaya davet etmektedir. *Almas*'tan sonra Cabbarlı 1931'de konusunu halkların dostluğundan alan ve Azerbaycan edebiyatının proleter enternasyonalizmi hakkında en güzel eserlerinden biri olan *1905. Yılda* adlı eserini bitirdi. Eser, Azerbaycan halkının geçmişinde, 1905 yılında, cereyan eden çok önemli bir olaya ışık tutmaktadır: Azerbaycan'da canlanan devrim hareketini engellemek amacıyla Rus Çarı, Azeri Türkleriyle Ermeniler arasında nifak çıkartmak için bölgedeki adamlarına görev vermiştir. Geçmişte, barış içinde yaşayan bu iki toplum, Azeri ve Ermeni feodallerinin de desteğiyle kurulan komplolarla

birbirine düşürülmüş, karşılıklı katliamlara sebep olunmuştur. Böylece, Çar hile ve desiseyle amacına ulaşmıştır.

Cabbarlı, tiyatroya, her yıl en az bir eser kazandırmaya çalışıyordu. Batılı ve Rus yazarların bazı eserlerini çeviriyor ve sahnelenmesine ön ayak oluyordu. Böylece, Shakespeare'in *Otello* (1604), Beaumarchais'nin (1732-1799) *Figaro'nun Düğünü* (1784), Rus dram yazarlarından Aleksandr Afinogenov'un (1904-1941) *Korku* (1930), Slavin'in *İntervensiya* adlı eserlerini Azerbaycan Türkçesine kazandırmış, tiyatrodaki oynanmasını sağlamıştır.

1932 yılında yazdığı *Dönüş* adlı dramında, Moskova'da tiyatro tahsilini tamamladıktan sonra Azerbaycan'a dönen bir gencin gericilikle ve yobazlıkla mücadelesini anlatır. Bu eser, Komünist Partisi'nin önderliğinde gelişen Sovyet edebiyatı ve tiyatrosundaki gelişmeleri, sanatın hayatla giderek daha çok yakınlaşmasını ve sosyalizmin topluma benimsetilmesi için yapılan hizmetleri dile getirir. Cabbarlı'ya göre yazar, sosyal hayatla iç içe olmalı, toplumun nabzını tutabilmeli, sosyalizmin coşkusunu yaşayabilmelidir. Yazar ancak bu şekilde başarıya ulaşır, aksi takdirde, yazdığı veya tasvir ettiği olaylar toplumu etkileyemez, dolayısıyla toplumun gelişimine bir katkıda bulunamaz.

Eylül 1932'de tamamladığı *Yaşar* adlı dramıyla, Cabbarlı, kendisinin Sovyet gerçekliğine ve sosyalizme ne kadar inanmış bir yazar olduğunu bir kez daha gösterdi. "Düşman vaziyeti anlayarak, taktik değiştirmiş, kolhozlara karşı açıktan hücum etmeden, gizli çalışmaya başlamıştır." diyen Stalin'in sözlerine dayanarak, Cabbarlı, kolhoz düşmanlarının yeni ihanet yöntemlerini ifşa eder ve Sovyet yurttaşını bunların taktik ve plânlarına karşı uyanık olmaya çağırır. Dramda ifade edildiği üzere, genç Sovyet bilgini Yaşar, köylerde topraktan daha fazla ürün almak

için su ve elektrik tesislerinin kurulmasını ve pamuk ekilmesini istemektedir. Bunu en çok ister gibi görünen bazı kişiler ise köylüleri gizlice bu plâna karşı kışkırtır. Fakat, Yaşar mücadeleci bir kişiliğe sahiptir. Cabbarlı, bu eserinde sosyalizmin kuruluş döneminde gizlenmeyi başaran mürteci ve burjuva kalıntılarının yok edilmesi için yapılan mücadeleyi gerçekçi bir anlatımla yansıtmıştır.

1927-1928 yıllarında sinemaya da ilgi duyan Cabbarlı, bu sanat dalıyla ilk kez 1928'de, Mirze Feteli Ahundof'un vefatının 50. yılı münasebetiyle, Ahundof'un *Sergüzeşti-merdi-hasis* veya *Hacı Gara* (1852) adlı komedisinin senaryosunu yazarak tanıştı. İki yıl sonra *Sevil* piyesini senaryoya dönüştüren Cabbarlı *Sevil* filminin çekimine kendisinin de katkıda bulunması için sinema idaresinden davet aldı. *Sevil*'in başarılı olmasından sonra Cabbarlı, *Almas* ve *1905. Yılda* piyeslerinin senaryolarını yazmış ve sonuncusunun rejisörlüğünü de bizzat kendisi yapmıştır. Sinema konusunda yazdığı makaleleriyle bu sanat dalının gelişmesine katkıda bulunmuştur. Opera sanatına da ilgisiz kalmayan Cabbarlı, henüz çok genç iken *Sitare* adlı bir libretto yazmıştır. *Şahsenem* operasının librettosu ve metni de kendisine aittir.

1933 yılında, Azerbaycan tiyatrosunun 60. yılı münasebetiyle çeşitli anma toplantıları düzenlendi. Sovyet hükümeti, Azerbaycan'ın Sovyetler Birliği'ne dahil edilmesiyle sosyalizme ve sosyalist öğretilere uygun eserler veren Cabbarlı'nın yaptığı hizmetler karşılığında ona *ince sanat hadimi* unvanını verdi.

Cabbarlı, mürteci ve burjuva olarak adlandırdığı yazarlara karşı amansız bir mücadele vermiş, bunları her fırsatta toplum düşmanı olarak ilân etmiştir. 1934'te düzenlenen 1. Azerbaycan Sovyet Yazarları Kurultayı'nda, henüz tecrübesiz bir yazar iken Mirze Memmedali Sidgi'nın evinde düzenlenen edebiyat sohbetlerinde sık

sık bir araya geldiği⁷², fikirlerinden yararlandığı, ilham ve feyz aldığı Hüseyn Cavid'i düşüncelerinden ve yazdığı eserlerden dolayı şiddetle eleştirmiş, burjuva ve irtica yanlısı olmakla suçlayacak kadar sosyalizme inanmış bir yazardır.

17 Ağustos 1934'te 1. Sovyet Yazarları Kurultayı'na davet edildi ve kurultayın riyaset heyetiyle, Yazarlar Birliği'nin idare heyetine ve riyaset heyetine üye seçildi. Afganistan halkının dış güçlere karşı verdiği mücadeleyi anlatmayı düşündüğü *Afganistan* dramı üzerinde çalışmaya başladı. Cabbarlı uzun zamandan beri kalp hastasıydı. Yoğun çalışmaları arasında sağlığına pek dikkat ettiği söylenemezdi. 31 Aralık 1934, saat 4'te geçirdiği bir kalp krizi sonucunda vefat etti. Cenaze törenine ilim ve sanat adamları, yazarlar, öğretmenler, öğrenciler, işçiler kısaca her kesimden geniş halk yığınlarının iştirakiyle, 2 Ocak 1935'te Fehri Hiyaban'da defnedildi. Her yıl 2 Ocak günü kabri başında anılmaktadır. Kısa süren ömrüne rağmen kaleme aldığı çok sayıda şiir, hikâye, dram ve makalesiyle Cabbarlı, Azerbaycan Sovyet edebiyatının en önemli şair ve yazarlarından biri olmayı başarmıştır. Eserlerinde sık sık halk edebiyatına müracaat etmiş, buradan seçtiği konularla sosyalist realizminin gelişmesi yolunda uğraş vermiştir. Geniş halk kitlelerinin, ezilenlerin, özellikle kadınların özgürlük ve refaha kavuşmasının burjuva sınıfının ve mürtecilerin alt edilmesiyle mümkün olacağını ısrarla savunmuştur. Din, Marksist görüşlerine uygun bir şekilde afyon olarak görülmüş, insanlar için zararlı addedilmiştir. Eserlerinde, anlaşılamamak kaygısıyla, ağıdalı cümlelerden kaçınmış, sade bir üslup ve dil kullanmıştır.

⁷² Сидги, Мирзэ Мəммəдəли, “Бəјүк Гəлəм Јолдашым”, Чəфəр Чаббарлы һаггында Хатирəлəр, Гызыл Шəрг Мəтбəəsi, Бакы, (Sidgi, Mirze Memmedeli, “Böyük Gelem Yoldaşım”, Cafer Cabbarlı Hakında Hatıralar, Gızıl Şərg Metbeesi, Bakı, 1960, s. 42.

Azerbaycanlı yazar ve araştırmacıların sosyalist düşünce ve Komünist Partisi'nin eleştirel özgürlükten yoksun programına uygun bir şekilde değerlendirmeye aldığı Cabbarlı, Sovyetler Birliği'nde gelenekselleşen "edebiyatta sembol yazarlar ve kahramanlar yaratma" anlayışının bir ürünü olarak zuhur eder. Ezilen toplumların ihtiyaç duyduğu bayraklaştırılmış karakterler aracılığıyla topluma yön vermek, toplumu belli bir kalıp ve anlayış içinde şekillendirmek kolaylaşır. Bu düşünceyle hareketle, Cafer Cabbarlı, Sovyetler Birliği döneminde, sosyalist realizminin Azerbaycan'daki kurucusu ve uygulayıcısı olarak, ölümünden sonra da büyük saygı görmüş ve araştırmalara konu olmuş, hakkında çok sayıda makale ve kitap yazılmış bir edebiyat adamıdır.

II. BÖLÜM

A. DRAM ESERLERİ

I. İLK DÖNEM DRAM ESERLERİ (1916-1918)

VEFALI SERİYYE VEYA GÖZYAŞI İÇİNDE GÜLÜŞ

Vefalı Seriyeye veya Gözyaşı İçinde Gülüş (1916) Cafer Cabbarlı'nın ilk dram eseridir. Eser, Azerbaycan toplumundaki sosyal adaletsizlikler, cehaletin boyutları ve kadın haklarının çiğnenmesi üzerine kurulmuştur. Eserde birbirini seven iki gencin serüveninin sade ve anlaşılır bir üslûpla dile getirilmesi yanında, feodal geleneklerin esas olduğu ülkede, asırlardan bu yana devam eden ve birtakım insanların çıkarlarına hizmet etmeye yarayan din istismarının boyutları da gözler önüne serilmektedir.

Konu

Eser eski ile yeninin; taassup ve fanatizm ile çağcılığın mücadelesi görünümündedir. Gelişmiş toplumların geçirdiği tekâmülü henüz geçirmekte olan 20. yüzyıl Azerbaycan toplumunda feodal anlayış hâlâ etkilidir ve bu anlayış çerçevesinde rahatsızlıklar giderek artmaktadır.

Toplumda gelenekselleşmeye kadar varan "kadına kıymet vermeme", "kadını meta olarak görme" anlayışının eleştirel bir bakış açısıyla ele alındığı eserin

bütününde okumuş, kültürlü ve aydın insanların cehalete ve kadın-erkek eşitsizliğine karşı verdiği onurlu mücadele söz konusu edilir.

Azerbaycan toplumunda kadımlarla ilgili genel görüntü bir hayli iç karartıcıdır. “İnkılaptan önce bütün şarkta olduğu gibi, Azerbaycan’da da kadınlar esasen evde oturur, ev, maişet işleri ile meşgul olurlardı.”⁷³ Asırlardır süre gelen geleneklerin etkisiyle gençlerin izdivacına aileler karar vermekte, geleceklerini aileler yönlendirmektedir. Gençlerin, özellikle genç kızların, büyükler arasında alınan karara itaat etmekten başka seçenekleri yoktur. İlk yürek çırpıntıları, ilk heyecanlar, ilk hayaller alınan kararlarla tarumar olabilmekte, gençler sık sık hüsrarla sonuçlanacak olan gönül kıpırtılarını ebediyen susturmak zorunda kalmaktadırlar.

Cabbarlı bu kötü gidişatı, hiç hoş olmayan bu geleneği, eserin kadın kahramanı Seriyne’nin şahsında yıkmak ister. Zira, insan kendi şahsına ait düşüncesi, kişiliği, arzuları, emelleri ve yaşam felsefesi olan bir varlıktır. Kendi iradesi dışında, başkalarının inisiyatifi ile yaşamına yön verilmesini kişilik haklarına müdahale olarak algılamalı, toplumun diğer fertleriyle, evrensel insan hakları çerçevesinde, zorbalıktan, fanatizmden uzak, barış ve huzur içinde yaşamalıdır.

Tema

Eserin bütünü ele alındığında ulvî duygularla beslenen aşk temasının ana tema olduğu görülür. Eserde ölüm korkusundan dahi güçlü gösterilen aşk teması

⁷³ Мәммедов, Ејнәддин, *Драматургијамызда Эн’әнә вә Новаторлуг*, Јазычы, Бакы, (Memmedov, Eyneddin, *Dramaturgiyamızda En'ene ve Novatorlug*, Yayıçı, Bakı), 1985, s. 173.

etrafında gelişen olaylar zincirinde yardımcı temalar olarak rüşvet ve din temaları da ön plâna çıkar.

Şiddet, entrika ve yalanın hâkim olduğu eserde feodallerin, zengin, güçlü ve zorba kesimlerin maddî desteklerini alan sahte ve cahil din adamlarının bu kesimlere verdiği dinî ve manevî destek gülünçleştirilerek eleştirilir.

Kahramanlık teması da eseri besleyen, ona renk katan önemli unsurlardan biridir. Aydın insanın cesareti, cahil insanın cüretini ve kötülüklerini yok eder.

Eserde sevgi, aşk, vefa, sadakat gibi romantik öğelerin yanı sıra, bireyleri mutsuz kılan bağınazlık, rüşvet ve istismar gibi toplumsal gerçeklerin yansıtılması, eseri realist öğelerle güçlendirerek, sürekli güncel kalmasını sağlar.

Tez

Cabbarlı, dönemin gerçeklerine ayna tutan bu eserinde, cehaletin ancak eğitimle yok edilebileceğini göstermek ister. Ona göre, eğitim almış insanların verdiği mücadele sonucunda amaca ulaşılacak, eğitim seviyesi yükseldikçe toplumu kemiren feodal zihniyet, adaletsizlik, rüşvet ve din istismarı ortadan kalkacaktır. Dolayısıyla, aydın insanların girişimleriyle kadın-erkek eşitliği sağlanmış olacak ve kadınların hak sahibi olmanın vereceği cesaretle sevgileri ve aşkları kendi iradeleriyle yön bulacaktır.

Cabbarlı tezini güçlendirmek için çeşitli entrikalar vasıtasıyla görünüşte trajediye dönüşebilecek olan olaylar zincirinin son halkasında cehaletin mağlûp olmasını sağlayacak etmenleri esere katmayı başarır. Olumsuz gelişmelerin olumlu sonuçlanmasında büyük payı olan polis şefinin davranışıyla, dürüst devlet

adamlarına duyulan özlem dile getirilir. Böylece mücadelenin daha kolay kazanılacağı ifade edilir.

Vaka Kuruluşu

Cabbarlı ailesi, Bakü'nün alt sosyal tabakasının yaşam mücadelesi verdiği Dağlı mahallesinde ikâmet etmektedir. Baba Gafar'ın ölümüyle (1901) ailenin artan geçim sıkıntısı, anne Şahbike Hanımın çocuklarının nafakası için gece gündüz çalışmak zorunda kalması, sahipsizlik duygusu, çevresinde sık sık şahit olduğu haksızlık, eşitsizlik ve zulüm Cabbarlı'nın şuur altında adaletsizliğe ve kadını önemsemeyen düşünce yapısına karşı mücadele eden onurlu ve okumuş, çağdaş eğitim almış, kültürlü insan tipinin oluşumuna zemin hazırlar.

Diğer eserlerinin bir kısmında da görüleceği gibi, kadın toplumun mayasıdır. Kadından gelecek her olumlu hareket sosyal ve kültürel değişimin ivme kazanmasında en belirleyici unsur olacaktır. Nitekim, *Sevil* (1928), *Almas* (1930) ve *Dönüş* (1932) adlı piyeslerinde baş kahramanlar, kadın düşüncesinin gelişimiyle, hep yenilikçi ve özgürlükçü kadınlar olmuştur.

Cabbarlı, eserlerinin pek çoğunda müspet kadın kahramanları, annesi Şahbike Hanımda yakından gözlemleyip, şahit olduğu iffet, sadakat ve vefa gibi kavramlarla donatmıştır. Dolayısıyla, Cabbarlı'nın kadın kahramanı iffetine düşkün, ahdine sadık ve vefalıdır. *Vefalı Seriyye veya Gözyaşı İçinde Gülüş* piyesinde masum ve mazlum Seriyye de bu özelliklere sahiptir. Hiçbir güç onu ahdinden döndürememektedir.

Yazar, bu ilk eserinde, içinde doğup büyüdüğü toplumun gelenek ve göreneklerini eleştirel bir bakış açısıyla irdelemiş, toplumun aksayan yönlerini ve

gerçek hayatta her an rastlanan, insanları mutsuz eden olayları gözler önüne sermeyi amaçlamıştır.

Eser, konu itibariyle, dar kapsamlı bir sosyolojik tahlile ve olay örgüsüne dayanmasına rağmen, toplumun kadına önem vermediğini ve cehaletin, rüşvetin, dini istismar edenlerin yol açtığı felâketleri göstermesi bakımından önem arz etmektedir.

Seriyye-Hemze, Seriyye-Sefer, Seriyye-Rüstem, Seriyye-Gurban; Ahund-Molla Möhsün, Ahund-Hemze ve Seriyye-Gurban-Rüstem-Hemze münasebetleri⁷⁴ vakanın ana duvarlarını oluşturur. Cabbarlı eserin ara duvarlarını inşa etmede: 1) Gözlemlerinden, 2) Başka eserlerden, 3) Karakter tahlillerinden faydalanır.

1) Gözlemler:

Feodal zihniyetin ve kaba kuvvetin egemen olduğu, henüz sosyal ve adil hukukun tesis edilemediği Azerbaycan'ın her bölgesinde adaletsizlik, eşitsizlik, rüşvet ve din istismarı yaygın hâldedir. Dolayısıyla, sefaletin, fanatizmin ve her türlü olumlu olumsuz geleneğin hüküm sürdüğü Dağlı mahallesinde de farklı bir durum söz konusu değildir. Komşuluk münasebetlerinden kadın-erkek ilişkilerine kadar her şey güçlünün ve zenginin iradesiyle şekillenmektedir. İyi bir gözlemci ve güçlü bir hafızaya sahip olan Cabbarlı, içinde yaşadığı yoksul muhitte cereyan eden olaylardan

⁷⁴ “Münasebet, ara duvar ve ana duvar” terimleri, Kenan Akyüz’ün *Finten* adlı makalesinde geçmektedir. (Akyüz, Kenan, "*Finten*", *Türkoloji Dergisi*, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1964.) Bu terimleri aşağıdaki anlamlarıyla biz de çalışmamızda kullanma ihtiyacı duyduk.

Münasebet: Bir tiyatro eserinde vakayı oluşturan silsilenin en küçük bölümü. İki veya daha fazla şahıs arasında geçen diyalog.

Ara duvar: Olay örgüsü içinde bir veya daha fazla münasebetten oluşan küçük bölüm.

Ana duvar. Olay örgüsünün ara duvarlar vasıtasıyla biçimlenmesinde doğrudan etkili olan bölüm.

yararlanarak, bu ilk dram eserini oluşturacak konu ve malzeme bulmakta zorlanmaz.

Cabbarlı gözlemlerini eserlerinde ustaca ve bol bol kullanır.

2) Faydalandığı Eserler:

Cabbarlı edebiyat dünyasına dahil olmadan önce, halasından duyduğu manilerle heyecanlanmış, hatta ilk şiirlerini bu manilerden esinlenerek yazmıştır. Henüz küçükkken duyduklarını ve gördüklerini hafızasına nakşeden yazar, 10-11 yaşlarından itibaren Mirze Feteli Ahundof ve Elekber Sabir gibi bazı Azerbaycanlı yazarların eserlerini ve Azeri Türkçesine çevrilmiş Rus klasiklerini okumaya başlar.

Cabbarlı edebî düşüncelerinin şekillenmesinde çok etkili olan Mirze Feteli Ahundofun eserlerinden her dönemde faydalanmıştır. *Vefalı Seriyye veya Gözyaşı İçinde Gülüş* piyesi konusu, çatışmaların çözümü ve eleştiri hedefi itibariyle Mirze Feteli Ahundofun komedilerini, özellikle de *Mürafie Vekillerinin Hekayeti*'ni hatırlatır.⁷⁵ Ahundof mevcut düzenin eleştirisinde komediden yararlanan bir yazardır. Cabbarlı da eserini komik unsurlarla zenginleştirmede bir hayli başarılı olmuştur. Üçüncü perdede ahundla öğrencisi arasında geçen dinî içerikli ama komik ve saçma konuşmalarla, sonrasında gelişen olaylar okuyucu ve seyircide din adamlarının halka neleri telkin ettiği hakkında tebessümle birlikte dehşete yol açan bilgiler verir.

3) Karakter Tahlilleri:

Güçlü bir gözlem yanı olan Cabbarlı'nın, eserinde kullandığı karakterlerin seçiminde pek zorlandığı söylenemez. Zira, kişiler her gün rastladığı tiplerdir. Karakterlerin esere monte edilmesinde kendi düşüncelerine uygun bir tutarlılık

⁷⁵ Вәзирова, Ф., Ч. Чаббарлы Ярадычылыгында Соснализм Реализми, АДҮ Нәшријјаты, Бақы, (Vezirova, F., C. Cabbarlı Yaradıcılığında Sosyalizm Realizmi, ADÜ Neşriyyatı., Bakı), 1960, s. 7.

açıkça görülmektedir: Seriyye'nin annesi Çimnaz, inatçı, bağnaz ve rüşvetçi Hemze'yle, iki oğlu kabadayı Gurban ve Camal arasında muhteşem bir karakter uyumu göze çarpar: sabit fikirli bu karakterler amaca ulaşmada her yolu mubah görürler. Modern eğitim almış ya da almakta olan Seriyye, Rüstem ve Meherrem'in bu bağnazlara karşı mücadelesinde öncelikle ikna yolunun tercih edildiği, olayların gelişimine göre, direnişin sonradan başladığı gözlemlenir. Dolayısıyla, Cabbarlı, eserinde, cahil insanın davranışlarıyla aydın insanın davranışları arasındaki farkı ustaca sergilemeyi başarır.

Eserde, olayların akışı içinde karşımıza çıkan karakterler olağanüstü kişiler değildir. Tamamı gerçek hayattan alınmış sıradan, basit, alışılmış tiplerdir. Cehaleti temsil eden Hemze, Çimnaz, Gurban, Camal, Ahund ve Molla Möhsün'ün karşısında okumuş, modern eğitim almış üç genç, Seriyye, Rüstem ve Meherrem vardır. Sefer de bütün cehaletine rağmen vicdanen rahatsız oluşundan ve ağasına duyduğu kininden dolayı gençlerin yanında yer almıştır.

Hemze ve yandaşları feodal sistemin sembolüdür. Güçsüz insanların haklarını hatta sevgilerini gasbetmekte bir sakınca görmezler. Onlar için önemli olan kendi isteklerinin gerçekleşmesidir. Mazlum insanların düşüncelerinin, sevgilerinin ve ideallerinin onlar nezdinde kıymeti yoktur.

Zorbacı ve gerici zihniyetin temsilcilerinden olan Hemze ile eğitim almış oğlu Meherrem arasında geçen konuşmalardan, Hemze'nin kadını bir meta olarak gördüğü ve cehaletinden dolayı yaptığı yanlışların idrakinde olmadığı anlaşılmaktadır:

Мәһррәм. Ај ата! Ахы онлар бир-бирини севирләр. Онлары
ајырмаг да мүмкүн дејил. Бу сизин үчүн кұнаһи-кәбирәди! Һүнки
бәдбәхтлијә баис сиз олурсунуз. Аллаһдан горхун.

Һәмзә. Адә! Бурада нә күнаһ јери вар? Гыздыр, о да истәјир, мән дә... О аланда саваб олды, мән аланда күнаһ? ...⁷⁶

Meherrem. Ay ata! Ahı onlar bir-birini sevirlər.. Onları ayırmag da mümkün deyil. Bu sizin üçün günahı-kebiredir. Çünki bedbahtlığa bəis siz olursunuz. Allahdan gorkun.

Hemze. Ade! Burada ne günah yeri var? Gızdır, o da isteyir, men de...
O alanda savab oldu, men alanda günah? ...

Maarifçi, yani eğitime önem veren edebî düşünce çerçevesinde sunulan Seriiye, Rüstem ve Meherrem karakterleri çağdaş eğitimin insanı bilinçlendirerek, kendiliğinden feodal yapıya, zararlı gelenek ve göreneklere karşı tepkisel davranmaya yönelttiğini gösterir. Eserde, bir bakıma, dün ve yarın bugünde buluşmuş, mücadele etmektedir. Hemze bu durumdan duyduğu rahatsızlığı şöyle ifade etmektedir:

“Аллаһ вурсун сәнин кими өвлады. Аләм охујар мөмин, ахунд олар, Амма бу аллаһ вурмуш охујуб бабы олуб. Бу да чамаатын тәзә ушғолласы! ...” (s. 24)

“Allah vursun senin gimi övladı. Alem okuyar mömin, ahund olar.
Ama bu allah vurmuş okuyub babı olub. Bu da camaatın teze uşgollası⁷⁷!”

⁷⁶ Чаббарлы, Күларә (Тәртибләјән), *Чәфәр Чаббарлы, Әсәрләри Дөрд Чилддә, Биринчи чилд*, Јазычы, Бакы, 1983, (Cabbarlı, Gülarə (Tertibleyen), *Cefer Cabbarlı, Eserleri Dörd Cildde, Birinci cild*, Yazıcı, Bakı, 1983) s. 23.

⁷⁷ Okul.

Buna ilâve olarak, ahundun çağdaş eğitim sisteminde kızların okula gitmesiyle ilgili sarf ettiği sözler, bu çevrelerde giderek artan endişeyi dile getirmektedir:

Молла Мөһсүн. Ај аға! Бәзи мүсәлман гызлары ушғоллаја кедир, она бәс нә бујурусунуз?

Аһунд. Мән? Нә бујурачағам? Мәним ағзым нәдир! Бу барәдә үләмалар бујурублар. Нәинки гызларын, хәјр... лап оғланларын да охумағы Һарамдыр. Һәтта ағајы-Сәјид Һәсәни-Мазәндәрәни өз рисаләсиндә бујуруп: Һәр о шәхси ки, өвләдины ушғоллаја гојса, гијамәтин күнү олчаг, ону бурну үстә чәһәннәмә сүрүјәчәкләр. Чаным, гыз бир јасин сурәсини билди, бәсдир, кифәјәтдир вә оғлан да лазым олан мәсәләләри кәлиб мәним кими ахундлардан хәбәр алар, вәссалам. Ди, анладын мәсәләни? (s. 26)

Molla Möhsün. Ay ağa! Bezi müselman kızları uşgollaya gedir, ona bes ne buyurursunuz?

Ahund. Men? Ne buyuracağam? Menim ağzım nedir! Bu barede ulemalar buyurublar. Neinki kızların, heyr... lap oğlanların da okumağı haramdır. Hetta ağa-yı Seyid Hesen-i Mazendereni öz risalesinde buyurur: her o şəhşi ki, övladını uşgollaya goysa, giyametin günü olcag, onu burnu üstə cehenneme sürükleyecekler. Canım, gız, yasin suresini bildi, besdir, kifayetdir ve oğlan da lazım olan meseleleri gelib benim gimi ahundlardan heber alar, vesselam. Di, anladın meseleni?

Sefer karakterinin eserde yer almasının ve davranışlarının özel bir amacı olsa gerek. Zira, toplumun büyük kesimini oluşturan köylü sınıfının içinden gelen uşak Sefer tiplmesiyle Cabbarlı, bu insanların bazı olumsuzluklarına rağmen vicdan ve

hak-hukuk sahibi bireyler olduğunu göstererek, onları feodallere ve haksızlıklara karşı dolambaçlı yollardan da olsa mücadele etmeye çağırmıştır.

Dört perdeden oluşan piyeste iki ana tabakanın ön plâna çıktığı görülür: birinci tabaka ilk iki perdede gelişen olayları ihtiva etmektedir. İki genç arasındaki gönül bağı şiddete başvurularak koparılmak istenir; ikinci tabaka ise üçüncü perdenin tamamına hâkim vaziyettir. İnançlar istismar edilerek, rüşvet karşılığında türlü hile ve desiselerle amaca ulaşılmaya çalışılmaktadır.

Baştan sona siyahla beyazın yani “İyi” ile “kötü”nün arasında cereyan eden olaylar, dördüncü perdede devleti temsil eden polis şefinin kararlı ve dürüst müdahalesiyle son bulur. Devlet kendisini oluşturan kurumlarda görev yapan insanlarla değer kazanır veya gözden düşer. Cabbarlı, polis şefinin haktan yana tavır almasıyla devletten beklentilerini dile getirir. Ona göre devlet doğruluktan ve haktan-hukuktan tarafa olmalıdır. Böyle olduğu takdirde zorbalı masum insanları ezemeyecek, ayrıca, toplumu kemiren yanlış gelenekler ve rüşvet belası da ortadan kalkacaktır. Nitekim, polis şefinin kararlı ve sert tutumu karşısında Hemze ona rüşvet bile teklif edememiş ve yargılanmak üzere yandaşlarıyla beraber gözaltına alınmıştır.

Eserin “mutlu sonla” bitmesi topluma moral vermesi bakımından önemlidir. Cabbarlı’ya göre hezeyana, korkuya ve paniğe gerek yoktur. Kötülüğün ve zorbalığın karşısında direnen bilinçli insanlar başarıya ulaşacaklardır. Eserin tamamında sosyolojik ve psikolojik unsurlar dikkati çekmekte, olay örgüsü bu unsurlar dahilinde gelişmekte ve sonuçlanmaktadır. Cabbarlı’nın amacının daha iyi anlaşılması bakımından bunların incelenmesi gerekir.

a. Sosyoloji Unsurlar

Cabbarlı, eserinde, aşk temasını ve din istismarını iç karartıcı ama canlı ve gerçekçi öğelerle vermeyi başarır. Toplumu pervasızca ezen, sömüren, haklarını gasp eden feodal düzenin yandaşları amaçlarına ulaşmak için her yola başvurmadan çekinmezler. İnsan haklarının hiçe sayıldığı toplumda egemen unsur para, rüşvet ve yozlaşmış, sahte din adamlarıdır. Bu üç unsur insanın en kutsal hakkı olan yaşama hakkını dahi gerektiğinde elinden almakta sakınca görmemektedir. Unsurların her biri bir diğerinin tamamlayıcısı durumundadır. Rüstəm, Seriyə və Məhərrəm dindar görünen kişilerin ve cahil din adamlarının dini kendi menfaatleri için kullanması karşısında bu kişileri Allah'a şikâyet ederek gerçek dine olan özlemlerini dile getirirler.

Məhərrəm'e görə, hər kötü işin sorumlusu cəhəldir. Azərbaycan'ı asırlardan beri fəlakətə sürükleyen cəhəlet, Müslümanların yakasını bir türlü bırakmamaktadır; ədətə Müslümanlardan ötürü yaratılmış gibidir:

“Аһ! Чəһалət! Чəһалət! Сəндən дьа нəлəф кəзлəмəк олмaз ?

Əчəбa, дүңјa үзүндə бирчə мүсəлмaнлaрдaн өтрүмү ағрaнмышдың?

Зaлым! Нaпaк! Бунлaр һaмы сəнин тəсириндир ки, инсaф, мүрүввəт,

вицдaн, һaмысы унудулмуш!!! Бунлaр һaмы сəнин тəсириндир ки,

əдл, əдaлəт, Гур'aн, китaб, шəриəт, һaмысы яддaн чыкмыш!!! ...” (s.

18)

“Ah! Cəhəlet! Cəhəlet! Senden daha nələr gözlemək olmaz?

Eceba, dünya üzündə birce müsəlmanlardan ötrümü yaranmışdın? Zalım!

Napak! Buhlar hamı senin tesirindir ki, insaf, muruvvet, vicdan, hamısı

unudulmuş!!! Bunlar hamı senin tesirindir ki, adl, adalet, Gur'an, kitab,

şeriet, hamısı yaddan çıkmış!!!

Dikkati çeken bir başka konu da aile fertleri arasındaki eğitimden kaynaklanan farklı davranış ve düşüncelerin keskin olmasıdır. Hemze ile oğlu Meherrem arasındaki fikir ayrılıkları, Çimnaz ile kızı Seriyye arasındaki yüksek gerilim ve mücadele toplumsal sorunların ne denli güçlü, aşılmaz ve çapraşık olduğunu göstermektedir.

Cabbarlı'nın çağdaş eğitime verdiği önem eserin her safhasında açıkça görülmektedir. Bu bakıştan hareketle Seriyye, Rüstem ve Meherrem her yanlış karşısında şiddete başvurmadan, medenî bir tavırla direnmektedirler.

b. Psikolojik unsurlar

Eser sosyal bir olayı mercek altına almıştır. Toplumsal bakış açısından yadırganmasa da fertleri mutsuz kılan bazı gelenek ve göreneklerin yol açtığı üzücü olaylar akıcı ve etkileyici bir üslûpla gözler önüne serilir.

Eserde bedbinlik, ümitsizlik ve korkuya dayalı psikolojik unsurlar ve bunlar karşısında ortaya çıkan tepkiler başarılı bir şekilde verilmiştir. Olaylar zinciri içinde Seriyye ve Rüstem'i adım adım felâkete sürükleyen sinsice ve acımasızca kurulan tuzaklar psikolojik gerilimi artırır. Seriyye'nin dövülmesi, ölümle tehdit edilmesi, Rüstem'in öldürülmek istenmesi, Ahunda rüşvet verilmesi ve yalancı şahitlik pazarlığı, nikâhın kıyılması, Rüstem'in ortaya çıkarak nikâha itiraz etmesi üzerine bir başka kızın Seriyye olarak Ahundun huzuruna getirilmesi, nikâhın tekrar kıyılması eserde gerilimi artıran unsurlardır.

Cabbarlı, Sefer karakterinin davranışlarında zaman zaman güldürtü unsurlarına yer vermeyi ihmal etmemiştir. Hemze'nin gazabından kurtulmak için

Sefer'in yaptığı saf, hatta alıkça davranışlar okuyucuda/seyircide tebessümle birlikte nispî bir rahatlık sağlar.

Gerilimin doruğa ulaştığı son perdede Rüstem, Seriiye, Hemze, Gurban ve Camal'ın hançer ve tabancayla birbirlerini öldürmeye çalıştıkları boğuşmaya polis şefi ve iki adamının müdahale etmesiyle ani bir ruhsal gevşeme başlar. Gerginlik ve korku yerini rahatlamaya bırakır. Polis şefinin Hemze, Çimnaz, Gurban ve Camal'ı tutuklaması, ve diğerlerine sevgi göstermesi eserin tamamen psikolojik bir rahatlama ve sevinçle sonlanmasına yol açar.

Eserde cehaletin sebep olduğu gerilim unsurlarına tezat olarak, modern eğitim almış aydın karakterlerin olgun tavırları ve onurlu mücadelesi, geleceğe dönük ümitleri artırması bakımından olumlu psikolojik etki yaratır.

Şahıs Kadrosu

Eserde adı geçen kişiler gerçek hayattan alınmış sıradan karakterlerdir. Aynı toplumun içinden çıkmalarına rağmen birbirlerinden farklı oluşları aldıkları eğitimin türüyle ilgilidir. Düşünce yapısı yanında kılık-kıyafetlerine de yansıyan bu fark, eserin tamamında çok belirgin bir biçimde verilmiştir. Hemze top sakalıyla, Rüstem öğrenci kıyafetiyle, Sefer başında papak, ayağında çarık, ahund başında sarık, dinî giysiler içinde tasvir edilmektedir. Bir bakıma, karakterlerin giysileri düşüncelerinin ve eylemlerinin aynası görünümündedir.

Menfi kişiler ya eğitim almamış ya da geleneksel eğitim kurumlarında yani mollahane ve medreselerde yetişmişlerdir. Müspet kişiler ise Cabbarlı'nın da düşünce yapısına uygun olan Azerbaycan-Rus okulları denilen, döneme göre daha modern eğitim kurumlarında eğitim almış kişilerdir. Eserde, aşağıda görüleceği gibi

karakterlerin tümü aldıkları eğitimin türüne göre şekillenen anlayış çerçevesinde davranış sergilemektedirler.

Seriyye

Babasının ölümünden sonra amcasının himayesine aldığı ve okuttuğu duygulu, hassas ve narin bir kız. Beraber büyüdüğü amcasının oğlu Rüstem'e aşiktir, onunla birlikte geleceğe dair güzel beklentileri, hülyaları vardır.

Öz annesinin yardımıyla akrabalarının kurduğu tuzağa düşen Seriyye, kendisinden epey yaşlı, hiç sevmediği, hatta tiksindiği, kaba-saba biriyle evlendirilmek istenmektedir. Bu evliliğe rıza göstermediği için bir evde alıkonulmaktadır. Hüzün ve keder içindeki Seriyye bedbinlik, ümitsizlik ve kendisini alıkoyanların merhametsizliğinden dolayı endişelidir. Ruhsal durumu tam bir enkaz hâlinindedir

Seriyye, menfaat uğruna insanların hayallerinin, istikballerinin insafsızca yok edilebildiği bir toplumda, zararlı âdet ve geleneklere karşı direnişin bir örneği görünümündedir. O, Azerbaycanlı okumuş ve aydın genç kız tiplmesiyle, kadına özgü düşünce yapısının ve ruh hâlinin muhafaza edilebileceğini gösterecek cesarete ve sadâkate sahiptir. Ona göre, kadın-erkek ayrımı yapılmaksızın tüm insanlar özgürdür ve kendi iradeleriyle geleceklerine yön verebilmelidirler. Sağlıklı bir toplumun oluşması için bireyin haklarına ve düşüncelerine saygı gösterilmeli; bireyi kısıtlayan, onu aşağılayan, yok sayan geleneklere karşı mücadele edilmelidir.

Seriyye'nin direncinden ve gözyaşlarından başka silahı yoktur. Bununla birlikte, sevmediği bir insanla evlenmek yerine ölmeyi tercih edecek kadar kararlı ve cesaretli bir genç kızdır.

Rüstem

Seriyye'nin amcasının oğlu. 20 yaşında, eğitimine devam eden bir genç. Küçük yaşından itibaren Seriyye ile aynı evde yaşamıştır. Gençlik çağına gelince, çok iyi anlaştığı, ruhen ve kalben uyum içinde olduğu Seriyye'ye sevgisini, aşkını ilân eder. Sevgisi karşılık görür. Seriyye ile evlilik plânları yapmaya başlar.

Sırf yetim kalan yeğeni Seriyye'nin mağdur olmaması için, vefat eden kardeşinin hanımıyla evlenen babasının ölümü üzerine, ilk gençlik dönemine ait saf, masum hayalleri dönemin sosyal şartlarına göre hareket eden dar görüşlü, çıkarıcı ve düzenbaz kişiler tarafından yıkılır.

Seriyye'nin hile ve desise ile götürüldüğü evde alıkonulması ve zorla bir başkasıyla evlendirilmek istenmesi karşısında Rüstem, aldığı eğitimin ve şiddeti reddeden düşünce tarzının etkisiyle önce mutedil davranır. Zira, sorunların üstesinden karşılıklı konuşmalarla ve ikna yoluyla gelinebileceğini düşündür. Fakat, durumun vahametini anladıktan sonra, sevdiği kızı zorba zihniyetin elinden kurtarabilmek için mücadele etmekten kaçınmaz, canını ortaya koyar.

Cabbarlı, okumuş, eğitim almış, kültürlü bir genç olan Rüstem karakteriyle sorunların çözümünde akılcı ve hakça davranışın erdemini ve başarısını göstermeyi amaçlar.

Hüsnîyye

Seriyye'nin okuldan arkadaşı. 15 yaşında. Arkadaşının başına gelenlere üzülen, duygulu, ince fikirli, narin bir genç kızdır. Seriyye'yi ziyarete gelir, onu teselli eder, ümit vermeye çalışır. Seriyye'ye getirdiği kitapla eğitimi ve aydınlanmayı simgeler.

Meherrem

Hemze'nin ortanca oğlu. 25 yaşında. Zorba ve rüşvetperest bir babanın oğlu olmasına rağmen yabancı dil bilen, kültürlü, iyi, hoş, duygulu ve cinsiyetine bakmadan insan haysiyetine kıymet veren nadir bulunur bir entelektüel. Ağabeyinin Seriiye ile zorla evlenmek istemesine engel olmaya çalışır. Seriiye'nin Rüstem'e olan sevgisine saygı duymaktadır. Ona göre sevgi kutsaldır, zorbalık ve hukuksuzluğun temelinde sevginin düşmanı olan cehalet vardır. Bağnazlık ve cehaletin pençesinde kıvranan Müslümanların maruz kaldığı haksızlıklara üzülmemektedir.

Sefer

Hemze'nin uşağı. 35 yaşında, evli. Sürekli Hemze'nin azarlarına ve tehditlerine maruz kalan eğitim almamış, saf, cahil, ama aynı zamanda kurnaz, biraz vurdumduymaz, işine geldiği gibi hareket eden bir karakter.

Seriiye'nin Gurban'la zorla evlendirilmek istenmesine vicdanen razı olmaz. Seriiye'nin durumuna için için üzülür. Ona gizlice yardım eder. Buna karşılık Seriiye'den rüşvet alır. Cabbarlı, Sefer'in bu davranışıyla toplumun en üst kesiminden en alt kesimine kadar herkesin rüşvet aldığını, kimsenin karşılıksız bir iş yapmadığını göstermek ister. Öte yandan, Sefer ümmî, cahil ve dinî bilgilerden yoksun olmasına rağmen din adamının karşısında işi saflığa vurarak yalancı şahitlik yapmaz. Vicdanı, Allah korkusu ve ağasına duyduğu nefret buna engel olur. Doğruyu söyler.

Sefer, doğruları ve yanlışlarıyla topluma hiç yabancı olmayan, herkesin yaptığını yapan, alışılmış sıradan bir karakterdir.

Polis Şefi

Toplumun huzurunu bozan amillere karşı şiddetle mücadele etmeye kararlı dürüst bir kanun adamıdır.

Menfi Şahıslar

Hemze

Çimnaz'ın dayısı. 55 yaşında. Dindar görünen, top sakallı bir adam. Feodal toplumlara özgü erkek egemenliğine inanan, kadının duygu ve düşüncelerini hiçe saymaktan, kadına karşı güç kullanmaktan ve cinayete teşebbüsten çekinmeyen müfterî bir karakter.

Malından-mülkünden aldığı cesaretle sorunları, toplumda yaygın olan rüşvet yoluyla çözmeyi alışkanlık hâline getirmiş olan Hemze, oğlu Gurban'la evlenmeyi reddeden Seriiye'yi dinî nikâhla oğluna bağlamak için din adamına rüşvet verir.

Hemze çok inanır görüldüğü kutsal değerleri gerektiğinde hiçe sayacak bir özelliğe sahiptir. O, toplumsal yapıdaki yaygın çarpıklıkları, adaletsizliği, hukuksuzluğu, ahlâksızlığı ve vicdansızlığı sembolize eden feodalitenin çok açık bir temsilcisidir.

Çimnaz

Seriiye'nin annesi. 40 yaşında bir kadın. Kocasının vefatından sonra onun kardeşiyle evlenir. Kızının amcası olan yeni kocasının evinde müreffeh bir hayat sürer. Bu kocası da vefat ettikten bir müddet sonra Seriiye'yi yanına alarak akrabalarının ziyaretine gider.

Çimnaz güçlüden yana tavır alan içten pazarlıklı, sinsî bir kadındır. Dayısının oğlu kabadayı Gurban'a hayranlık duymaktadır. Bundan dolayı, Seriiye'nin Gurban'la evlenmesini ister. Kızının bu evliliği kabul etmeyeceğini bildiği için onun Hemze'nin evinde alıkonulmasına rıza gösterir, hatta ön ayak olur.

Menfaati için her şeyi yapabilen, öz kızını dahi kendi meşum emellerine alet etmekten çekinmeyen, fettan, yalancı ve münafık bir karakter olan Çimnaz bütün cehaletiyle, gözükara bir şekilde, kızını bedbaht edecek evliliğin gerçekleşmesine yönelik her türlü dalavereye baş vurmakta ve kızına karşı şiddet uygulamakta bir mahzur görmez. Ona göre, önemli olan, büyüklerin düşünceleri ve aldıkları kararlardır. Bu kararlara kesinlikle uyulmalıdır. Bunun dışında bir davranış tarzı hoş görülemez.

Çimnaz karakteri, toplumsal çarpıklıklardan fayda uman, feodalitenin uşağı, aşağılık bir tiptir.

Gurban

Hemze'nin büyük oğlu. 35 yaşında. Seriiye ile zorla evlenmeye çalışan kaba-saba, görgüsüz, cani ruhlu bir karakter. Gaddar kişiliğine uygun davranışlarıyla Rüstem'i ve Seriiye'yi öldürmeye teşebbüs etmekten çekinmeyen gözü dönmüş bir kaatil. Babası Hemze'nin gücünden aldığı cesaretle geçmişte cinayet işleyen ve rüşvetle kurtulan eli kanlı Gurban, feodal toplum yapısında çok sık rastlanan esemesiz, hırslı, ahlâksız, zalim, şirret ağa çocuğudur.

Camal

Hemze'nin küçük oğlu. 20 yaşında. Babası ve ağabeyi Gurban'la birlikte hareket eden kaatil ruhlu, fikirsiz ve kişiliksiz bir karakter.

Ahund

Din adamına verilen yüksek bir unvan. Ayrıca toplumda büyük nüfuzu olan din adamı. 55 yaşında. Dinî kıyafet içinde. Dinî konularda derin bilgisi olduğunu göstermeye çalışan bu din adamı aslında son derece bilgisiz ve cahil bir insandır. Toplumdaki kötü gidişatın öncülerinden biridir.

Toplumu aşağılayan, dini kendi çıkarlarına alet etmekten çekinmeyen, yüreğinde zerre kadar Allah korkusu olmayan eyyamcı ve rüşvetperest Ahund, Seriiye ve Gurban için kendisine nikâh kıydırmaya gelen Hemze ve Çimnaz'dan aldığı rüşvet karşılığında bile bile yalancı şahitliğe göz yumar ve nikâhı kıyar.

Ahund, ülkedeki sömürü düzeninin devam edebilmesi için feodaller tarafından özellikle korunan, toplumun inançlarından kendi menfaatine çıkarımlar yapmakta bir hayli maharetli düzenbaz, hilekâr biridir.

Molla Möhsün

Din adamı olmaya aday. 30 yaşında. Cahil, bilgisiz. Ahunda dini konularda sorular soran ve bilgilenmeye çalışan bir karakter. Sefer'in şahitlik yapmaması üzerine Allah'tan korkmasına rağmen Ahundun ricasıyla yalancı şahitlik yapmakta tereddüt etmez.

Kız

Seriyye yerine Ahundun karşısına çıkarılır. Kendisinin Seriiye olduğunu ve Gurban'la evlenmek istediğini söyler. Oysa bu kız Gurban'ın öz kız kardeşidir. Büyük günaha ortak olan bu kız eğitim almamış, silik ve kişiliksiz bir karakterdir.

Mekân

Piyeste olaylar dört basit mekânda cereyan etmektedir. Eser, tiyatroda sahnelenmek amacıyla kaleme alındığı için teknik açıdan sahnede uygulanmasında zorluklar bulunan açık ve şaşaalı mekândan mümkün olduğunca kaçınılmış, kapalı ve sade mekânlar tercih edilmiştir.

Kurgu ve olay örgüsü bakımından karmaşık olmayan piyes, Hemze'nin evinde bir mekânın görüntüsüyle başlar. Odanın bir duvarında hançer, bir başka duvarında tabanca asılıdır. Bir kürsünün üzerinde iki tane kitap, kâğıt, kalem, mürekkep ve bir sandalye vardır.

İkinci mekân birkaç saniye içinde olup biten bir olayı göstermek için kullanılan bir dış mekândır. Bu mekânda cereyan eden olay iç mekândan temaşa edilir. Mekân, ikinci perdenin sonlarında Seriiye'nin penceresine gelen Rüstem'in ve ardından, onu takip edecek olan Gurban'ın görüntüsü için kullanılmıştır.

Üçüncü mekân Hemze'nin evinde bir başka odadır. Eserde bu mekânla ilgili bilgi yoktur.

Dördüncü ve son mekân olayların geliştiği Ahundun evidir. Mekân halılarla dekore edilmiştir. Bir köşede sandık üstünde bir miktar eski kitap, Ahundun ve Molla Möhsün'ün üzerinde oturduğu bir döşek vardır. Mekânda eşyaların dekorasyonu göze hoş gelmemektedir.

Cabbarlı, eserin sahneye konulmasında karşılaşılabilecek mekânla ilgili güçlükleri mümkün olduğunca gidermiş, eserin sahnede kolayca uygulanabilecek özellikte olmasını sağlamıştır.

Zaman

Eserde karakterlerin ağzından geçmişe yönelik ifadeler yer verilmesine rağmen olay örgüsü bir günlük zaman dilimiyle sınırlıdır. Geçmişte olup biten hadiseler karakterlerin geriye dönük konuşmalarından anlaşılmaktadır. Dört basit mekânda geçen olaylar bir günde olup biter. Olayların hızlı, hatta anlık gelişimi heyecan unsurunu artıran bir özellik olarak dikkati çekmektedir. Zaman açısından olaylar zincirinde bir aksama, kopukluk ve çelişki görülmemektedir.

Dil ve Üslûp

Cabbarlı'nın köy kökenli bir yazar olması, Bakü'ye geldikten sonra dahi kırsal kesimin insanlarıyla iç içe yaşaması, eserini dönemin alt sosyal tabakasını oluşturan bu insanların diliyle yazmasında etkili olmuştur. Dönemin şartlarında Farsça ve Arapçaya ilgi duymayan yazarlar arasında yerini alan Cabbarlı, Türk dilinin sade ve anlaşılır olması gerektiğine inanan bir yazardır. Dilde arılığı savunan *Molla Nesreddin* (1906-1931) dergisinin düşüncelerine paralel olarak yabancı dilde terkip ve tamlamalardan mümkün mertebede kaçınmıştır.

Sahne Eseri Olarak Durumu

Cabbarlı'nın ilk eseri olan *Vefalı Seriiye veya Gözyaşı İçinde Gülüş* dört perdeden müteşekkil bir piyestir. Kenan Akyüz'ün "Bir tiyatro eserinde perde ve

tablo çokluğunun, oynanmak imkânları bakımından, ciddî bir tehlike teşkil ettikleri muhakkaktır."⁷⁸ ifadesinden hareketle, eserin sahnede icra edilmesi perde sayısının azlığından dolayı kolaylaşmaktadır. Kaldı ki, Cabbarlı eserini yazarken sahnede oynanmasını zorlaştıracı unsurlardan özellikle kaçınmıştır. Basit ve kolayca oluşturulacak mekânların yanı sıra konusunun güncel oluşu ve olay örgüsünün sadeliği de eserin kolay icra edilmesine zemin hazırlamıştır. Nitekim eser tamamlandıktan sonra tiyatroya teslim edilmiş ve defalarca sahnelenmiştir.

Eser matbu olarak ilk defa 1947'de Elmler Akademiyası'nın yayınladığı Cabbarlı'nın *İlk Dram Eserleri* adlı kitapta yer almıştır. Eserin el yazması aynı akademinin El yazmaları Bölümü'nde 6543 envanter numarasıyla muhafaza edilmektedir⁷⁹

Sonuç

Toplumu çepeçevre kuşatan her türlü fanatizme karşı mücadele edilmesi gerektiği, eserde basit ve akıcı bir anlatımla dile getirilir. Cabbarlı'nın amacı sosyal hayatı olduğu gibi yansıtmak, toplumun aksayan yönlerini gözler önüne sermek; halkı kanunsuzluğa, adaletsizliğe, bireylere zarar veren törelere, gelenek ve göreneklere karşı tepki göstermeye davet etmektir. O, insanları bedbaht eden rahatsızlıkları dolambaçlı yollara girmeyerek, doğrudan eleştirdiği bu dram eserinde din istismarının ve rüşvetin her engeli aşan faktörler oluşunu da gözler önüne sermiştir.

⁷⁸ Akyüz, Kenan, "Finten", *Türkoloji Dergisi*, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1964, s. 45.

⁷⁹ Cabbarlı, Gülafe, *Cefer Cabbarlı, Eserleri Dörd Cildde, Birinci cild*, Yazıcı, Bakı, 1983) s. 237.

Eserde toplumsal sorunların çözümlenmesine dair çareler üretilmemiş, bağınazlık, istismar gibi mevcut sorunlar karşısında modern eğitim almış insanların gösterdikleri duyarlılık ve direnç açığa vurulmuştur.



SOLGUN ÇİÇEKLER

Cabbarlı, *Solgun Çiçekler* (1917) dramıyla, toplumdaki kapitalist anlayışın değer yargılarını ve felsefesini gözler önüne sermeyi amaçlamıştır. Eser, insanların maddî çıkarlar uğruna her şeyi yapabileceğini gösteren beş perdelik duygusal bir dramdır.

Cabbarlı, parasal gücü ellerinde tutan, merhamet duygularından mahrum, hırslı insanların toplumda sık yaşanan haksızlıklara ve çeşitli felâketlere yol açabileceklerini dile getirerek, sosyo-psikolojik sebeplerle tezahür eden ahde vefasızlığı, mal-mülk düşkünlüğünü, ahlâksızlığı ve ihaneti şiddetle tenkit etmiştir.

Eserde servet için sevgisini ve aşkını satan bir delikanlıyla, mahvına sebep olduğu genç bir kızın sadakati dramatik ve duygusal bir üslûpla anlatılmaktadır.

Konu

Eser, konu itibarıyla aşk üzerine kurulmasına rağmen, asıl olarak, parasal gücü eline geçirmek için, aşk konusu etrafında cereyan eden entrika bolluğuyla riya, ihtiras, mal-mülk düşkünlüğü ve ihanet asıl meseleler yapılmıştır.

Eserde, cefâkeş Azerbaycan kadınının samimiyeti, aşkı, vefası ve onuru ilkel kapitalist anlayışın hilekârlığı ve zorbalığı karşısında yenik düşmemek için pasif bir direniş sergilemektedir. Bu dönemde Azerbaycan kadını için "mücadele etmek",

olaylar karşısında içgüdüsel olarak, sükûnetini bozmadan sessiz kalmaktan ibarettir. Azerbaycan toplumunda henüz şuurlu bir direnişin ve çözüm yollarının ortaya konulmadığı XX. yüzyılın başlarında kaleme alınan eserde, Cabbarlı, Gülnisa, Peri ve Behram karakterleriyle, kapitalist ahlâkın toplumu yozlaştırarak, maddeci anlayışın esiri hâline getirmesini konu edinir. Cefer Ceferov, Azerbaycan'ın Sovyetler Birliği'ne ilhakından önceki dönemde vuku bulan adaletsizliklerden bahisle, eserle ilgili olarak şu sözleri sarf etmiştir: "Cabbarlı fenalıkların, ihtirasların ezeli ve fitri olması felsefesinden, sosyal adaletsizliğin soyut anlayışından uzaklaşmış ve hayatı realist unsurlarla tasvir ederek, adaletsizliğin somut örneklerini, insan felâketlerinin kaynağını ifşa etmiştir."⁸⁰ Bir başka deyişle, insanı felâkete sürükleyen, onu kötü yapan ihtiraslarıdır, mal-mülk düşkünlüğüdür.

Toplumsal değişim arefesindeki ülkede eğitimsizliğin ve cehaletin eleştirildiği, hatta eğitim almış kültürlü insanların dahi, zayıf karakterli Behram örneğindeki gibi, bu olumsuz gelişmelerden etkilenerek, kapital ihtirasının kurbanı olduğu *Solgun Çiçekler* dramı, dönemin sosyal yapısına ayna tutan önemli bir eser olma özelliğini haizdir.

Tema

Vefalı Seriyeye veya Gözyaşı İçinde Gülüş dramında olduğu gibi, eserin bütününde yine ulvî duygularla beslenen aşk temasının ana tema olduğu görülür. Bununla birlikte, Sara'nın üvey annesi olan canı ruhlu Gülnisa ve kızı Peri'de

⁸⁰ Чәфәров, Чәфәр, Чәфәр Чаббарлы, ГЫЗЫЛ Шәрг Мәтбәәси. Бакы, (Ceferov, Cefer, Cefer Cabbarlı, Gyzıl Şerg Metbeesi, Bakı), 1960, s. 7.

kendisini gösteren kibir, hırs, ihtiras, entrika ve mal-mülk edinme tutkusu çoğu zaman ana temayı gölgede bırakır. Zira, bu temalar gelişen olayların tamamını havidir.

Öte yandan, mutlu olmayı hak ettiğine inanan güzel Sara'nın, zengin bir yaşam sürmeyi düşleyen Behram'a olan hastalık derecesindeki sevgisi ve sadakati eserin başından sonuna kadar dikkati çeken öğelerdir. Böylece, eserde iki çeşit tutkunun varlığından söz etmek olasıdır: Behram, Gülnisa ve Peri'deki zengin bir hayat sürme tutkusu ki, bu tutku cinayet ve ihanete yol açmıştır. Diğer ise, Sara'nın, sevgilisi Behram'a olan aşk tutkusu. Bu iki tutku da çok güçlüdür. İkisi de insanları ölüme götürmüştür.

Sara'nın odasında çiçek yetiştirmesi, onları sevmesi, itinayla bakımını yapması, Sara'nın çiçek kadar nazik ve kırılgan olduğunun işaretidir. Sara çiçeklerini aşkıyla bütünleştirmiş, onları Behram sevgisine şahit tutmuştur. Esere adını veren çiçekler; nezaketin, duygusallığın, sevginin, aşkın sembolü olarak eserde yerini almıştır.

Eserde psikolojik gerilim unsurlarına sık rastlanır. Behram'ın para için masum Sara'dan vazgeçerek, Peri'ye meyletmesi, akabinde Sara'nın evden kovularak uşak kulübesinde ikâmete zorlanması, aç bırakılması ve hastalanarak ölüm döşeginde yatması, Behram'ın iç dünyasında dehşetli çatışmaların ortaya çıkmasına yol açar: kendisini döne, hain, riyakâr olarak görür ve bundan suçluluk duyar. Nitekim, cinnet geçiren Behram, eserin sonunda Peri'yi öldürecektir.

Eserde dikkati çeken bir başka nokta, yine *Vefalı Seriiye*'dekine benzer uşak tiplemesidir. Her iki uşak da kadın kahramanların yanında tavır almaktadır. Ancak,

Vefalı Seriyiye'deki uşak Sefer'in aksine fedakâr uşak, Abdül, elinde büyüyen Sara'yı kaçamak tavırlardan uzak, büyük bir sadakat ve sevgiyle korumaya çalışır, aç bırakılan Sara'yla ekmeğini paylaşır.

Sosyolojik değişimi yaşamakta olan Azerbaycan toplumundan bir kesitin yer aldığı eserde, hileyle dürüstlük, ihanetle vefa, kibirle tevazuu, alçaklıkla asalet, ihtirasla ruh dinginliği sürekli karşı karşıyadır. Cabbarlı aşk, fedakârlık, merhamet gibi kıymetleri yüceltirken; hile, ihanet ve ihtirası aşağılayarak maddî güç tutkusunun sebep olabileceği felâketleri gözler önüne serer.

Tez

Yoksul Dağlı Mahallesi'nde annesi ve kardeşleriyle mahrumiyet içinde bir hayat süren genç Cabbarlı, ömrü boyunca, nafakasını çalışarak temin etmeye alışmış bir insandır. Alın terinin olmadığı bir kazancı mubah görmemiştir.

Yukarıda değinilen ekonomik ve sosyal değişim sürecine şahitlik etmesi, insanların maddiyat karşısında gösterdikleri zaaf, onu, ihtiyaç fazlası ve haksız maddî varlığa cephe almaya zorlamıştır. Bu düşünceden hareketle paranın, maddî gücün bireyi ve toplumu insanî değerlerden uzaklaştırarak, her kötülüğü yaptırabilen bir güç hâline gelişini göstermek ister. Eserde, kutsal aşk duygusunun dahi maddiyat için feda edilmesi, Cabbarlı'nın bu konuyu çok önemseyişinin işaretidir.

Hileyle dürüstlük, ihanetle vefa, kibirle tevazuu, alçaklıkla asalet ve ihtirasla ruh dinginliği gibi karşıt kavram ve davranış biçimlerini esere özenle yerleştirilmesi ve bunları trajik olaylarla beslemesi, Cabbarlı'nın, ilk gençlik dönemine ait romantik yönünü olduğu kadar, realist düşünce yapısını da açığa çıkarmaktadır.

Vaka Kuruluşu

Bakü'nün gelişmekte olan petrol sanayii, beraberinde sınıflar arasındaki çatışmayı da belirgin bir hâle getirmiştir: Fakir ile zengin arasındaki uçurum büyümekte, toplumsal huzursuzluklar giderek artmaktadır. Ezici çoğunluğun günlük nafakasını dahi temin etmekte bir hayli zorlandığı ülkede, zengin olma ihtirası insanların ruhunu kemirmekte, aile içi menfaat çatışmaları ihanet ve cinayete kadar varmaktadır.

Toplumun böylesine katı ve acımasız kapitalist anlayışla girdiği değişim sürecinde, manevî hazzın kıymetini yitirmesi; riyanın, vurdumduymazlığın, mal-mülk düşkünlüğünün artması, Cabbarlı'yı, genç yaşında, bu gelişmeleri şiddetle eleştiren bir eser yazmaya yöneltmiştir. Çevresinde maddî güce erişmek hırsıyla hareket eden çok sayıda şahsın bulunuşu, Cabbarlı'nın gözlem gücüyle birleşerek bir aile faciasının dramatize edilmesine zemin hazırlamıştır.

Cabbarlı'nın ilk dönem (1915-1922) eserleri arasında yerini alan *Solgun Çiçekler* dramını, sosyolojik bir olgunun tespiti ve dışavurumu olarak yorumlayan Samet Vurgun (1906-1956) şöyle demektedir: "Hadise yakın geçmişe, hususi mülkiyetin hâkim olduğu bir devre aittir. Olaylar küçük bir ailede cereyan etmektedir. Fakat, bu küçük ailenin faciasını seyrettiğimiz zaman bütün asrın, bir içtimaî kuruluşun faciasını görürüz."⁸¹ Toplumsal yapıya bu söylem ekseninde bakıldığında, karşımıza ürkütücü bir görüntü çıkmaktadır. Zira, Azerbaycan'daki kutsal aile kavramının, maddî çıkarlar uğruna, içten içe çöküş yaşadığı itiraf edilmektedir.

⁸¹ Вургун, Сәмәд, "Солгун Чичәкләр Һагында ", *Әсәрләри, Алтынчы Чилд*, Елм, Бакы, (Vurgun, Semed, "Solgun Çiçekler Haggında", *Eserleri, Altıncı Cild*, Elm, Bakı), 1972, s. 139.

Beş perdeden oluşan piyeste iki vaka zincirinin⁸² varlığından söz edilebilir. Eserde Sara-Behram; Behram-Gülnisa; Behram-Peri; Sara-Ebdul münasebetleri zincirlerin ana ve ara duvarlarını oluşturur.

İlk vaka zincirini oluşturan ana duvarların en önemlisi, öksüz olan Sara'nın, babasının şüpheli ölümüyle yetim de kalması sonucunda akrabası ve sevgilisi Behram'ın, ona teselliyle birlikte geleceğe dair mutluluk vaatleri veren güzel sözlerini içeren ilk perdenin başlangıcıdır. Esere güven, sevgi ve samimiyete dayalı bir kuruluşla başlayan Cabbarlı, daha sonra gelişecek olay örgüsü içine dramatik hatta trajik unsurları yerleştirerek mal-mülk ihtirasının vahametini ve nelere yol açabileceğini göstermek ister.

İlk perdede babasının şüpheli ölümüyle keder ve ümitsizlik içindeki Sara, kendisine güzel bir gelecekten bahseden Behram'a güvenmekte ve onu çok sevmektedir. Romantik bir kız olan Sara, Behram'a duyduğu sevginin ve muhabbetin nişanesi olarak bir saksıya diktiği çiçeklerin büyüüp serpilmesini sevinçler gözler:

Sara. Бəһрам, гөрүрсəнми мəним чичəклəрим нə гəдər кəзəлдир!
Валлаһ, бу чичəклəri өзүмдən чок истəјирəm. Өзүм əкмишəm, өзүм
бəслəмишəm. Дүнјадə сəвдиғим шəј бир сəнсən, бир дə бу
чичəклər.⁸³ (s. 44-45)

Sara. Behram, görürsenmi benim çiçeklerim ne geder gözeldir!
Vallah, bu çiçekleri özümden çok isteyirem. Özüm dikmişem, özüm
beslemişem. Dünyada sevdiğim şey bir sensen, bir de bu çiçekler.

⁸² Olay örgüsü içinde bağımsız ya da birbirini tamamlayan en büyük bölüm.

⁸³ Cabbarlı, Gülaire (Tertibleyen), *Cefer Cabbarlı, Eserleri Dörd Cildde, Birinci cild*, Yazıcı, Bakı, 1983.

Piyeste yer alan şahısların, Behram dışında, gerçek niyet ve arzuları daha ilk perdenin başında açığa çıkar: Sara-Behram münasebetinde güven ve ümit veren diyaloglara karşılık, Sara'nın üvey annesi Gülnisa'nın monologunda itirafla birlikte, geleceğe yönelik kötü emeller vardır:

Күлнисә. Кәдин! Чичәкләр шаһид исә, мәндә шаһидәм! Нечә сәнин ананы вәрәмләјиб өлдүрдүм, әрини әлиндән алдым, нечә атаны зәһәрләјиб өлдүрдүм, малыны әлиндән алдым, елә дә сәни еләјиб, сәвдијин Бәһрама өз доғма гызымы вәрәчәјәм вә бүтүн атанын маллары сәнә, өкәј бир гыза дәјил, мәним доғма гызым Пәријә галачаг. (s. 45)

Gülnise. Gedin! Çiçekler şahid ise, mende şahidem! Neçe senin ananı veremleyib öldürdüm, erini elinden aldım, neçe atanı zehirleyib öldürdüm, malını elinden aldım, ele de seni eleyib, sevdiyin Behrama öz doğma gızımı vereceyem ve bütün atanın malları sene, ögey bir gıza deyil, benim doğma gızım Periye galacag.

Vefalı Seriiye'deki Çimnaz karakteriyle benzerlik gösteren ve birincil derecede menfi karakter olarak eserde yer alan Gülnisa tipi, cesaretini cehaletinden alan kurnaz, sinsî, entrikacı ve zalim bir kadındır. Dolayısıyla, olay örgüsü içinde anahtar bir rolü vardır. Bu rolünü maharetle icra eden Gülnisa, trajedinin baş sorumlusudur.

Her varlıklı evin uşağı olduğu gibi, bu evin de uşağı vardır. Görevi gereği her mekâna girebilen uşak Ebdul, *Vefalı Seriiye*'deki uşak Sefer'den daha akıllı, daha dürüst ve daha samimidir. İhtiyar Ebdul, vefat eden efendisine ve kızı Sara'ya minnet ve sevgi hisleriyle doludur. Eserde, kendisine verilen görev gereğince, kişiler

arasında aracılık yapan tamamlayıcı bir rolü vardır ve sadakati, vefayı temsil etmektedir.

Vaka zincirinde Behram'ın Sara sevgisini gösteren bir ara duvar vardır. Burada, eserin kurgusunda bir hayli önemli olan Behram-Peri münasebetleri yer alır. Uzun zamandan beri Behram'ın ilgisini çekmeye çalışan Peri, her fırsatta Behram'ın yanına gelmektedir. Annesi Gülnisa'nın teşvikiyle, duygularını Behram'a açmaya karar verir. Behram Sara'sız bir yaşamı, ona ihaneti asla kabul etmez:

Бəһрам. Чəкил! Узаклаш мəндən! Бир дəфə сənə дедим ки, күнбəди-сəмави тəзəлзүл едиб күррəји-əрз тоггушса да, јалын гылынчлар гуру сүмүклəримə чарпыб инилтиси дағларда əкс-сəда олса да, бүтүн дүңја гаранлыг бир мəзарыстана дөнүб бəшəријјет мəъв олараг јəр үзүндə бир сən вə бир дə мən галсам да, јенə Саранын гəбрини гучаглајыб орада өлэрэм. Амма өз бачысынын мəъəббəтинə хəјанəт едэн сəнин кими бир гызы алмарам... (s. 50)

Behram. Çekil! Uzaklaş menden! Bir defe sene dedim ki, künbedi-semavi⁸⁴ tezelzül edib kürreyi-erz togguşsa da, yalın gılınçlar guru sümüklerime⁸⁵ çarpıb iniltisi dağlarda eks-seda olsa da, bütün dünya garanlıg bir mezarıstana dönüb beşeriyet mehv olarak yer üzünde bir sen ve bir de men galsam da, yine Saranın gebrini gucaglayıb orada ölerem. Amma öz bacısının mehebbetine heyanet eden senin kimi bir gızı almaram...

⁸⁴ Gökkubbe.

⁸⁵ Kemik.

İlk zincirin son ana duvarı, ikinci vaka zincirinin oluşumuna zemin hazırlayan Sara-Behram diyalogudur. İkinci perdenin başlarında geçen bu diyalogda Gülnisa'nın Sara'yı zengin biriyle, Behram'ı da Peri'yle evlendirme teşebbüsü konu edilir. Bunun reddedilmesi hâlinde ikisi de evden kovulacaktır:

Сара. Мәнә тәклиф едирләр ки, милјонер Нүсејин Ағанын оғлуна кедим, зира Бәһрам јоксулдур, дејирләр.

Бәһрам. Мәнә дә тәклиф едирләр ки, Пәрини алым. (s. 51)

Sara. Mene teklif edirler ki, milyoner Hüseyin Ağanın oğluna gedim, zira Behram yoksuldur, deyirler.

Behram. Mene de teklif edirler ki, Perini alım.

Vaka zincirinin ilk bölümü Behram'ın fikir değiştirmesiyle gelişen olayları içermektedir. Behram'ın önünde iki yol vardır: 1. Sara'yla, ama refahtan uzak, yokluk ve sefalet içinde geçecek olan bir yaşam; 2. Sara'sız, ama bolluk içinde rahat, lüks bir yaşam. Behram, Sara'lı ve müreffeh bir yaşamı arzulamaktadır. Bu zincirde yer alan ana duvarların içinde en önemlisi Behram'ın, bu arzusunu gerçekleştirmek için aldığı karardır. Zira, trajedinin ortaya çıkışına bu karar yol açacaktır. Aldığı karara göre Behram, Peri'yi seviyor gibi görünecek; Gülnisa ve Peri'nin güvenini kazanarak, amcasının servetini eline geçirdikten sonra Sara'ya dönecek ve onunla mutlu bir ömür geçirecektir. Bu karar gereğince, Peri'yle duygusal yakınlık kurmakta zorlanmayan Behram, bir müddet sonra duygu dünyasında husule gelen değişiklikten vicdanen rahatsız olmaya başlar. Maafih, zengin yaşamın cazibesi Behram'ın vicdanî rahatsızlığını kısa sürede dindirir. Aldığı kararın gerekçesini gözardı ederek, Peri'nin yanından ayrılmaz olur. Behram, kolay yolu seçerek, Peri'nin yani paranın-pulun gönüllü esiri olmuştur:

Бәһрам. Пәри! Мән сәнә дејирәм ки, сәни истәјирәм, даһа Сара бизә һеч бир шеј едә билмәјәчәк. Елә бил ки, бир гуллуғчудур евдә саһламышсыһыз, фәғәт исрап едәрсәнсә, әлбәт ки, сөзүнү сындырмарам.

Пәри. Инди инанырам ки, мәни доғрудан да сәвирсән.

Бәһрам. Сәвирәм, бәли! Мән сәни сәвирәм! Бүтүн мөвчудийјәтимлә.

Вә сәндән өтүрү һәјатымы фәда етмәјә һазырам, зира үрәкдән сәни сәвирәм. (s. 62-63)

Behram. Peri! Men sene deyirem ki, seni isteyirem, daha Sara bize heç bir şey ede bilmeyecek. Ele bil ki, bir gullugçudur⁸⁶ evde sahlamışsınız, feget ısrar edersense, elbet ki sözünü sıdırmaram.⁸⁷

Peri. İndi inanırım ki, meni doğrudan da sevirsen.

Behram. Sevirem, beli! Men seni sevirəm! Bütün mövcudiyetimle. Ve senden ötürü heyatımı feda etmeye hazırım, zira ürekden seni sevirəm.

Vaka zincirinde bir başka ana duvar, Sara'nın evden kovulduktan sonra, Ebdul'un kulübesinde yaşamaya başlamasıdır. Ebdul'un gizlice getirdiği yiyeceklerle yaşamını sürdüren Sara, Behram'ı göremediğinden dolayı derin bir yeis içindedir.

Bu zincirde gelişen olay örgüsü içinde melodramatik unsurların ortaya çıkışı piyeste hüznü artırır. Dramatik olayların zaman zaman arka plânda duyulan musikiyle bütünleşmesi, eserde yüksek profilli bir romantizmin doruğa çıkmasına vesile olur.

⁸⁶ Hizmetçi.

⁸⁷ Sözünü etmemek.

Sara-Ebdul münasebetlerinde hüznü artıran duygusallığın yanında samimiyet, vefa, fedakârlık temalarına sık rastlanır. Ara duvarlardan oluşan bu münasebetlerde, Sara'nın mutluluğunu arzu eden Ebdul, Behram'ın menfaat için Peri'ye yöneldiğini Sara'ya bir türlü söyleyemez. Sara evden kovulduğunda kulübesini ona açar, kendi payına düşen yiyeceği onunla paylaşır, hatta, kederinden ince hastalığa yakalanan genç kızın kötü talihine gizli gizli gözyaşı döker. Bu iki insan arasındaki münasebetler zavallı bir babayla, bedbaht kızı arasındaki münasebete benzemektedir. Doğduğu günden bu yana ilgisini ve sevgisini esirgemediği Sara, gözünün önünde eriyip gitmekte, buna karşılık, o bir şey yapamamaktadır.

Sara-Ebdul münasebetlerinin vakanın bütününde özel bir yeri vardır. Toplumun sıradan bir ferdi olan Ebdul akıllı ve namuslu bir insandır. Mal-mülk edinme hırsı yoktur, yoksulluğundan utanmamaktadır. Dolayısıyla, mutlu bir insandır. Haklının ve mazlumun yanında yer alması onu yüceltir. Genç Cabbarlı, Ebdul'un davranışlarını, olumsuz bir değişim süreci yaşayan topluma, müspet örnek olarak gösterir.

İkinci vaka zincirinde Behram'ın Peri'yle düğün hazırlıkları ve düğün sahnesi ara duvarlar olarak tanımlanabilir. Bu sahnelerde, Sara can çekişirken, hanendenin Sara'nın psikolojisine uygun hüznü şarkılar söylemesi okuyucu/seyircide Sara'ya karşı merhabet, Behram'a karşı ise öfke duygularının kabarmasına yol açar.

Haksızlık, entrika, zulüm ve ihanetle beslenen zengin olma hırsının son aşaması olarak, eserde çözümlenin başladığı ikinci vaka zincirinin bitimine doğru, Sara'nın ölümüyle sonuçlanan ana duvarın ardından, vicdan azabıyla kıvranan ve aklını yitirerek hayal ve kâbus görmeye başlayan Behram'ın, Peri'yi boğarak öldürme sahnesi, vakayı tamamlayan en önemli ana duvarlardan biri olarak görüntür. Genç

Cabbarlı, Behram'ın vicdanıyla ihtirası arasındaki mücadele sonucunda tezahür eden ruhsal dengesizliği cinayetle sonuçlandırarak, mal-mülk hırsının çeşitli felâketlere sebep olabileceğini göstermek ister.

Eserde iki genç kızın, Sara ve Peri'nin yaşamı sona ermiş, Behram aklî dengesini yitirmiştir. Sara'nın vefatı üzerine Ebdul işten ayrılmış, Gülnisa kocasının şüpheli ölümünden dolayı yargılanmak üzere cezaevine konmuştur. Sara, yaşamının son anlarında kaleme aldığı vasiyetini Ebdul'a emanet etmiştir.

Sara'nın servetinin iadesini sağlamak amacıyla tutulan vekilharç, davayı kazandığı takdirde yürürlüğe girecek olan vasiyet şöyledir:

... мөндөн сонра атамын пуллары кері алынарса, дөрд жерə бөлүшүб,
бир ыссəси жаман күндө мөндөн эл чəкмəжиб, аталыг, аналыг вə
пасиванлыг едэн Эбдул əмижə, бир ыссəси инсанијјəт адына мəним
үчүн чалышан вəкил Кəрим бəжə, бир ыссəси мəним кими
јохсуллуудан мəһəббəти сыныб истигбалы матəмə дөнəчəк гызларын
тəмин истигбалына, бир ыссəси дə она... О бивəфəјə, о мəни пуч
едиб кəлинлик пəрдəми гаранлыг мəзəрə дөндүрөн Бəһрəмə... (s. 70)

... menden sonra atamın pulları geri alınarsa, dörd yere bölüşüb, bir
hissesi yaman günde menden el çekmeyib, atalık, analıg ve pasivanlıg⁸⁸
eden Ebdul emiye, bir hissesi insaniyyet adına benim üçün çalışan vekil
Kerim beye, bir hissesi benim kimi yohsullugdan mehebbeti sınıf⁸⁹
istigbalı mateme dönecek gızların temin istigbalına, bir hissesi de ona... O
bivefaya, o meni puç edib⁹⁰ gelinlik perdemi garanlıg mezara döndüren
Behrama...

⁸⁸ Himaye, koruyuculuk.

⁸⁹ İncinmek, zedelenmek.

⁹⁰ Mahvetmek.

Şahıs Kadrosu

Eserde Behram dışında yer alan şahısların yalınkat bir kişilik sergiledikleri görüldü. Şahıs kadrosunun tavır ve davranışları her yerde rastlanan bir özelliğe sahiptir.

Müspet Şahıslar

Sara.

Babasının şüpheli ölümünden sonra amcasının oğlu Behram'ın tesellisiyle avunan genç, güzel ve kültürlü bir kız. Varlıklı bir babanın kızı olan Sara, Behram'ı derin bir muhabbetle sevmektedir. Onunla evlenecektir. Fakat, babasının ani ölümüyle keder ve yeise boğulmuştur. Tek tesellisi, çok sevdiği Behram'ın kendisinden manevî desteğini ve sevgisini esirgememesi, sürekli yanında bulunmasıdır.

Behram'ı yürekten seven Sara, üvey annesi Gülnisa'nın ve onun kızı Peri'nin mutluluklarını bozacağından korkmaktadır. Nitekim, Peri'yle tartışmış ve bu tartışma esnasında merhum babasının bütün servetini hacca giderken Gülnisa'ya devrettiğini öğrenmiştir. Fakat, Sara'nın malda mülkte gözü yoktur. O, babasını kaybetmiş olmanın derin kederini yüreğinde hissetmesine rağmen, Behram'ın vaatleri karşısında huzur bulmaktadır.

Behram'ın sevgi ve aşk fısıltılarından ziyadesiyle mutlu olan genç kız, zaman geçtikçe, Behram'ı göremez olur. Bir şeyler değişmeye başlamıştır. Hanımefendi olarak büyüdüğü evde kendisine hizmetçi payesi verilmiştir. Bununla da yetinilmemiş, üvey annesinin onu evden kovmasıyla, bahçede bir kulübede yaşamak zorunda kalmıştır. Bu duruma canı sıkılmıştır, ama, Behram'ın ortalarda görünmemesi onu daha çok üzmektedir. Uşakla defalarca haber göndermesine

rağmen Behram'ın gelmeyişi onu üzüntüden yatağa düşürür. Samimi duygularla kalben ve ruhen bağlandığı Behram'ın vefasız olmayacağını düşünmektedir. Ona göre, Gülnisa Behram'ı ya evden kovmuştur ya da yanına gelmesine engel olmaktadır.

Günler geçtikçe Sara'nın sağlığı bozulur. Hüzün ve keder onu ince hastalığa duçar etmiştir. Behram'ın kendisine ihanet ettiğini anladığında yorgun bedeni ve yüreği buna dayanamaz, fersiz gözleri ebediyen kapanır.

Sara karakteri özüne, sözüne, sevgisine ve aşkına itimat edilen ideal Azerbaycan genç kızını betimlemektedir. Vefalı bir karakteri sembolize eden bedbaht Sara masum aşkının kurbanı olmuş, hak etmediği bir şekilde, sefalet içinde hayatı sona ermiştir.

Ebdul

Malikanenin yaşlı ve sadık uşağı. Efendisinin ölümünden dolayı bir hayli müteessir olmuştur. Öz kızı gibi sevdiği Sara'nın saadetini gönülden arzu etmektedir. Gülnisa'nın yaptıklarından haberdardır. Sara'nın Behram'dan uzaklaştırılmasına razı olmaz. Sara'dan Behram'a sürekli haber götürür fakat Behram'ın Peri'yle meşgul olduğunu zavallı kıza bir türlü söyleyemez. İçinde, Sara için bir şey yapamamanın sıkıntısını duymaktadır. Sara'yı kulübeye attıklarında, malikaneden kovulma tehdidine aldırış etmeden ona kendi yiyeceğini vererek, biçare kızın açlıktan ölmesine engel olur.

Ebdul kendisine yapılan iyiliği ve hoşgörüyü unutmayan vefalı, hakşinas ve dost bir kişiliktir. Paranın, pulun insanların gözünü döndürdüğü bir ortamda, o, mazlumdaki tavrı almasını bilmiş hakkaniyetli ve yürekli bir şahsiyettir.

Menfi Şahıslar

Behram

Varlıklı ve iyi kalpli bir şahıs olan amcasının evinde rahat bir hayat sürmektedir. Amcasının himayesi altında huzur içinde eğitimine de devam eden öksüz ve yetim Behram'la, amcasının kızı Sara arasında tertemiz bir sevgi ve aşk filizlenmiştir. Yakışıklı Behram'la Güzel Sara birbirlerine yürekten bağlıdırlar. Geleceğe yönelik evlilik plânları yapmaktadırlar. Behram'a göre hiçbir güç sevgilerine ve aşklarına engel olamayacaktır.

Behram amcasının şüpheli ölümüyle yetim kalan Sara'ya daha derin bir şefkat ve muhabbet duymaya başlar. Çevreden gelebilecek tehlikelere karşı ona kalkan olmaya ahdetmiştir.

Yengesi Gülnisa'nın kızı Peri'nin kendisine duyduğu ilgiden haberdar olan Behram, başlangıçta bu ilgiyi hiç dikkate almaz. Zira, onun için dünya Sara'dan ibarettir. Evlenecekler, mesut ve müreffeh bir hayat süreceklerdir. Sara'nın etrafında pervane misâli dönüp durmaktadır. Hatta, amcasının hacca giderken bütün mal varlığını Gülnisa'ya devretmesi bile Peri'ye ilgi duymasını sağlayacak bir gelişme değil gibidir.

Öte yandan, Behram, amcasını Gülnisa'nın zehirleyerek öldürdüğüne inanmaktadır. Fakat, bunu ispat edecek delili yoktur. Amcasının ölümüyle, Gülnisa hak etmediği bir servetin sahibi olmuş, buna mukabil Sara beş parasız ortalıkta kalmıştır. Üstelik Gülnisa kızının rakibi olarak gördüğü Sara'yı evden kovmaya kalkışmıştır. Gülnisa'nın Behram'ı fırsat buldukça Peri'ye yakınlaştırmaya çalışması, Behram'ın düşüncelerinde birtakım değişikliklere sebep olur. Onlar hile ve desiseyle amcasını öldürmüş ve servetine konmuşlardır. Kendisi de hile yaparak Peri'nin

ilgisine sahte bir sevgiyle karşılık verecektir. Böylece, Peri'yi elde ettikten sonra onu konuşturacak, katili bulacak ve amcasının servetinin Sara'ya intikalini sağlayacaktır.

Plânını maharetle uygulayan Behram, Peri'yi tamamen kendisine bağlamayı başarır. İkisi arasında ateşli bir aşk başlamıştır. Bu arada Behram da değişmiştir. Peri'yle evlenip büyük bir servete zahmetsizce sahip olacağını, bolluk ve refah içinde yaşayacağını düşünerek bütün ilgi ve sevgisini Peri'ye vakfetmiş, Sara'dan kaçmaya başlamıştır. Sara'ya verdiği sözler, ettiği yeminler Behram'ı iç dünyasında tedirgin etmektedir. Sara'yla evlenerek yoksul bir hayat sürmeyi göze alamayan Behram kendisini tedirginlikten ve suçluluk duygusundan kurtaracak düşünceler geliştirir: Peri de Sara kadar güzeldir, üstelik malı-mülkü vardır. Kendisi Peri'yi sevmektedir, onunla evlenecektir. Sara'nın da münasip biriyle evlenmesi uygun olacaktır. Yapacak başka bir şey yoktur. Vicdanen kendisini rahatlatmaya çalışan Behram, mamafih yaptığı ihanetin dehşetini şuuraltında bütün çıplaklığıyla hissetmektedir. Aşkından, biricik Sara'sından para uğruna vazgeçmiş, onu sefalet ve ince hastalığa mahkûm etmiştir. Nitekim, Sara'nın vefatıyla Behram çılgına dönmüş, aklî dengesini kaybederek halüsinasyonlar görmeye başlamıştır. Sara gözleri yaşlı, üzüntü, keder ve ıstırap içinde sürekli kendisine bakmaktadır. Nereye gitse, hangi yöne baksa bu hayali görmektedir. Yine böyle bir anda cinnet geçirerek Peri'nin boğazını sıkmaya başlar ve onu öldürür.

Behram karakteri, insanın paraya-pula nasıl satılabileceğini, bir ihanetin inceden inceye nasıl yapılabileceğini, nasıl insanların mahvına sebep olunabileceğini gösteren servet avcısı ve bencil bir kişiliktir. Toplumun her katmanında rastlanabilecek bu dönek ruhlu karakter, ihanetinin bedelini aklını kaybetmekle ödemiştir.

Gülnisa

Sara'nın üvey annesi. Gzn hırs brm, cahil, merhametsiz, entrikacı bir kadın. Sara'nın annesini verem ederek öldürdükten sonra babasıyla evlenmiş ve ailenin bütün mal varlığını hileyle kendi üzerine geçirmiştir. Zalim ve acımasız Gülnisa, bununla yetinmemi, yeni kocasını da zehirleyerek ldrmtir. Artık muazzam bir servetin tek sahibidir. Fakat, o, içinde taşıdığı Ŗeytanın kölesidir. Entrikalarına devam etmektedir. Sıra, vey kızının sevgilisini elinden alarak kendi kızına vermeye gelmiştir. Cahil olmasına rağmen, paranın gücünün, kişiliği zayıf insanları kendisine kul-kle edeceğinin bilincindedir. Nitekim Behram'ı tuzağına düşürerek, kendi kızı Peri'ye muhabbet duymasını sağlar. Gaddar bir karakter olan Gülnisa, Sara'nın varlığından rahatsızdır. Onu malikaneden kovarak küçük bir kulübede a-susuz bırakır.

Gülnisa karakteri, cahil ve hırslı insanların sebep olabilecekleri felâketleri gösteren mkemmел bir örnektir.

Peri

Gülnisa'nın kızı. Sara'nın emsali. Gzel, narin bir genç kız. Yakııklı Behram'ı iten içe sevmekte, fakat karşılık görememektedir. Behram'ın Sara'ya olan akından dolayı Sara'yı kıskanmakta, ondan nefret etmektedir. Annesinin yardımlarıyla Behram'ı elde eder. Bununla yetinmez Sara'nın malikaneden uzaklaştırılması için Behram'a baskı yapar.

Peri karakteri ikincil bir karakter olarak Gülnisa'nın entrikalarına yardım eden kötü ruhlu bir kiiliktir. O da, annesi gibi, paranın her Ŗeye gücünün yeteceğine inanmaktadır.

Mekân

Eserde mekân, *Vefalı Seriyte*'de kullanılan dar mekân anlayışı üzerine kuruludur. Eser, aile maişetini yansıttığından olay zinciri tamamen kapalı alanda cereyan eder. Bununla birlikte, *Vefalı Seriyte*'deki mekân sadeliği yerini, sınıflar arasındaki zıddiyeti göstermeye yönelik şaşaalı mekânlara bırakır. Gelir dengesindeki uçurum görsel efektlerle zirveye çıkar. Varlıklı insanların yaşadığı ev büyük ve tertiplidir. Kadın unsurunun hâkim olduğu eserde, eşyalar kadın titizliğiyle ve özenle yerleştirilmiştir. Evdeki görüntü her bakımdan zengin ve doyurucudur. Buna karşılık, uşak Ebdul'un kulübesi bakımsız, mevcut birkaç eşya da eskidir.

Cabbarlı bu tezatı çarpıcı bir biçimde vererek, âdeta zengin evin mutsuzluğunu, içinde dönen entrika ve ihanetlerin zenginliğe değmeyeceğini, fakir ocakların ise sade ve mutlu insanların yeri olduğunu göstermek ister.

Zaman

Solgun Çiçekler eserinde, Cabbarlı yaşadığı zaman diliminde cereyan eden toplumsal değişimin bir kesitini irdeler. Bakü'de petrol sanayiın gelişmeye başlamasıyla çeşitlilik kazanan toplum katmanlarında gözlemlenen yapısal değişikliğin getirdiği zengin olma hırsı ve bu hırsın, ihtirasın yol açabileceği sonuçlar yaklaşık iki aylık bir zaman dilimiyle sınırlıdır.

Eserin olay zincirinde kronolojik gelişmeyle ters düşen bir zamanlama hatası göze çarpmaz. Behram'ın Sara'yı terk etmesi, ardından Sara'nın üzüntüsünden verem olması, bu arada cereyan eden melodramatik, hüznü verici olayların vaka içerisine profesyonelce yerleştirilmesi, bir başka deyişle, Cabbarlı'nın ulaşmak istediği finali

getirecek olay örgüsünün bir gergef gibi kusursuz işlenmesi, eseri zaman tekniği açısından mükemmelleştirir.

Dil ve Üslûp

Eserde dilin tumturaklı, monologların fazla ve gereğinden çok uzun oluşu⁹¹ gibi özellikler okuyucu ve seyircide dikkatin dağılmasına yol açarak, yazarın düşüncelerinin yeterince anlaşılamamasına sebep olmaktadır.

Zaman zaman iki sayfa kadar tutan monolog ve süslü ifadeler, hatta mürekkep cümle kuruluşları eserin akıcılığına gölge düşürür. Duyguların ifadesinde en uç noktaya ulaşabilmek için "künbedi-semavi", "kürreyi-erz toğguşa da...", "dili-gafil", "didari-yari" gibi abartılı tamlama ve sıfatlar kullanır. Bununla birlikte, Cabbarlı'nın dehasından kaynaklanan vaka içindeki entrika çokluğu ve olayların gelişme biçimi bu aksamayı kısmen de olsa hafifletir.

Sahne Eseri Olarak Durumu

Eserin dar mekan esasına uygun kurgusu, sahnelenmesini kolaylaştırır. "*Solgun Çiçekler* ilk kez 1917'de Azerbaycan Elmler Akademiyası binasında, eski adıyla İsmailiyye binasının salonunda temsil edildi."⁹²

Finalin romantik eserlere mahsus bir şekilde gerçekleşmesi okuyucu/seyirci kitlelerinde beklenen tesiri yapar. Yani, maddiyata düşkünlük lanetlenir. Nitekim, eser,

⁹¹ Гарајев, Јашар, *Фачиэ вэ Гэбрэман*, АССР Элмлэр Академијасы Њшријјаты, Ёкы, (Garayev, Yaşar, *Facie ve Gehreman*, АССР Элмлэр Академијасы Неşриyyatı, Bakı), 1965, s. 157.

⁹² Нүсејн, Сејд, "*Чэфэр Чаббарлы Һаггнда Хатирэлэрим*" *Чэфэр Чаббарлы Һаггнда Хатирэлэр*, Ғызыл Шэрг Мэтбэеси, Бакы , (Hüseyn, Seyd, "*Cefer Cabbarlı Haggında Hatirelerim*" *Cefer Cabbarlı Haggında Hatireler*, Gızıl Şerg Metbeesi, Bakı), 1960, s. 10.

Sovyetler Birliği dönemi de dahil olmak üzere, yaklaşık 700 kez sahnelenmiş⁹³ ve her defasında coşkuyla beğeni almıştır.

Eser matbu olarak ilk defa 1944'te "Vatan Uğrunda" dergisinin 7. ve 8. sayılarında yayınlanmıştır. Eserin el yazması, Elmler Akademiyası'nın El yazmaları Bölümü'nde, 6545 envanter numarasıyla muhafaza edilmektedir.⁹⁴

Sonuç

Cafer Cabbarlı bu dramında, mal ve para varlığının insanı her zaman mutlu etmediğini, bilakis insanı hırslandırarak kendisinin kölesi yaptığını, ruhları kararttığını, sevgilileri ayırdığını, ocakları söndürdüğünü, hatta cinayetler işlettiğini, dolaylı olarak nice dram ve trajedilere konu olduğunu başarılı bir vaka kuruluşuyla gösterir.

Yazar, bu konudaki düşüncelerini pekiştirmek için eleştiri sınırlarının ötesine geçer, ulvî duyguların nasıl bir anda alçalabileceğini dile getirerek, taraf olur. Tezine dayanak olarak abartılı diyaloglardan kaçınmaz, ulviyet ve alçaklık kavramlarının zıtlığını eserinde bol bol kullanır.

Sonuç itibariyle, eser, kapitalist anlayışa uygun bir değişim sürecinde olan topluma bir uyarı mahiyetindedir.

⁹³ Cabbarlı, Gülare, a.g.e., s. 238.

⁹⁴ Cabbarlı, Gülare, a.g.e., s. 237-238.

NESREDDİN ŞAH

XIX. yüzyılın sonu ve XX. yüzyılın başlarında Rusya'da Çar ve feodallere tepki olarak ortaya çıkan siyasî hareketlenmeler, Azerbaycan'a da sıçramakta gecikmedi. Kapitalizme ve sömürü düzenine karşı mücadele eden cemiyet ve partiler, yayın organları birer birer faaliyet göstermeye başladı. Dönemin maarifçi aydınları da bu gelişmelere kayıtsız kalmayarak, sosyal yapılanmanın adalet ve eşitlik ilkelerine dayalı bir gelişme göstermesi için, geçmişte komşu ülkelerde yaşanmış büyük olayları ele alarak, Azerbaycan Edebiyatı'nda yeni bir edebî tür olan tarihî dramın ilk örneklerini ortaya koydular.

Neriman Nerimanov, İran hükümdarı Nadir Şah'ı (1688-1747) konu alan *Nadir Şah Efşar* (1898) adlı ilk tarihî dramı kaleme alır. Eserde, İran'daki feodal zihniyet ve istibdat eleştirilerek, ülkede özgür düşüncenin ve adil bir idarenin tesisinin zorluğu vurgulanır. Aynı şekilde, Ebdurrahim Bey Hagverdiyev, İran'da halkın istibdat ve haksızlıklara karşı öfkesini dile getirdiği *Ağa Mehmed Şah Gaçar* (1907) dramını yazar. İran yönetiminin eleştirildiği bu iki eserde, Rus idaresinin de hedef alındığını söylemek yanlış sayılmaz. Zira, yönetimi doğrudan eleştirmenin ve halkın yönetimden memnun olmadığını ifade etmenin ağır suç kapsamı içinde değerlendirildiği devrin şartları göz önüne alındığında, bu düşüncenin doğru olabileceği ihtimali kendiliğinden ortaya çıkar. Kaldı ki, Çarlık Rusya'sının

son yıllarında düşünce ve eylemlerinden dolayı takibe alınıp hapse veya sürgüne gönderilen, hatta kaybolan insan sayısı bir hayli artmıştır. Bu konuyla ilgili olarak, Mirze Feteli Ahundof, bir arkadaşına yazdığı mektubunda yönetimi doğrudan eleştirmenin tehlikeli olduğu dönemlerde, hadiselerin geçmiş devirlerden alınması gerektiğini ifade etmiştir.⁹⁵ Bu gerçekten hareketle, Cabbarlı da kendi ülkesinin sosyal ve idarî yapısını eleştirmek için İran'ın geçmişine yönelir. İran ile Azerbaycan arasındaki yönetim benzerliğinden yola çıkarak *Nesreddin Şah* (1916) dramını kaleme alır.

Konu

Eserde, İran şahı Nasrettin (1831-1896) döneminde (1848-1896) vuku bulan adaletsizlikler, hak gaspları, feodallerin başlarına buyruk icraatları, insan onurunu rencide eden mütecaviz uygulamalar, halkın çektiği sıkıntılar ve meşrutiyet düşüncesinin olgunlaşması konu edilir.

O dönemin İran'ında her yerde Şah'a bağlı irili ufaklı hanlıklar vardır. Bu hanlıklar sahip oldukları arazilerden elde ettikleri gelirin ve köylülerden topladıkları vergilerin bir kısmını merkezî idareye vermekle yükümlüdürler. Güçlerini merkezî idareyle kurdukları yakınlıktan ve zenginlikleriyle orantılı askerlerinden alan feodaller, kendilerini her şeye muktedir görerek, köy basmaktan, yuvaları yıkmaktan, aşkları söndürmekten, cinayetler işlemekten zerrece sakınmayan idarecilerdir. Hükümranlık alanında neredeyse karın tokluğuna çalışan insanlar hanların malıdır. Başka bir deyişle, hanlar, feodalist yönetim biçiminin en etkili unsurlarıdır. Dolayısıyla, hukuk ve adalet kavramlarının geçerliliğini yitirdiği böyle bir idarî

⁹⁵Vezirova, F., *C. Cabbarlı Yaradıcılığında Sosyalizm Realizmi*, ADÜ Neşriyatı., Bakı, 1960, s. 9.

yapılanmada insanlar mutsuz, gelecekleri karanlıktır. Saraydaki idarî anlayış da feodallerinkinden farklı değildir.

Çok genç yaşında tahta oturtulan Nasrettin Şah, halkın maruz kaldığı zulümden habersiz, hükümranlığını sürdürmektedir. Etrafında vezirlerden oluşan bir grup devlet adamı, kendisine, sürekli yanıltıcı bilgiler vermektedir. Yerel yönetimleri şikâyet etmek ve hakkını aramak için gelen mağdurlar sarayın kapısından çevrilmekte, zulüm alevi her geçen gün büyüyerek, ülkeye dalga dalga yayılmaktadır. Doğru bir ifadeyle, feodal güçlerin keyfi idarelerinin sebebi, merkezde, adalet ve hak kavramının önemini idrak etmekten uzak, aciz bir iktidarın oluşudur.

Cabbarlı, şartların böylesine menfi olduğu bir dönemde, feodalist hükümrانlık anlayışının dışına çıkarak, arazilerini köylülere dağıtan, onlara özgürlüklerini veren; okul, hastane gibi eğitim ve sağlık için elzem olan hizmetleri sunan aykırı bir feodalin, Mirze Rıza'nın ve aile efradının başına gelenleri dramatize eder. Bununla birlikte, yazar, *Vefalı Seriyye* ve *Solgun Çiçekler*'de görülen dar aile maişeti anlayışından çıkarak, olayları daha geniş bir çerçevede ele alır; zulüm karşısında eğitimin ve adalet arayan halkın gösterdiği dayanışmanın önemini ve sonuçlarını kesin ifadelerle vurgular. Zorbalık karşısında halkın mütecaviz yönetime gösterdiği direniş ve isyanla birleşen insanlar, Şah'tan meşrutiyet isterler.

Eser, bir bakıma, İran'daki mevcut yönetimin istibdadıyla, Mirze Rıza'nın adaletperverliği ve hakşinaslığının çatışmasını yansıtmaktadır.

Eğitimin önemini her fırsatta vurgulayan yazar, bu eserinde de çağdaş eğitim almış insanların şuurlu ve uygar tavırlarını yüceltir. Kurumsallaşmış zorbalığın ve ilkel yapılanmanın aşılmasında onların gerekliliğini ısrarla savunur.

Tema

Cabbarlı, ilk iki eserinde olduğu gibi *Nesreddin Şah* dramında da sevgi ve aşk temasını ihmal etmemiştir. Bununla birlikte, yer yer etkileyici motiflerle betimlenen aşk temasının, vakanın bütünlüğü içinde önemini yitirerek, yerini direniş hareketlerine bıraktığı görülür. Buna ilâve olarak, eserin tamamı göz önüne alındığında, evlat ve vatan sevgisinin, intikam duygusunun da eserdeki belirleyici rolü ortaya çıkar.

Oligarşinin ve feodallerin yönetiminden bıkan toplumun hak ve özgürlük arayışları içinde olduğu ve bu amaçla örgütlenerek, idarî reformlar talep ettiği eserde, sarayda dönen ince entrikalar da vakanın gelişimine yön verir.

Eserde romantik betimlemelerin azalarak, yerini realist düşüncenin oluşumuna bıraktığı görülür. İran'daki oligarşik yapılanma, feodallerin nüfuzu, istibdat, meşrutiyet yanlılarının örgütlenmesi, Şah'a yapılan suikast ve ardından meşrutiyetçi kıyımı, tarihî gerçeklerden yola çıkılarak, eserde yerini almıştır.

Realist düşüncenin oluşmaya başlaması, Cabbarlı'nın ikinci dönem eserlerinin ortaya çıkmasında da belirleyici bir unsur olacaktır. "Cefer Cabbarlı'nın ilk yaratıcılığında ister mefkûrevî inkişafı, ister realizminin kuvvetlenmesi cihetinden *Nesreddin Şah* (1916-1919) piyesi önemli merhale olarak görülmelidir."⁹⁶

Tez

Cabbarlı, insan haklarının oligarşinin ve feodallerin imtiyazında olduğu İran'ı konu aldığı eserinde, evrensel kıymetlerin insafsızca yok edilmesini göstermek ister.

⁹⁶ Vezirova, F., a.g.e., s. 8-9.

Keyfi bir yönetim anlayışının ilkelliği, geri kalmışlığı, istibdadı ve zulmü beraberinde getireceğini sık sık vurgular.

Yazara göre, eyyamcı ve zalim yöneticilerin görev yaptığı ülkelerde hukuk ve adalet kavramı önemini yitirir; anarşi ve başıbozukluk başlar. Cabbarlı, bu eserinde, yapısal değişikliğin gerçekleşmemesi durumunda, halk kaynaklı oluşumların ve tepkilerin sonuçlarının neler olabileceğini açıkça gözler önüne serer.

Vaka Kuruluşu

Cabbarlı, daha kapsamlı ve daha evrensel kıymetleri haiz bir konuyu kaleme alma düşüncesinden yola çıkarak, hukuk, adalet ve insan haklarının yönetimlerin keyfiliğine bağlı oluşunu eleştirmek ve bunun sonuçlarını göstermek için, daha önce ifade edildiği gibi, XIX. yüzyıl İran'ında Nasrettin Şah dönemini mercek altına alır.

Genç yazarın içinde yaşadığı ortamla, İran'daki ortam arasında fazla bir fark yoktur. Her iki ülke de feodallerin, din istismarcılarının ve monarşiye dayalı yönetimin işgali altındadır. İnsan hak ve onuru hiçe sayılmakta, halk zengin ve güçlü kesimlerin pençesinde kıvrılmaktadır. Cabbarlı, istikbali kurtarmanın yolunun, geçmişte vuku bulan kayda değer tarihî hadiselerin dramatize edilmesi düşüncesinden hareketle, tarihî olayların ışığı altında, eserini tamamlar.

Yedi perdeden oluşan dram eserde, dört tabakanın varlığından söz edilebilir. Tabakalar arasındaki geçişler ana ve ara duvarlar silsilesiyle sağlanır. Olay örgüsü genişledikçe değişik karakterlerin yer aldığı piyes, zengin bir karakter repertuarına sahiptir. Eserde, birincil ve ikincil karakterlerin dışında üçüncül karakterlerin de yer alması, vakanın oldukça şümullü olması ve geniş bir zaman dilimini kapsamasıyla izah edilebilir.

Birinci tabakayı şekillendiren olaylar ilk iki perdede cereyan eder. Bu tabakada ana ve ara duvarlar güçlü tematik unsurlarla belirginleşir. Vakanın birincil karakterlerinden Sitare, eğitim için dört yıldır Fransa'da bulunan nişanlısı Ferhad'ın dönüşünden duyduğu heyecanı ve sevinci gizlemez. Bu duygularını, aynı evde beraber büyüdüğü sırdaşı ve ağabeyi Nadir'in nişanlısı, Gülzar'la paylaşır. Sitare-Gülzar münasebetleri sevgi ve aşk temaları üzerine kuruludur. Güzel ve mutlu bir gelecek bu iki genç kızı beklemektedir. Öte yandan, trajediye zemin hazırlayan olaylar gelişmekte gecikmez. Mirze Rıza'nın özgürlüklerini verdiği köylülerle Nadir arasındaki kısa diyalog, dramatik gelişmelerin yaşanacağını ilk işaretlerini verir. Köylüler, Nadir'in kız kardeşi Sitare'ye göz koyan Rehim Han'a karşı vuruşacaklardır.

Nadir-Cavad Han münasebetleri, vakanın kuruluşunda önemli bir ana duvara öncüllük eden ara duvar olarak görünür. Zira, Cavad Han, Nadir'den kız kardeşi Sitare'yi Rehim Han'a vermesini ister, aksi takdirde zorla alınacağını söyler. Dönemin şartlarına uygun olarak, Rehim Han, Şah'ın gözüne girebilmek için Sitare'yi Şah'a hediye olarak göndermek ister. Rehim Han'ın, bu emsalsiz güzellikteki paha biçilmez hediye karşılığında üç-beş köyün, hatta bir şehrin kendisine verileceği beklentisi vardır.

Rehim Han halkın malını gasp etmekten ve direnenleri öldürmekten çekinmeyen merhametsiz bir derebeyidir. Nadir bu isteği şiddetle reddeder. Bu ara duvarın ardından, Mirze Rıza'nın köyüne düzenlenen baskın ve sonrasında yapılan katliam, birinci tabakanın ana duvarını oluşturur. Baskında birçok köylüyle birlikte Nadir de öldürülür. Sitare kaçar. Rehim Han-Sitare münasebetleri, Sitare'nin

zorbalık karşısında direnişini gösteren bir ara duvardır. Sitare, Rehim Han'la alay eder ve vaat edilen zengin hayatı reddeder:

"Аһ... Залим, ахыр мәни, мәни тәзәдән ағламаға мәчбур етдин. Сән билирсәнми ки, мән мәһәббәт мүбтәласыям, мәним үчүн Фәрһадын евиндә ач-сусуз доланмағ, Нәсрәддин шаһын ләзиз тәамларындан јахшыдыр. Сән мәни зинә илә алдатмағ истәјирсән, јох, истәмирәм мән о зиналәри ки, мәни севкилимин үзүнә һәсрә едәчәк. О чаваһират мәни јолдан чыхара билмәз. Онлар анчак сәнин кими инсафыны, намусуну пуллара сатанлары алдада биләр, нәинки мәни."⁹⁷ (s. 91-92).

"Ah... Zalim, ahır meni, meni tezedən ağlamağa mecbur etdin. Sen bilirsənmi ki, men mehebbet mübtelasıyam, benim üçün Ferhadın evinde aç-susuz dolanmağ, Nesreddin şahm leziz teamlarından yahşıdır. Sen meni zinet ilə aldatmağ isteyirsən, yok, istemirem men o zinetleri ki, meni sevkilimin üzünə hesret edecek. O cavahirat meni yoldan çıkara bilmez. Onlar ancak senin kimi insafını, namusunu pullara satanları aldada biler, neinki meni."

Sitare'nin nişanlısı Ferhad, ülkesine hizmet aşkıyla dolu, idealist bir karakterdir. Cabbarlı Azerbaycan'ın gelişmesi için elzem gördüğü müspet ilimlerin önemini, Fransa'da dört yıl boyunca mühendislik eğitimi alan Ferhad'ın kişiliğinde göstermek ister. Ferhad onurlu ve uygar bir gençtir. Sitare'yi kurtarmak için Rehim Han'ın konağına gider. Ferhad-Cavad Han münasebetiyle başlayan sahnenin ardından, Nadir'den sonra Ferhad'ın da Rehim Han tarafından vurulması, öldü

⁹⁷ Cabbarlı, Gülarə (Tertibleyen), *Cefer Cabbarlı, Eserleri Dörd Cildde, Birinci cild*, Yazıcı, Bakı, 1983.

sanılarak defnedilmesi için mollalara verilmesi ve mollaların onu gizlice tedavi ettikten sonra konaktan kaçırmayı, Rehim Han'ın olay örgüsü içinde zorbalığını ve caniliğini gözler önüne serer. Rehim Han'ın adamları olan mollaların dahi Rehim Han'dan nefret ederek, mazluma yardım etmeleri, sağduyulu din adamlarının da zulme karşı olduğunu gösteren bir işarettir.

Birinci tabakanın son sahnesinde, Ferhad'ın ardından Rehim Han'ın konağına gelen Mirze Rıza, yerde yatan Ferhad'ı görünce, katili öldürmek için tabancasına sarılır, ama tabanca ateş almaz ve Mirze Rıza yakalanır.

Vaka kuruluşunun ilk tabakasında böyle bir yerel facia okuyucu/seyirciye aktarıldıktan sonra, üçüncü perdeyle birlikte ikinci tabaka başlar. Bu tabaka daha kapsamlıdır. Art zamanların oldukça fazla kullanıldığı, içerik açısından ülke idaresindeki genel durumu yansıtan ara ve ana duvarlarla belirginleşir. Sahnede Şah'ın sarayı ve Şah'ın hizmetinde olan Mirze Sadıg adında bir bilge kişinin evi görünür.

Mollaların, Rehim Han'ın evinden gizlice kaçırdığı Ferhat, Rehim Han'ın elinden kurtulan amcası Mirze Rıza'nın ardından Tahran'a, Şah'a şikâyet gelmiştir. Yetmiş yaşındaki Mirze Sadıg'a durumu anlatmış ve beraberce çözüm yolları aramaktadırlar.

Mirze Sadıg-Nadir münasebetlerinde saraydaki entrikalar ve halka yapılan zulüm söz konusudur. Mirze Sadıg geçmişe dönük açıklamalarıyla zulmün kaynağının saray olduğunu ifade eder.

Bu münasebetlerde, Nesreddin Şah'ın tahta oturtulduğu yıllara dönülür. Genç, tecrübesiz, bilgisiz ve iradesiz Şah'ın bilge ve adaletperver bir sadrazamı vardır. Halkın mutluluğu için hanlıkların lağvedilmesini ister. Eserin en önemli ana

duvarlarından birini oluşturan sahnede bu istek gerçekleştiği takdirde, adı zikredilmese de meşrutî bir yönetimin oluşturulmasıyla, ülke, heyet idaresi altında feodallerden, oligarşik yapılanmadan ve zulümden kurtulacaktır. Nesreddin Şah-Sadrızam Mirze Tegi münasebetlerinde, genç Nesreddin'in çekinceleri olmasına rağmen, bu düşünceye olumlu yaklaştığı görülür. Ona göre, kendi iktidarı sarsılmadığı sürece halkın mutluluğu önceliklidir. Hanlıkların yok edilmesi için lüzumlu tedbirler bir an önce alınmalıdır.

Шаһ. Кимдир о залымлар? Тап Һамысыны, е'дам едир, тар-мар етдир зүлмү! Кәрәк мәним мәмләкәтимдә зүлм, залым олмасын!

Мирзә Тәги. Падшаһым, ханлардыр!

Шаһ. Дағы Һамысыны, чәкдир дара! Кәрәк бу гүндән мәмләкәтдә нә зүлм олсун, нә залым, нә хан олсун, нә дә ханлыг. (s. 100)

Şah. Kimdir o zalımlar? Tap hamısını, edam etdir, tar-mar etdir zülmü! Kerek benim memleketimde zülm, zalım olmasın!

Mirze Tegi. Padşahım, hanlardır!

Şah. Dağıt hamısını, çekdir dara! Kerek bu günden memleketde ne zülm olsun, ne zalım, ne han olsun, ne de hanlık.

Mirze Tegi'nin aldığı tedbirlere ilk müdahale Necef müçtehidinden gelir. Şah'a gönderdiği mektupta hanlıkların lağvının caiz olmadığını bildirir. Mektubun hemen ardından, Cabbarlı, Mirze Tegi'nin girişimlerinin önüne geçecek bir ara duvar oluşturmada, hanlardan çıkar sağlayan vezirlerin komplosuyla dram yeteneğini ortaya koyar. Vezirlere göre, Mirze Tegi hanlıkları kaldırdıktan sonra Şah'ı da tahtan indirecek ve yerine kendisi geçecektir:

Мәһәммәд хан. Белә мә'лум олур ки, әһалини вә әскәрләри өзүнә рам едәндән сонра, онлары чәм едиб, Тәһранын үстүнә кәлмәк вә сәлтәнәти, худанәкәрдә, һәзрәти-алидән зәбт етмәк фикриндәдир.
(s. 105)

Mehammed han. Bele melum olur ki, ehalini ve eskerleri özünə ram edenden sonra, onları cem edib, Tehranın üstünə kelmek ve selteneti, xudanekerde, hezreti-aliden zebt etmek fikrindedir.

Bu iddiayı destekleyen deliller hazırdır. İddiaya göre, Mirze Tegi'nin, Kaşan valisine gönderdiği mektup ellerine geçmiştir. Mektupta şunlar yazılıdır:

“Капан валиси Мир Һейдәр ханын һузуруна. Бу тубк сизә вусул олан кимитраф вә әкнафда олан вә шаһа садиг олан ханлары дәстгир едиб, тәһт-итаәтиндә олан әскәр вә әһалидән бир гуввә дүзәлдиб, биләһир Тәһранын тәһ ағачлығына азим оларсан, мән орада сәни дүзәдјим әскәрләр илә кәзләјирәм. Мәзкур јәрдә бирләшиб Тәһрана һүҷумләс сәтәнәти Нәсрәддин шаһын әлиндән алыб зәбт едәрик. Заманы ки, сәлтәнәтә мән наил олдум, о саяда сәнә вә'д етдијим мәнсәби ән'ам едәрәм. Атабәј-ә'зәм Мирзә Тәги хан, әмир-низам.” (s. 106-107)

“Kaşan valisi Mir Heyder hanın huzuruna. Bu mektub size vusul olan kimi etraf ve eknafta olan ve şaha sadıg olan hanları destgir edib, teht-itaetinde olan esger ve ehaliden bir guvve düzeldib, bilatehir Tehranın altı ağaçlığına azim olarsan, men orada seni düzeltiyim esgerler ile gözleyirem. Mezkur yerde birleşib Tehrana hücum etmekle, selteneti Nesreddin şahın elinden alıb zebt ederik. Zamanı ki, seltenete men nail oldum, o saatda sene ved etdiyim mensebi enam ederem. Atabey-ezem Mirze Tegi han, emir-nizam.”

Komplo, mektubu valiye götüren ulağın itirafıyla güç kazanır ve basiretsiz Şah, Mirze Tegi'nin öldürülmesini emreder. Sadrazamın ölümüyle sonuçlanan bu komplo, İran feodalizminin ve aristokrasisinin seyrini normal mecrasında devam ettirir. Üçüncü perdenin son ara duvarında vicdan azabıyla kıvranan Mirze Sadıg, Ferhad'a şöyle der:

“Билирсэнми, оғлум, ким иди о јаландан Мирзэ Тэги ханын
үзүнэ шаһид дуран гулам?.. Аһ... Мэн Бэдбэх т идим, бәли!” (s. 109)

“Bilirsenmi, oğlum, kim idi o yalandan Mirze Tegi hanın üzüne şahid
duran gulam?.. Ah... Men bedbeht idim, beli!”

Bu iki tabakanın ardından, üçüncü tabakanın oluşmasını sağlayacak ara ve ana duvarlar gelir. Yine, art zaman tekniği kullanılarak, Şahın basiretsiz ve şüpheli olduğu, verdiği kararları sık sık değiştirdiği, bütün vaktini devlet işlerinden uzak, haremde geçirdiği Mirze Sadıg'ın ağzından aktarılır. Bilge sadrazamların azledilmesiyle, devlet işlerinin eyyamcı vezirlere bırakıldığı ülke, toprak kaybetmeye başlamıştır. Taşkent (1865), Buhara (1868), Merv (1883)⁹⁸ İran'ın elinden çıkarak, Rusya sınırları içine dahil edilmiştir.

Yönetim zaafından kaynaklanan toprak kayıplarıyla birlikte, zulme direnen insan sayısında da artış başlar. Avrupa ülkelerine tahsil için giden gençler, bu ülkelerdeki yönetim biçimini görerek, meşrutiyetçi fikirlerle beslenirler. Meşrutiyet yanlıları hızla artar. Meşrutiyetçi bir lider olan Cemaleddin ile Şah arasındaki münasebet bu tabakanın ilk ana duvarını oluşturur zira, ilk kez halktan biri meşrutiyet istemektedir:

⁹⁸ Türkiye Diyanet Vakfı (T.D.V.), *İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul, 2000, cilt 22, s. 402.

“Шаһым, бакын, бүгүн тарихләре бакын! Бәшәријјәтин дөвреји-чаһилијјәтиндән дөвреји-мәдәнијјә гәдәм гојмасына бакын, бу фәсиләдә нә гәдәр залым һөкмдар варса, һамысынын ады лә’нәдән башга бир шәј илә јад олунмајачаг, амма нә гәдәр һәлим, миллә азәдәлик вә сәадәт бәхш едән һөкмдарлар варса, һамысынын ады рәһмәтләр илә јад олунур. Гыблеји-аләм, сиз мәшрүи милләтә версениз, һәм миллә азәдлүгә чыхыб, елмтаһсил едәр, сәадәтә јетәр, һәм дә сиз фәхр едәрсиниз. Тарихи-Иранда гөзәл бир јадикар бурахарсыныз ки, Нәсрәддин шаһ өз миллинә мәшрүә вериб, онлары раһиничата јетирди.” (s. 111)

“Şahım, bakın, bütün tarihlere bakın! Beşeriyetin dövreyi-cahiliyyetinden dövreyi-medeniyyete gadem goymasına bakın, bu fasilede ne gader lazım hökmdar varsa, hamısının adı le’netden başka bir şey ile yad olunmayacak, amma ne geder helim, millete azadlık ve seadet behş eden hökmdarlar varsa, hamısının adı rehmetler ile yad olunur. Gibleyi-alem, siz meşruteni millete verseniz, hem millet azadlığa çıkıp, elm tahsil eder, seadete yeter, hem de siz fekr edersiniz. Tarihi-İranda güzel bir yadigar burakarsınız ki, Nesreddin şah öz milletine meşrute verib, onları rahinicata yetirdi.”

Bu ana duvarda, Cabbarlı, meşrutiyetin ilan edilmesiyle birlikte, ülkede eğitim seferberliğinin ve ekonomik kalkınmanın başlayacağı, halkın huzurlu ve müreffeh bir yaşam süreceği mesajını verir.

Чәмаләддин. ... Кәнар един һөкүмә башында отуран мүфгәхор вәзирләри, чағырын милләтүмәјәндәләрини. Онлар өз фәгир гардашларынын һалыны јахшы биләрләр. Онлар чалышыб, мәктәбләр, мәдрәсәләр вә дарүлфүнунлар ачарлар. Онлар чалышыб сәнәтханалар, рәсәдханалар, нөвбәнөв дарүлфәнләр ачарлар. Азад

нәфәс чәкән милләт ачыг фикир илә чалышыб фәнләр тәхсил едәр.
Һүрр олан бир милләтәмишә учалар. Милләт јерин үзәриндә
фабрикләр, нөвбәнөв карханалар ачмагла кифәјәјәрәк,
јерләрин алтында олан мә'дәнијә да әлтыб, сәһнәји-һәјәга
чыхарыб, милләтә тәғдим едәрләр. Бүгүн ислам мәмләкәтләри белә
едәрсә, ислам дириләр. (s. 112)

Cemaleddin. ... Kenar edin hökūmet başında oturan müftehor
vezirleri, çağırın millet nümayendelerini. Onlar öz fegir gardaşlarımın
halını yahşı bilerler. Onlar çalışıb, mektebler, medreseler ve darülfünunlar
açarlar. Onlar çalışıb senethanalar, resedhanalar, növbenöv darülfenler
açarlar. Azad nefes çeken millet açıg fikir ile çalışıb fenler tehsil eder.
Hürр olan bir millet hemişе uçalar. Millet yerin üzerinde fabrikler,
növbenöv karhanalar açmagla kifayet etmeyerek, yerlerin altında olan
me'deniyyata da el atıb, sehneyi-heyata çıkarıb, millete tegdim ederler.
Bütün islam memleketleri bele ederse, islam diriler.

Bu münasebetlerde, Şah, Cemaleddin'e hak vererek, halkın mutluluğu için
onu tedbir almakla görevlendirir. Cemaleddin'in huzurdan ayrılmasıyla başlayan ara
duvar da ise onun öldürülmesini ister. Mirze Sadıg-Ferhad münasebetlerinden
anlaşıyor ki Mirze Sadıg, Cemaleddin'i saklayarak, bir nebze olsun vicdan azabını
dindirmeye çalışmış, hatta meşrutiyetçi olmuştur. Mirze Sadıg'ın anlattıklarından
Cemaleddin'in İstanbul'a kaçtığı anlaşılır. Meşrutiyetçi birinin Osmanlı Devleti'nin
payitahtına sığınmasından, o dönemde, İstanbul'da, daha özgür bir ortamın var
olduğu anlaşılmaktadır.

Bu perdenin son sahnesinde, aktüel zamana dönülür. Şah'a gönderdiği
kıymetli hediye karşılığında, Sadrazam Mirze Elesker'in yardımcılığıyla
mükâfatlandırılan Rehim Han görünür. Perdenin son ara duvarında Ferhad

şikâyetinden vaz geçtiğini ve buradan derhal kaçmak istediğini söyler. Zira, şikâyet geldiği şahıs, bizzat şikâyet mercii olmuştur.

Beşinci perdeye Şah-Sitare, Ferhad-Sitare ve Ferhad-Sitare-Şah-Rehim Han münasebetleri hâkim durumdadır. Şah'ın hareminde yaşayan Sitare, Şah'ı sevmediğini, kalbinin ve ruhunun bir başkasına ait olduğunu korkmadan söylediği ara duvarın ardından, bir başka ara duvarda Ferhad'la karşılaşır. Ferhad'a, iffetini koruduğunu ve bütün mevcudiyetiyle hâlâ onu sevdiğini söyler. Bu perdede cereyan eden olay örgüsündeki son ara duvar, Şah'ın ikisini konuşurken gördüğü sahnedir. Bu sahneye dahil olan Rehim Han, öldü zannettiği Ferhad'ı görür görmez şaşkınlık ve korku içinde yere düşer, bayılır. Şah, Ferhad ve Sitare'nin öldürülmesini ister, fakat Rehim Han'ın hâleti-ruhiyyesine bakarak, Ferhad ve Sitare'nin öldürülmesinden vaz geçer, hapsedilmelerini ister. Zira, öldürülmeleri hâlinde ecinnilerin başına belâ olacağından korkmaktadır. Şerbetlenmek için Şah Ebdülezim'e gideceğini söyler. Şah, yaklaşık elli yıldan bu yana tahtta olmasına rağmen, daha önce ifade edildiği gibi bilgisiz, karar verme yetisinden mahrum, iradesiz ve silik bir profil çizmektedir. Şüpheli ve korkak davranışından bâtil inançlarının da olduğu görülmektedir. Kaldı ki, Şah'ın sonunu hazırlayacak olan da bu bâtil inançları olacaktır.

Altıncı perde, vaka kuruluşunun dördüncü ve en önemli tabakasının oluşmasına zemin hazırlayan bir mağaranın görüntüsüyle başlar. Olay örgüsünde ana duvar olarak belirginleşen mağara sahnesinde, İstanbul'dan dönen Cemaleddin ve adamları toplantı hâlinindedir. Feodallerin zulmünden bıkan insanlar örgütlenmişler; zulme son vermek ve devlet idaresini ellerine geçirmek için plân yapmaktadırlar. Bu sahnede, Cemaleddin İstanbul'da iken yanına gelerek, kendisiyle tanışan ve örgüte üye olmak isteyen Mirze Rıza da, kısa süren bir yemin töreniyle, isyancılara katılır.

Yemin töreni dinî ve ulusal motiflerle bir aradadır: Mirze Rıza, kendisine verilen Kur'an-ı Kerim'i öptükten sonra, yan yana çatılan iki kılıç ve iki tüfeğin altından geçerek, yemin eder.

Toplantı sonunda Şah'ın öldürülmesi kararlaştırılır ve bu göreve Mirze Rıza talip olur. Örgüte katılan Mirze Sadıg da hapsedilmeleri için kendisine teslim edilen Ferhad ve Sitare'yi saraydan kaçıracaktır.

Bu ana duvarın ardından, bir ara duvarla desteklenen sahnede insanlar, şerbetlenmek için türbeye gelecek olan Şah'ı beklemektedir. Burada, Şah'a şikâyet dilekçeleri vereceklerdir. İnsanların kendi aralarında yaptıkları konuşmalarda bezginlik, ümitsizlik içinde oldukları ve meşrutiyetçilere hak verdikleri görülür. Şah'a suikast yapacak olan Mirze Rıza ve örgüt üyesi Memiş de topluluğun arasındadır. Zulmün bilinçli yapıldığını göstermek isteyen Cabbarlı, bu ara duvara, halkı dağıtmak için kırbaç kullanan insan unsurunu dahil etmiştir.

Buraya kadar sadece eserin ilk sahnesinde görünen, gözü yaşlı Gülzar, Mirze Rıza-Memiş münasebetinde tekrar ortaya çıkar. İntikam almak amacıyla Tahran'a gelen kimsesiz Gülzar'a, Memiş sahip çıkmıştır. Duygusal motiflerle yüklü kavuşmanın ardından, Mirze Rıza, Gülzar'a Memiş'le evlenmesini vasiyet eder.

Dördüncü tabakanın ve vaka zincirinin en büyük halkası olan suikast sahnesinde, kalabalığı yararak gelen Şah, Mirze Elesker, Rehim Han ve maiyeti görünür. Mirze Rıza dilekçe vermek bahanesiyle Şah'a yaklaşır, çevik bir hareketle tabancasını çıkararak, Şah'a ve Rehim Han'a ateş eder. Silahını Mirze Elesker'e doğrultur, ama silah tutukluk yapar. Mirze Rıza, zulümle beslenen istibdadın ve kötü yönetimin en büyük sorumlusu olan Nesreddin Şah ile, oğlu Nadir'i katleden, kızını

bir eşya gibi Şah'a hediye eden, ocağını söndüren Rehim Han'ı öldürmüştür. Mirze Rıza yakalanırken şöyle haykırır:

“Сэн балаларымы һававу-һәвәс үчүн өлдүрмәк иҗәдијин һалда,
мән сәни вәгән вә милләт, һүрријјәт вә әдәләт наминә гәтл едим!
Кимдир адил, кимдир тәп? Күлүмсәјин, еј Иран мәзлүмлары,
күлүмсәјин! Еј накам балаларым, будур сизә вәдидим чәза!
Залымы өлдүрдүм, инди кама јетишдим!” (s. 134)

“Sen balalarımı hevavu-heves üçün öldürmek istediysin halda, men seni veten ve millet, hürriyyet ve edalet namine getl etdim! Kimdir adil, kimdir gatil? Gültümseyin, ey İran mezlumları, gültümseyin! Ey nagam balalarım, budur size ve'd etdiyim ceza! Zalımı öldürdüm, indi gama yetiştim!”

Olay örgüsünün son ara duvarında Mirze Rıza idam edilmiştir. Ferhad, Sitare, Gülzar ve Memiş, Mirze Rıza'yı gizlice tazim ederler ve İran'dan kaçmak için yola koyulurlar zira, Şah'ın ölümünden sonra her yerde meşrutiyetçi avı başlamıştır.

Mamafih, örgütlü ve inançlı insanların direnişi kırılmadı. Nitekim “XIX. yüzyılda Avrupa güçlerinin [Fransa, İngiltere] İran'a ekonomik olarak nüfuz etmesi ve Batı kökenli fikirlerin girmesi toplumun geleneksel yapısını derinden etkiledi. Faaliyetlerini gizli yürüten birtakım derneklerde yeni meselelerin tartışılması, içtimai ve hukukî reformların yanı sıra anayasanın ve meclisin teşkilini savunan hareketleri doğurdu. 7 Ekim 1906'da meclis toplandı. 30 Aralık'ta da anayasa Muzafferüddin Şah tarafından imzalandı.”⁹⁹

⁹⁹ T. D.V., a.g.e., cilt 22, s. 402.

Şahıs Kadrosu

Eserde, Şah dışında adı geçen “Mirze Rıza Kirmani, Mirze Tegi Han, Celaledin Efgani, Mirze Mülküm Han tarihî şahsiyetlerdir ve her birinin ülkenin gelişmesi yolunda muayyen hizmetleri olmuştur.”¹⁰⁰

Geniş bir zaman dilimini kapsayan vakada, müspet ve menfî şahıs sayısı oldukça fazladır. Mekân ve konu çeşitliliği de bu oluşuma zemin hazırlamıştır. Eserin idarî sistemdeki keyfiliği ve halka yapılan zulmü dile getirmesi münasebetiyle, Cabbarlı, sistemdeki aksamayı ve sisteme direnişi mümkün mertebede canlı tutmak istemiş, bu amaçla da konu ve zamanla ilgili şahısları eserin kadrosuna dahil etmiştir. Konunun önemini ve sürekliliğini vurgulamak bakımından, her şahsın eserde önemli bir yeri vardır.

Duygusal münasebetlerin oluşmasında Gülzar-Nadir, Sitare-Ferhad; Zulmün ve keyfiliğin vurgulanmasında Rehim Han-Cavad Han-Askerler; oligarşik yapılanma ve entrika münasebetlerinde Şah-Mirze Tegi Han-Mehemmed Han-Mirze Saleh-Mirze- Mirze Elesker Han-Mirze Sadıg; zulme direnişin ve meşrutiyetin öneminin ortaya konulmasında Mirze Rıza-Cemaleddin ve komite üyelerinin ayrı ayrı görevi vardır.

Eserde, Ferhad, Nadir, Mirze Rıza, Mirze Tegi Han, Mirze Sadıg (önce menfî, sonra müspet), Cemaleddin, Gülzar ve Sitare gibi şahıslar müspet; ülkedeki yönetim boşluğundan menfaat ve güç temin eden Rehim Han, Cavad Han, Mirze

¹⁰⁰ Начыјэв, Давуд, *Азэрбајчан Эдэбијатында Тарихи Драм*, Јазычы, Бакы (Насіуев, Davud, *Azerbaijan Edebiyyatında Tarihi Dram*, Yazıcı, Bakı), 1983.

Elesker Han, Mehemed Han gibi şahıslar menfi kadroda yer almışlardır. Şah, basiretsiz oluşu ve zayıf kişiliğiyle menfi kadroya dahil edilmiştir.

Mirze Rıza

Eğitim almış, aydın bir Han. Kendisine tâbi köylülere özgürlüklerini verir, arazilerini onlarla paylaşır. İnsanların özgür ve eşit olması gerektiğine inanan bir karakter. Hanlıktan vazgeçerek ticaret yapar. Nadir ve Sitare'nin babası, iyilik sever bir insan. Ailesinin maruz kaldığı zulümden sonra, meşrutiyetçi komiteye katılır, intikam için Şahı öldürür.

Gülzar

Mirze Rıza'nın evlatlığı. Çocukluğundan beri onun evinde yaşamaktadır. Nadir'in nişanlısı, Sitare'nin sırdaşıdır.

Nadir

Mirze Rıza'nın oğlu. Bıyıkları yeni terlemiş, inançlı, yiğit bir cengaver. Feodal düzende insanları ezmeyen, hakşinas bir karakter. Rehim Han'ın, kardeşi Sitare'ye göz koymasını içine sindiremez. Köyü basan Rehim Han ve askerlerine karşı kahramanca savaşırken vurulur, ölür.

Sitare

Mirze Rıza'nın dünyalar güzeli, biricik kızı. Ferhad'ın nişanlısı. Rehim Han tarafından zorla kaçırılır ve Şah'a hediye edilir. Güçlü kişiliğiyle feodalizme ve Şah'a direnir. Eserde aşkın ve vefanın, sadakâtin sembolü olarak yerini alır.

Ferhad

Mühendislik ilmi tahsil etmek için Fransa'ya giden 24 yaşında bir gençtir. Amcasının kızı Sitare'yle aralarında gönül bağı vardır. Dört yıl boyunca iyi bir eğitim almış, ufku açılmıştır. İran'a dönüşünde hiç durmadan çalışacak, ülkesine demiryolu döşeyecektir. Adının eserde çok sık geçmesine rağmen, vakanın oluşumunda yönlendirici bir rolü yoktur, gözlemci yanı ağır basmaktadır.

Nesreddin Şah

İki zaman diliminde ortaya çıkan Şah, birincisinde genç ve tecrübesizdir. Halkının mutlu olmasını, müreffeh bir hayat sürmesini arzu eder. Her duyduğuna tereddütsüz inanır. Sadrazamı Mirze Tegi Han'ın telkinleriyle ülkede meşrutiyet ilân etmeye karar verir. Kurulan entrika karşısında Mirze Tegi Han'ı idam ettirerek, meşrutiyetin kendisi için zararlı bir akım olduğuna inanır.

İkinci zaman diliminde ise 70 yaşında bir hükümdardır. Nefsine düşkünlüğünden dolayı, ülke idaresiyle ilgilenmemekte, zamanının büyük kısmını haremde geçirmektedir. Halka yapılan zulme aldırış etmemekte, meşrutiyetçileri büyük bir tehlike olarak görmektedir.

Basiretsiz oluşu ve ülke idaresindeki yetersizliğiyle olay örgüsünün gelişiminde anahtar rolü oynayan bir şahıstır.

Rehim Han

Mirze Rıza'nın arazisine komşu bir hanlığın yöneticisi. Feodal düzende istibdat yanlısı, güçlü bir orduya sahip, zalim bir han. Mirze Elesker Han'ın amcasının oğlu.

Mirze Elesker'den aldığı cesaretle, isteklerini güç kullanarak elde etme alışkanlığına sahip bir karakter. Sitare'ye göz koymuştur. Onu Tahran'daki Şah'a hediye edecektir.

İran'daki oligarşinin ve zulmün ortaya konulması açısından, eserin vazgeçilemez menfi şahıslarından biridir.

Cavad Han

Rehim Han'ın yardımcısı ve yordakçısı. Arazisi olmayan Cavad Han, Sitare'nin kaçırılarak, Şah'a hediye edilmesinden menfaat beklemekte, Şah'ın kendisine de arazi vereceğini ümit etmektedir. Eserdeki önemi üçüncü derecededir.

Mehemmed Han

Meşrutiyetçi sadrazam Mirze Tegi Han'a komplo kurarak, İran'daki siyasî değişimi engellemekte birincil rolü oynayan zalim bir han.

Mirze Saleh

Mirze Tegi Han'ın bertaraf edilmesinde Mehemed Han ile işbirliği yapan, onunla aynı eyyamcı ve entrikacı zihniyeti paylaşan zalim bir han.

Mirze Sadıg

Olay örgüsünde iki değişik karakterde ortaya çıkan Mirze Sadıg'ın kendi anlatımından, art zamana döndüğünde Mehemed Han'la Mirze Saleh'in, Mirze Tegi Han'a kurduğu komploya yalancı şahitlik yaparak katkıda bulunduğu ve Mirze

Tegi Han'ın katledilmesine sebep olmakla kalmayıp, İran'daki siyasî değişimi de engellediği görülmektedir.

Gençlik döneminde yaptığı bu kötülükten dolayı kendisini hiç affetmez. Olgunluk ve yaşlılık döneminde, vicdan azabını dindirmek için ezilen, zulüm gören insanlara gizli gizli yardım eder. Hatta, Şah'ı devirmek için kurulan meşrutiyetçi komitenin üyesi olur.

Eserde, art zamanlar Mirze Sadıg-Ferhad münasebetlerinde dile getirilir. İlkın, yalancı bir şahit olmaktan öteye gidemeyen Mirze Sadıg, daha sonra sürekli vicdan azabı çeken gözlemci ve bilge bir şahsiyet olarak ortaya çıkmaktadır.

Mirze Tegi Han

Gerçek Mirze Tegi Han, XIX. yüzyıl İran'ının en erdemli ve aydın yöneticilerinden biri olarak tarihte yerini almıştır. İran'da rüşvetin ve zulmün ortadan kaldırılması için büyük uğraş vermiş bir sadrazamdır. Ülkede gerçekleşmeye yüz tutan reform hareketlerini sindiremeyenlerin komplosuna kurban giderek, 1852'de öldürülür.¹⁰¹

Eserde, adil ve vatansever bir devlet adamı, sadrazam. İran'daki zulmün hanlardan ve yönetim biçiminden kaynaklandığını Şah'a açık yüreklilikle ifade etmekten çekinmeyerek, meşrutiyetin ilân edilmesini salık verir.

Şah'tan aldığı yetkiyle hanların üzerine asker gönderir, ama yukarıda sözü edildiği gibi kısa sürede bir komploya kurban gider.

¹⁰¹ Садыгов, Рауф, *Чәфәр Чаббарлынын Јарадычылығынын İlk Дөвру 1915-1922*, Elm, Bakı, (Sadıgov, Rauf, *Cefer Cabbarlının Yaradıcılığının İlk Dövrü 1915-1922*, Elm, Bakı), 1985, s. 87-88.

Mirze Tegi Han, İran'ın makus talihini değiştirmeye yönelik fikirlerinden ödün vermeyen bilge bir devlet adamı kişiliğiyle, eserde meşrutiyet fikrinin gelişimine katkıda bulunur.

Mirze Ağa Han

Mirze Tegi Han'dan sonra Sadrazam olarak görev yapar. Basiretli ve öngörülü devlet adamı kişiliğiyle İran'ın toprak kaybını önlemeye çalışır. İran için tehlike arz eden Hive Hanlığı'na açtığı savaşta galip gelmesine rağmen, Şah'tan izin almadığı için azledilir. Eserde, Nesreddin Şah döneminin son bilge sadrazamı olarak yerini alır.

Mirze Elesker Han

Mirze Ağa Han'dan sonra sadrazamlık görevine getirilir. Eyyamcı bir devlet adamı. Amcasının oğlu Rehim Han'a vezirlik görevi vererek, güçlerini artırır. Oligarşik yapılanmanın örneği olması bakımından eserde önemli yeri vardır.

Cemaleddin

Özgürlük yanlısı, inançlı ve gözü pek meşrutiyetçi bir önder. Avrupa ülkelerinde eğitim almış, aydın gençlerin Şah'a gönderdiği temsilci. Cemaleddin, ülkenin ve halkın iyiliği için Şah'tan meşrutiyetin ilânını talep eder.

Cemaleddin'in Şah'la münasebetlerinde meşrutiyete olan sıkı inanç vurgulanır. Yaşlı Şah, Cemaleddin'in sırtını sıvazlayarak, gerekli tedbirlerin alınması için ona yetki verir. Cemaleddin huzurdan ayrıldıktan sonra ise, vezirini çağırarak Cemaleddin'in öldürülmesini ister.

Mirze Sadıg'ın yardımıyla saraydan kurtulan Cemaleddin önce İstanbul'a kaçar, daha sonra ülkesine dönerek, Şah'la mücadele etmek için dağa çıkar.

Molla Süphan

Rehim Han'ın esaretinde yaşayan bir din adamı. Öldü sanılarak, defnedilmesi için kendisine verilen Ferhad'ı gizlice tedavi ederek, Rehim Han'ın konağından kaçırrır. Eserdeki rolü bununla sınırlı olmasına rağmen, icraatından anlaşıldığı üzere, kendi gibi küçük rütbeli din adamlarının zulme karşı olduğu intibasını vermektedir.

Ferraş

Şah'ın hizmetkârı. Elindeki kırbaç istibdadın ve zulmün sembolü olarak eserde yerini almıştır.

Mirze Mülküm ve Memiş

Cemaleddin'e tâbi, hanlardan zarar görmüş komitacılar.

Kazım

Evi yakılarak, çocukları öldürülen bir komitacı.

Mehdi

Çocukları öldürülen bir komitacı.

Hesen

Karısı kaçırılan bir komitacı.

İbiş

Halkın içinde yaşayan bir komitacı.

Salman ve Köylüler

Mirze Rıza'nın özgürlük verdiği köylüler. Nadir'le münasebetlerinde Rehim Han'ın askerlerine karşı birlikte mücadele etme sözü veren, yiğit insanlar.

Halk

Halk, kendi aralarında yönetimden şikâyetlerini dile getiren veya Şah'a dilekçe vermek için türbe etrafında bekleyen insanlardan oluşmaktadır.

Mekân

Genç yazar, *Nesreddin Şah* dramında, ilk iki eserinde kullandığı dar mekân anlayışının yanı sıra, geniş mekânı da kullanma fırsatı bulmuştur. Ana mekân olarak yabancı bir ülke, İran seçilmiştir. Olaylar, İran'ın Kirman ve Tahran şehirlerinde geçmektedir. Vakanın hayli kapsamlı olması ve uzun bir zaman dilimini içermesi, geniş mekân kullanma zorunluluğunu getirmiştir. Eserin ilk perdesinde Nadir-köylüler- Rehim Han-Rehim Han'ın askerleri münasebetleri, Mirze Rıza'nın evinin avlusunda ve köy meydanında cereyan etmektedir.

İkinci bir geniş mekân ise Şah-Sitare diyalogunun geçtiği sarayın bahçesidir. Bahçede çiçekler, ağaçlar ve havuz göze çarpmaktadır. Şah'a suikast yapılan türbenin etrafı, son geniş mekân olarak kullanılmıştır. Her üç mekânın da sahnede uygulanmasında teknik açıdan bir güçlük görülmemektedir.

Eserde çeşitli dar mekânların kullanılması gerçekçi betimlemelerle yapılmıştır. Mirze Rıza, ticaretle uğraşan varlıklı bir insandır. Dolayısıyla Sitare-Gülzar, Nadir-Sitare-Gülzar münasebetlerinin geçtiği mekânın oldukça zengin bir dekoru vardır. Eşyalar temiz ve tertiplidir. Rehim Han'ın evi de aynı şekilde, hatta daha ihtişamlı döşenmiştir.

İhtişamın ve dekoratif zenginliğin en güçlü olduğu dar mekân, Şah'ın sarayıdır. Kıymetli eşyalarla döşenmiş sarayda her şey göz alıcıdır. Mirze Sadıg'ın sarayla aynı sahneyi paylaşan evi hakkında eserde bir açıklama yoktur.

Bir başka dar mekân, açık mekân gibi algılanmasına rağmen, meşrutiyet yanlısı Cemaleddin ve adamlarının toplantı yaptığı mağaradır. Mağara içinde irili-ufaklı kaya parçaları göze çarpar.

Cabbarlı mekân seçiminde ve kullanımındaki yeteneğini bu eserinde de göstermiş, eserin sahnelenmesinde güçlük çıkartacak mekânlardan kaçınmıştır.

Zaman

Zaman itibariyle, vaka XIX. yüzyıl İran'ında cereyan eder. Tarihî bir vakayı dramatize etmesinden dolayı, eserde art zaman tekniği çok kullanılmıştır. Nasrettin Şah'ın tahta çıkış tarihi olan 1848 yılından itibaren, ülkede baş gösteren kaotik durum trajik aile facialarıyla zenginleştirilmiş ve Şah'ın hüküm sürdüğü yaklaşık elli yıl gibi çok uzun bir zaman dilimi, Mirze Sadıg-Ferhad münasebetlerinde, geriye dönük canlandırmalarla okuyucu/seyirciye sunulmuştur.

Eserin sahnelenmesinde makyaj ustalarına bir hayli iş düşmektedir zira, Cabbarlı yıllar geçtikçe insanların yüz ve vücut hatlarının değiştiği gerçeğini görmezden gelmemiştir. Örneğin, Nesreddin Şah tahta ilk geçtiğinde henüz 17

yaşındadır. Yazar, bu yaştan insanındaki gençliği ve tazeliği Şah'ın simasında gösterir. Aktüel zamana dönüldüğünde ise, genç Şah yerine, yaşlı ve kılık kıyafetiyle daha olgun görünen bir Şah vardır.

Cabbarlı, sarayda cereyan eden entrikaların olgunlaşmasında kullandığı zaman derinliğini, aşk temasının geçtiği sahnelerde yeterince kullanamamıştır. Bununla birlikte, çeşitli konuları içermesi bakımından, aşk temasının zaman bakımından yüzeyselliği eserde bir eksiklik gibi görülmemelidir.

Dil ve Üslûp

Eserde duygu, mekân ve karakter özelliklerinin dikkate alınmasıyla, dilde ve üslûpta farklılıkların ortaya çıktığı görülür.

Nadir, Ferhad, Sitare, Gülzar gibi aydın gençlerin diyaloglarında anlaşılabilirlik ve samimiyet hâkim durumdadır. Bu samimiyet meşrutiyetçilerde de görülmektedir. Sarayda yaşayanlar, Şaha hitaplarında, saray âdâbından kaynaklanan “Gıbleyi-âlem”, “Zati-paki-hezreti-ali”, “E’la hezret şahenşah” gibi süslü ve yüceltici ifadeleri sıklıkla kullanmaktadırlar.

Duygusal bağlamda, zaman zaman ortaya çıkan üslûp güzelliği sevgi, aşk, vatanseverlik gibi temaların işlenmesinde, esere renk katan unsur olarak dikkati çeker:

Шах. Бу жарэ бирчэ бахын, маъпарэдир дејесэн,

Чамалы нур сачыр, бир ситарэдир дејесэн...

Ситарэ. О маъпарэ гызын бахса гэлби-заринэ ким,

Көрэн кими дејечэк: бэхти гарэдир дејесэн... (s. 115)

Şah. Bu yare birce bakın, mahparedir deyesen,

Camalı nur saçır, bir sitaredir deyesen.

Sitare. O mahpare gızın baksa gelbi-zarine kim,

Gören kimi deyecek: behti garedir deyesen...

Sarayda vuku bulan münasebetlerde sarf edilen süslü ifadeler dışında, eserde kullanılan dil, sade ve anlaşılır olma özelliğini haizdir. Genç Cabbarlı'nın önemli bir konuda kaleme aldığı eserinde, düşüncelerini mümkün olduğunca anlaşılır kılma gayreti eserin bütününe yansımıştır.

Sahne Eseri Olarak Durumu

Art zamanın sahnelenmesi –sahne içinde sahne uygulaması- usulü Azerbaycan dram tekniğinde ilk ve son kez uygulanır.¹⁰²

Sonuç

Cabbarlı, *Nesreddin Şah* dramıyla İran'da, Nasrettin Şah döneminde halk-yönetici münasebetlerinin boyutlarını gerçekçi bir anlatımla dile getirerek, halkın zulüm ve istibdattan kurtulmak için verdiği mücadeleyi gözler önüne serer.

Tarihî verilerle beslenen eserin yazılış amacı, geçmişte olup biten hadiseleri aktarmaktan ziyade, yazarın kendi ülkesindeki benzer halk-yönetici münasebetlerini eleştirerek; dikkatleri özgürlük, eşitlik, hukuk ve adalet kavramlarına çekmektir. Böylece, toplumsal refahın tesisinde öncü rol oynayacak reformist düşüncelerin hayat bulması kolaylaşacak ve ülkedeki sosyal adaletsizliklerin önü alınabilecektir.

¹⁰² Султанлы, Эли, *Мәғаләләр*, Азәрбајҹан Дөвләт Нәшријаты, Бақы (Sultanlı, Eli, *Megaleler*, Azərbaycan Dövlət Neşriyyatı, Bakı), 1971, s. 170.

TRABLUS MUHARİBESİ veya ULDUZ

1918'de kaleme alınan dram eser, Osmanlı Devleti'nin Trablus'ta İtalyan işgaline karşı verdiği mücadeleyle birlikte, Cabbarlı'nın eserlerinde yer vermeyi ihmal etmediği aşk macerasını konu edinir.

Azerbaycan Demokratik Cumhuriyeti'nin (1918-1920) kuruluşuyla ülkede canlanan Pantürkist ve Panislamist düşüncelerle paralellik gösteren eserde, aşk ve vatan sevgisi önemli yer tutar. Önce, öfkenin ve gururun kurbanı olan insanlar, daha sonra, gösterdikleri kahramanlıklarla saadet bulurlar.

Trablus'taki bazı Arap şeyhlerinin işgale karşı tavırlarının doyurucu motiflerle ele alındığı eserde, gerçek Trablus Savaşı'nda yaşanan tezattan yola çıkılarak, hainlik, alçaklık, düşmanla işbirliği gibi kavramlar aşağılanırken; vatan sevgisi, kahramanlık gibi kavramlar yüceltilir.

Konu

Osmanlı Devleti'nin son zamanlarında payitahtta baş gösteren yönetim zaafından kaynaklanan çete hareketiyle ilintili olarak başlayan eser, iki gencin sevdasıyla süslenen aşk motiflerinin ardından, Trablus'un işgalden kurtarılmasında önemli görevler almalarıyla son bulur.

Eser, dönemin siyasal gelişmeleriyle birlikte Cabbarlı'nın düşünce dünyasında zuhur eden değişikliği göstermesi bakımından önemlidir. Zira, eserlerinde gelenek ve görenekleri, âdetleri, feodalizmi, oligarşiyi eleştirmeyi ön plânda tutan yazar, bu eserinde milliyetçilik akımını yüceltici ifadelerle yer vererek, âdeta, bu cepheye dahil olduğunu göstermek ister.

Tarihe müracaat edilerek kaleme alınan eserde Türk'ün kahramanlık, dürüstlük, vatan sevgisi gibi vasıfları ön plâna çıkarılır. Sözde medeniyetin bu hasletleri tahrip etmesine izin verilmez. Bir başka deyişle, Türk milliyetçiliğinin ve İslâm'ın zulme, hileye ve riyaya karşı verdiği mücadele vurgulanmaya çalışılır.

Eserde, İtalyan işgalinden menfaat sağlamayı plânlayan yerli işbirlikçileri yanında, bizzat savaşa katılarak çok az sayıdaki Türk ordusunu destekleyen bazı vatansever Arap şeyhlerine de yer verilir. Eserin Türkçü ve İslâmcı yanı ağır basmasına rağmen, Cabbarlı, Arap şeyhleri arasındaki düşünce ve eylem farklılığını ihanet-sadakat tezadıyla izah ederek, ırkçı bir tavır sergilemekten özellikle kaçınır.

Medeniyetler arasında zuhur eden bir çatışmayı betimleyen eserde, İslâm medeniyetinin parlak zaferi alkışlanarak, Batı medeniyeti kınanır.

Tema

Aşk ve savaş kavramlarının yer aldığı bir eserde, tematik zenginliğin kaçınılmaz olduğunu bilen Cabbarlı, *Trablus Muharibesi*'nde birbirine zıt temaları bol bol kullanır.

Genç yazar, bu eserinde, geleneksel temaları olan aşk, sadakat, kahramanlık, ihanet gibi temalara Türklük ve Müslümanlık temalarını da ilâve ederek, konuya farklı bir perspektiften yaklaşır. Sevgi-nefret, vatan sevgisi-ihanet, kahramanlık-

korkaklık, dürüstlük-alçaklık gibi birbirine zıt temaların oluşumuna zemin hazırlayan hırs ve hile temaları insan ruhunun nasıl alçalabileceğini göstermeyi amaçlar.

Aşk

Duygusallığın, vatan sevgisinin ve coşkunun hedeflendiği eserde, tematik öğelerin bolluğuna rağmen, bu öğelerin yeterince betimlenememesi eseri sıradanlaştırır. Zira, temaların işlenişindeki yüzeysellik, ilk perdenin başından itibaren eserin sonuna kadar belirgin bir biçimde fark edilir. Aşk teması, olay örgüsünün gelişiminde öncül rol oynadığı hâlde, yazarın önceki eserlerinde dikkati çeken, sevgililerin “mutluluk tablosu”, “birbirlerinden vazgeçmeme tutkusu” bu eserde yeterince verilemez. Sevgi ve aşk, duygu derinliğinden uzak sıradan ve basit cümlelerle ifade edilir.

İhanet

Dram eserde iki türlü ihanetin varlığından söz etmek mümkündür: Arkadaşa, dosta ihanet; vatana ihanet. Haris’i himayesine alan Ramiz, bir müddet sonra Haris’in entrikaları sonucunda, sevgilisi Ulduz’dan ayrılmak zorunda kalır. Böylece, olay örgüsünün değişik bir seyir almasına yol açacak unsurlar, yani Trablusgarb’ın işgali ve orada gösterilen kahramanlıklar, eserde hâkim rol oynamaya başlar. Trablusgarb’ta kurulan münasebetlerde Haris’in hırsı ve menfaat düşkünlüğü onun İtalyanlarla işbirliği yapmasını, yani vatana ihanet etmesini kolaylaştırır.

Kahramanlık

Aynı eksikliği, aşk temasındaki kadar olmamakla birlikte, kahramanlık ve vatan sevgisi temalarının işlenişinde de görmek mümkündür. İnzibat tarafından aranan, eserin baş karakteri Ramiz, üzerindeki “hırsız” suçlamasından kurtulmak ve sevgilisi Ulduz’dan ayrılmanın acısını dindirmek için Trablus’a İtalyanlara karşı gönüllü savaşmaya gider. Vatan müdafaasının konu edildiği eserde, öncelikli amacın bu oluşu eksiklik olarak göze çarpar. Ramiz’e mukabil, Arap kızı Şemse, davranışlarındaki azim ve kararlılığıyla vatan müdafaasında daha inançlı ve daha tutarlı hareket eder.

Genç yazarın ilk kez bu tür bir konuyu kaleme aldığı düşünüldüğünde, yüzeyselliğine ve eksiklerine rağmen, dönemin Azerbaycan’ında oluşmaya başlayan Türkçü-İslâmcı fikirlerin ortaya konması açısından, eserin başarılı olduğu kabul edilebilir.

Tez

Zaman ve mekân kavramlarıyla sınırlı olmakla birlikte, eserde, 1789 Fransız İhtilaliyle hayat bulan ve giderek ivme kazanan hücresel etnik milliyetçilik hareketleriyle eş zamanlı olarak, gerileme dönemini yaşamakta olan Osmanlı Devleti’nin maruz kaldığı isyan ve işgaller karşısında aldığı tavrın önemi ve boyutları üzerinde durulur.

Medeniyetler arasındaki çatışmaya yol açan sebeplerin, sonuçlarıyla gösterilmeye çalışıldığı eserde, çok uluslu Osmanlı Devleti’nin ancak sorunlarla yüzleşerek, gerçeğe ulaşabileceğinin altı çizilir.

Zahirî görüntünün aldatıcı olabileceğinin vurgulanması, olay örgüsünün şekillenmesinde bir çok bakımdan katkı sağlar. Çeşitli suçlamalara maruz kalan insanların, vatan müdafaasında gösterdikleri yararlılıklar dile getirilir.

Vaka Kuruluşu

Cabbarlı, kendi devletiyle aynı dili konuşan, aynı kültür ve medeniyet dairesinde varlığını sürdüren Osmanlı Devleti'nin maruz kaldığı işgali ve bu işgal karşısında Türklerin destanlaşan direnişini kaleme almakla, Azerbaycan halkına iyimser bir tablo çizmeyi amaçlar.

Genç yazarın basın-yayın organlarından elde ettiği bilgilerden yola çıkarak tamamladığı dram eserde, şahıs kadrosunun bir kısmıyla, savaşın cereyan ettiği mekânlar, gerçek Trablusgarb Savaşı'ndaki (1911-1912) Enver Bey, Sünusi kabilesi, Bingazi, Trablusgarb gibi bazı şahıs ve mekân adlarıyla örtüştür.

Eserde, Trablus'un işgaliyle ilgili ayrıntılı bilgiye yer verilmez. Bu durum, Cabbarlı'nın konu hakkındaki bilgi eksikliğinden kaynaklanmış olabilir. Oysa, aynı savaşla ilgili dram eserlerin Türkiye'de kaleme alınmış versiyonlarında, savaş ilanına dair daha ayrıntılı sahneler yer verilir. Abdurrahman Ali'nin *Devlet-i Aliye-İtalyan Muharebesi* yahut *General Kanova'nın Vedameti* veya Mehmet Raif Bey'in *Osmanlı, İtalya, Trablusgarb Muharebeleri-Yahut Osmanlı Muzafferiyeti* (1328)¹⁰³ gibi dram eserlerinde, İtalyanların işgal hazırlıkları ve ortaya çıkan siyasî gelişmelerle ilgili oldukça ayrıntılı bilgiler mevcuttur.

¹⁰³ Yalçın, Alemdar, *II. Meşrutiyet'te Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, Gazi Üniversitesi Yay., Ankara, 1985, s. 155-159.

Öte yandan, Cabbarlı'nın *Trablus Muharibesi* ile Abdurrahman Ali'nin *Devlet-i Aliye-İtalyan Muharibesi* dramlarında yer yer karakter benzerlikleri göze çarpar. İkisinde de müspet kahramanlar, Ramiz ve Said Bin Halit gönüllü asker olurlar; Gülfem'in cesareti ve vatanseverliği Şemse mizacıyla benzerlik gösterir. İkisi de âdeta Namık Kemal'in (1840-1888) *Vatan yahut Silistre* (1873) adlı dram eserinde, Zekiye karakterinin bir uyarlaması gibidir.

Cabbarlı, medeniyetler çatışması olarak nitelendirdiği Trablusgarb Savaşı'nda, üç milletin karakteristik özellikleri üzerinde durur: Hristiyan İtalya işgalcidir, sömürgeci anlayışın simgesidir. Mehmet Akif Ersoy'un (1873-1936) söylediği gibi “tek dişi kalmış canavardır.” Arap toplumu homojen tavır sergilemekten uzaktır: düşüncelerin farklılığı eylem ve davranışlarda açıkça görülmektedir. İhanet ve sadakat, menfaat veya vatan sevgisi kavramlarına göre temeyyüz etmektedir. Aynı iklimi yaşayan insanlardaki bu farklılık ancak menfaat veya kabile taassubuyla izah edilebilir. Nitekim, bu taassup ve sonuçları ilerleyen safhada ortaya konulacaktır. Türkler, küçük zaafılarına rağmen ortak bir şuurun ve kültürün mirasçıları olarak homojen bir görüntü sergilerler. İnancın, dürüstlüğün, merhametin ve yiğitliğin mizaçlarına kök saldığı vurgulanır.

Vakayı oluşturan nüveler, beş perdeli dram eserin henüz ilk perdesinde ortaya çıkar. Alçaklık, iftira, itham, aşk, gurur ve vatan sevgisi kavramları olay örgüsünde birbiri ardınca işlenmeye başlar.

Eser iki vaka zincirinden oluşur. Birinci vaka zinciri, bir mağarada cereyan eden Ulduz-Haris, Ebdürrehman-Haris, Ramiz-Haris, Ramiz-Ulduz ve Ramiz-Halid münasebetlerinden müteşekkildir. Payitahtta, yönetim tarafından “hırsız”

suçlamasıyla aranan insanlar, İstanbul'un etrafında dağlar arasındaki bir mağarada gizlenmektedir.

Olay örgüsü, Ulduz-Haris münasebetiyle oluşan bir ara duvarla başlar. Sinsi, kalles ve menfaatçi bir Arap olan Haris, Rüstem'in sevgilisi Ulduz'a göz koyar. Haris'in Ulduz'a göz koyması yanında, ırk taassubundan faydalanma amacı da yakından müşahede edilir. Bu durum, Ebdürrehman-Haris münasebetinde açıkça görülür:

Haris. Ebdurrehman, sen erebsen, deyimi?

Ebdürrehman. Atam ereb imiş, özüm de ona okşar bir şeyem.

Haris. Zarafatı burak, dinle, sözüm var. Sen erebsen, men de erebem.

Burada tek ikimiz, dörd yanımız türklerdir. Onların bir milletdrasını incitdiklerini görürsense, kömek edermisen?

Ebdürrehman. Mezlum kim olursa-olsun, müdafie ederem.

Haris. Hüsusen bir ereb olursa?

Ebdürrehman. Men "hüsusi" bilmerem. Mezlum hansı milletden olursa, mezlumdur. Ona kömek edilmelidir.¹⁰⁴

Ebdürrehman Arap kökenli olmasına rağmen, ırkî münasebetten ziyade, insanî münasebetlere kıymet veren bir mizaçtır. Haris'in ırk taassubunu ve Ulduz hakkında söylediklerini şiddetle reddeder.

Ara duvarlar silsilesi hâlinde gelişen olay örgüsünde, Haris-Ramiz ve Ramiz-Ulduz münasebetleri üç ana duvarın oluşmasına yol açar. Haris-Ramiz diyalogunda,

¹⁰⁴ Rüstemli, Asif, *Cefer Cabbarlı, Menim Tanrım Güzellik!*, Bakı, 2000, s. 19-20. (Türkçü ve İslamcı özelliğe sahip olan piyes Sovyetler Birliği döneminde yasaklanmıştır. Eser, daha sonra Asif Rüstemli tarafından Latin harfleriyle kitap hâlinde yayınlanmıştır.)

Haris alçak ve müfterî mizacının sinsî cesaretiyle, Ulduz'un Ebdürrehman'la gizlice aşk yaşadığını söyler. Bu ana duvarda, Ramiz dehşet içinde, Haris'in söylediklerine inanır:

Haris. Ya emir, Ebdürrehman erebdir. Men de erebem. Bilirsiniz ki, erebler ne geder müseessib olar, bir-birini saklarlar. Görünüz ne geder size mehebbetim var ki, öz hemcinsimin, bir erebin heyanetini gizlemeyib size deyirem. Men bu işin gabağını almag üçün her ikisi ile mücadilede oldum. Mümkün olmadı. Budur, Ulduzun Ebdürrehman ile haraya getdiyini bilmirsiniz. Ehtimal ki, gelib, sizi aktarmağa getdiklerini söyleyecekler.

Ramiz. Yeter! Oh, bedbeht Ramiz! Tek onun üçün yaşadığın bir kız da –Ulduz da sene heyanet edir! Senin mügeddes mehebbetini canavarlar kimi çamurlara çırpıp tapdalayır. Artı niye yaşayrsan, öl! Ramiz, öl!...
(s. 24)

İkinci ana duvar, Ramiz-Ulduz münasebetiyle vücut bulur. Bu ana duvarda, Haris'in iftirasına inanan Ramiz, kendisine sevgi gösteren Ulduz'u iteler ve ona hakaret eder. Bu durum karşısında Ulduz, beklenmedik bir tavırla Haris'in söylediklerini doğrular. Ramiz öfke ve gazap içinde Ulduz'u öldürmek ister, ama Ulduz'a kıyamaz. Onu öldürmesi için Haris'e teslim eder. Haris, Ulduz'u zehirleyerek öldüreceğini söylemekle beraber, asıl amacının onu Trablus'a götürmek olduğunu gizler.

Bu ana duvarın ardından, vaka zincirinin oluşmasına birinci derecede etki yapacak olan üçüncü ana duvar gelir. Bu küçük ana duvarda, sevgilisinin ihanetine dayanamayan Ramiz, Halid'le münasebetinden Trablus'un İtalyanlarca işgal edildiğini öğrenmesi üzerine, "hırsız" suçlamasından ve sevgilisinin ihanetinin

ruhunda bıraktığı azaptan kurtulmak için gönüllü olarak Trablus'a savaşmaya gitmek ister. Mağarada bulunan kader arkadaşları da Ramiz'e katılır.

Eserin ilk vaka zincirinde, Ulduz karakteri, gururun simgesi durumundadır. Sevgilisi Ramiz için babası İzzet Paşa'nın evinden kaçarak, onun hırsızlar barınağı olan mağarasında yaşamayı göze aldığı hâlde, Haris adlı Arap'ın fitnesiyle gazaba gelen Ramiz'e gerçeği anlatmamış ve fitneyi doğrularcasına tavır sergilemekten kaçınmamıştır. *Nesreddin Şah* dramında, Sitare ve Ferhat'ın sarayda karşılaştığı sahnede Ferhat, Sitare'yi Şah'ın haremine dahil olmakla itham ettiğinde, Sitare'nin gösterdiği tepki, olası bir faciayı önlemiş ve sevgilileri kavuşturmuştur. Oysa, Ulduz'un Abdurrahman'ın sevgilisi olmakla itham edildiği sahnede, gereksiz bir gururdan dolayı hakikatin gizlenmesiyle ortaya çıkan gelişmeler, Ramiz'i Trablus'ta bir maceraya sürükleyecek zemini hazırlamıştır.

Ramiz ihanete uğramasaydı Trablus'a gider miydi? Ramiz'in Trablus'a savaşmaya gitmesinin ilk sebebi, vatan sevgisi yerine, Ulduz'un ihanetinin ardından yaşama sevincini yitirmesi olarak yorumlanabilir. Kaldı ki, Ramiz-Halid münasebetinde bu durum Ramiz'in ağzından şöyle ifade edilmektedir:

“Halid! Yoldaşları oyat, yanıma çağır, sözüm var. Gözel tesadüf, ölüm arayırdım, işte ölüm! Üzerimde olan çirkin guldur¹⁰⁵ adını silmek, igid bir esger kimi düşmenlerle çarpışıp vatenim için ölmek! Pak esgere yahşı bir ölüm arayırdım. Budur istediğim ölüm. Kötüllü gedeceyem!” (s. 26)

¹⁰⁵ Hırsız.

İkinci perdeden itibaren ikinci vaka zincirini oluşturan olay örgüsünde, mekânla birlikte şahıs kadrosunda da değişiklikler gözlemlenir. İlk olay tabakası¹⁰⁶ Bingazi’de, zengin bir Arap evinde şekillenir. Ulduz’la, şahıs kadrosuna yeni dahil olan Şemse adında bir Arap kızının buradaki münasebetinde, Ulduz’un Ramiz’e yaptıklarından pişmanlık duyduğu anlaşılır.

Bu ara duvarda, Haris’in Şemse’nin üvey kardeşi olduğu ve *emir* olabilmek için Şemse’nin kardeşini öldürdüğü, dolayısıyla Şemse’nin intikam ateşiyle yanıp tutuştuğu görülür. Ulduz-Şemse münasebetinde, Şemse’nin kendi milletini yüceltici ifadelerinde ırkî taassup yerine, mensup olduğu milletin bazı ahlâkî kıymetlerini yücelterek, Ulduz’un rahatlamasını sağlama düşüncesi görülür:

“... kişilere eşlerinin heyanet haberinden acı bir şey olmaz.” (s. 27)

“... Gorkma! Men ereb gızıyam, dediyimi elerem!” (s. 28).

“Ulduz, ereb kızları erleri geder metin ve igid olarlar!...” (s. 28).

Bu münasebette, Ulduz için sevindirici bir haber vardır. İtalyanlarla savaşmak için İstanbul’dan gönüllüler gelmiştir. Ramiz de bunların arasında olabilir. Yaptığı yanlıştan büyük nedamet duyan Ulduz, habere çok sevinir.

İkinci vaka zincirinin ilk ana duvarı, Haris-Şüeyb münasebetinde ortaya çıkar. Cabbarlı tarihi gerçeklerden hareketle, İtalyanlarla işbirliği yapan bazı Arap şeyhlerinin varlığından haberdardır. Bu ana duvarda Şüeyb’in, Haris’in dayısı Şeyh İdris’ten getirdiği mektuptan Şeyh’in İtalyanların safında olduğu ve Haris’in de mektubu alır almaz Trablus’a hareket etmesinin istendiği anlaşılır.

¹⁰⁶ Olay örgüsünde bir veya daha fazla ana duvardan müteşekkil ve kendi içinde sonuçlanan ya da bir başka gelişmeye yol açan, vaka zincirinden küçük bölüm.

Yerli işbirlikçilerin ifşa edilmesi bakımından önem arz eden bu ana duvar içinde, Şemse-Haris münasebetinin de yer alması, Haris'in riyakârlığı yanında acımasız bir katil oluşunu da gözler önüne serer. Haris, her bakımdan, yeryüzünden kaldırılması mubah olan bir münafıktır. Kaldı ki, birinci tabakayı oluşturan olay örgüsü, onun fitnesi üzerine kurulmuştur. Bu münasebette de riyakâr tavrını sergilemekten çekinmez. Ulduz'un serbest bırakılmasını isteyen Şemse'ye hak vererek, Ulduz'un istediği an gidebileceğini söyler. Bu sahnenin ardından gelen bir başka sahnede, Şemse-Arap münasebetiyle, Ramiz'in Bingazi'de olduğu öğrenilir.

Genç yaşına rağmen Haris konusunda bir hayli tecrübeli olan Şemse'nin, Ulduz'u kurtarmak için Türk karargâhına gitmesini müteakip, Şemse-Ulduz münasebetinden haberdar olan Haris, Ulduz'u bir Arap vasıtasıyla dışarı çıkartır ve eter koklatarak, bayıltır. Ulduz'un Trablus'a kaçırılmasının ardından Şemse, Ramiz, Ebdürrehman ve Halid sahnede görünür. Ulduz'un alıkonulduğu eve gelmişlerdir. Bu küçük ara duvarda Ramiz, Haris'in mel'un bir şahıs olduğunun idrakiyle şöyle der:

“... hiyle ve zûlm ne geder güvvetli olursa, onlara garşın iki daha güclü mübariz var ki, hemişe sonda galip geler. O da hiyleye garşı hagg, zülme garşı ceza!...” (s. 33).

Vaka zincirinin ikinci olay tabakası, siperde İzzet Paşa-İzzet Paşa'nın yaveri ve Şeyh Senusi münasebetleriyle başlar. İzzet Paşa, Trablus'un müdafaasına memur edilmiş bir Osmanlı kumandanıdır. İtalyanların işgal kararına karşı Türk kuvvetleriyle ortak hareket eden Sünusilerin lideri, Şeyh Senusi ile durum değerlendirmesi yapmaktadır. İtalyanlar, Trablusgarb'ın 24 saat içinde boşaltılması için ultiatom vermişlerdir.

İzzet Paşa-Şeyh Senusi münasebetinden cesur ve vatan sever bir zabıt olan Enver'in, Arap direnişçilerle birlikte Trablus'u müdafaa etmekte kararlı olduğu anlaşılır. Düşmana direnişin başlayacağını gösteren bu ana duvar, kendi içinde ortaya çıkan ara duvarlarla güçlenir. Bu ara duvarlar zinciri İzzet Paşa-Halid, Enver-Halid, İzzet Paşa-Ramiz, Enver-Ramiz münasebetleriyle oluşur. Bu münasebetlerde genel olarak düşmana direniş diyalogları hâkimdir. İzzet Paşa-Ramiz münasebetinden Paşa'nın Ramiz'i daha önceden tanıdığı ve ona büyük öfke duyduğu anlaşılır. Bu olay tabakasında bir başka ara duvar, yine, Haris'in ihanetiyle ilgilidir: Haris, Şüeyb'le beraber Enver'i uykusunda öldürmek için teşebbüse geçer. Ramiz'le Ebdürrehman onları tesadüfen görür ve yakalar. Ebdürrehman Şüeyb'i öldürür. Ramiz-Ebdürrehman-Haris münasebetinde Haris, mizacına uygun bir kurnazlıkla ölümden kurtulur. Zira, öldürülmesi hâlinde Trablus'a kaçırılan Ulduz da öldürülecektir. Bunun üzerine Ramiz ve Ebdürrehman, Haris'i götürürler.

İkinci vaka zincirinin en önemli olay tabakası Enver-Ramiz münasebetiyle başlar. Harp Şûrası'nın kararına göre Türkler çekilecektir. Enver ise düşmanla savaştan yanadır. Ramiz de aynı fikirdedir. Bu münasebete dahil olan İzzet Paşa, düşmanın gücü karşısında çok zayıf verileceğini düşünerek çekilme emri verir. Enver, bu emre itaat etmeyeceğini söylediği anda bir asker, düşmanın hücumu geçtiğini bildirir. Olay tabakası boyunca coşku ve kahramanlığın zirveye çıktığı müşahede edilir:

Enver. Paşam, indi gede bilersiniz! Biz ise, ya İtaliya esgerleri gadın çekmelerini üreyimize basıp –yaşasın İtaliya ve ya türk esgerleri sert ayaklarını yerlere çırpıp esgi sesleriyle bağıracaglar –“Yaşasın hilal!”
Haydi, gardaşlar, gorkmayın! (s. 40)

Cabbarlı, sürüp giden bu savaşın bir medeniyetler mücadelesi olduğunu

Enver'in ağzından haykırır:

“Haydı, gardaşım! Sol cinah devam etmeyir. Gorkmayın, gardaşlarım!

Atın, atın! Ey medeniyet adı altında bütün dünyanı gara güvvelere tabe etmek isteyen ejdahalar, atın! O gara zencirlerin altında ağ çöhrefli, gara vicdanlı Gerb dayanmışsa, senin de ardında zengin çöhrefli, parlag ürekli gelecek Şerg dayanmışdır! Haydı, atın! Sizden zülm, bizden mükefat!” (s. 40)

Savaş, bu cephede Ramiz'in de gösterdiği kahramanlıkla kazanılmıştır. Enver yaralı, ama mutludur.

“Ramiz! (*göyü gösterir.*) Bak, görürsenmi? Bu hilal hemin düşmen toplarının dumanları altından tutgun, mehzun bir halde mene bakıb sanki ağlayırdı. İndi ise aydınlaşmış, sefeglerinin yüngül nefesile sanki yaralarını öpüb gülümseyir. Demin çok alçagda ağlayırdı, indii ise yükselkire galkıb gülümseyir! Ramiz, dünya üzerinde bir nefer bele türk galırsa, onu deminki hala düşmeye burakmayıb, süngüsü elinde, bombalar, şrapneller, giyametler arasından gışgırmalıdır: Yüksel, hilalım, yüksel!” (s. 41)

Türk'ün cesaretini ve kahramanlığını gösteren bu olay tabakasının ardından yeni bir tabaka başlar. Bir önceki tabakanın devamı niteliğindeki bu bölümde Ebdürrehman-Şemse münasebeti ön plâna çıkar. Bu münasebette, Trablus'a gönderilen Ramiz'den uzun süredir haber alınamadığı ve bir fırsatını bularak kaçan Haris'in yanı sıra, Şemse'nin Arap kadınlarından oluşturduğu gönüllülerin mücadelesi söz konusu edilir. Şemse, Türk askerinin iki kez yenilgiye uğramasına

rağmen, düşmanla savaşmaktan kaçınmayacağını dinî motiflerle süsleyerek, İslâm kavramına temas eder.

“... İslam yolunda kafirlerle de çarpışmaktan korkuramsa, neye gerek olacağam!”

(s. 42)

Bu tabakadaki olay örgüsünde asıl dikkati çeken gelişme, Ebdürrehman’ın Şemse’ye ilgi duyduğunu gösteren ifadeleridir. Yeni bir aşkın, sevdanın yeşermeye başladığı Ebdürrehman-Şemse münasebetinde, hissiyatını açıkça dile getirmekte zorlanan Ebdürrehman, Trablus’a gitmek için hazırlık yapan Şemse’ye, imalı sözlerle sevgisini anlatmaya çalışır:

“Oh, Şemse! Kimin tek getmesine razı oluramsa, sizin tek getmenize razı ola bilmerem.” (s.43)

“Oh, niye? Deye bilmerem, dilim söz tutmur. Allah, ne geder çetin imiş bir üreyin hissini olduğu kimi o birine bildirmek...” (s.43)

“Gediniz, ancag üreyimde bir çok şeyler vardı, size demek isteyirdim. Oh, cesaret etmerem. Gediniz, yalnız olmayıb mehzun bir üreyin de sizinle olduğunu unutmayın!” (s. 43)

Ana duvar olarak kurulan bu münasebetin ardından Cinner-Haris, Ramiz-Cinner, Ebdürrehman-Halid, Haris-Ramiz-Ulduz-Şemse-Ebdürrehman-Halid münasebetlerini oluşturan sonuç tabakası gelir. Cinner-Haris münasebetinde Türklerin mağlûbiyeti ve Haris’in Türklere ve Ramiz’e beslediği nefret söz konusudur. Trablus’ta Haris’in ihbarıyla İtalyanların tutsak ettiği Ramiz’le Cinner’in diyalogunda İtalyan’ın küstahlığı ve barbarlığıyla, Türk’ün asalet ve azameti çatışma hâlinindedir.

Ramiz. ... men bir türk esgeriyem. Türk esgeri öler, yalan danışmaz! (s. 45)

Cinner. Niye hemin güvve ile mugabile ettiniz?

Ramiz. Biz evvel garşımızda başlı-ayaglı bir düşmen olduğunu zenn edib çekildik, sonradan yatmışken öldürtmek istediğiniz Enver gelib, garşımızdaki bir düşmen deyil, ancag ve ancag gadınlara secde eden ve kamañça çalmağı bacaran romalılar olduğunu anladı. Biz de mığabileye başladığ. (s. 46)

Cinner. Medeniyyetden uzag serseri bir millete o da azdır!

Ramiz. Medeni bir millet düşmenine, tutduğı esire zencir vurmaz.

Cinner. Yoksa türkleri medeniyyetde de bizden yukarı bilersen?

Ramiz. Türkler medeni deyildiler, insandılar. (s. 46)

Bu diyalogda Ramiz'in sözlerine dayanamayan Cinner, Ramiz'i eli-kolu bağı olarak Haris'e teslim eder.

Beşinci perdede vaka düğümünün çözülmeye başladığı görülür. Trablus İtalyanların elinden alınır. Haris, Ramiz'i götürdüğü evde saklanır. Ramiz'i arayan Ebdürrehman ve Halid, Ramiz'in savaşta gösterdiği kahramanlığı yâd ederler. Haris-Ramiz münasebetinde Ulduz'un yaşadığı anlaşılır. Ramiz İstanbul'da yaptığı gibi Ulduz'u tahkir ederse, Haris, Ramiz'i serbest bırakacaktır. Haris'in evinde kısa süreli bir Ramiz-Ulduz münasebeti yaşanır. İkisi de birbirini gördüğüne çok sevinir.

Ara duvarlar olarak gelişen son olay tabakasında Ebdürrehman'la Halid, Haris'in evini bulan Şemse'yi tesadüfen görürler. Onu takip ederek, Haris'in evine dahil olurlar. Haris kendisine direnen Ulduz'u öldürmek üzereyken, ansızın içeri dalan Şemse elindeki bıçağı Haris'e saplar. Haris ölür. Ramiz ve Ulduz birbirine

kavuşur. Şemse, Ebdürrehman'ın kendisine gösterdiği duygusal yakınlığı unutmamıştır:

Şemse. Men demiştim: zefer islamın olarsa, Şemse de Ebdürrehmanın olacag! Budur, zefer islamda, Şemse ise Ebdürrehmanla mehebbet goynunda! (s. 51)

Dram eser Ramiz'in şu sözleriyle sona erer:

“Gedek! Feget, seadet ne olduğunu indi bildim. Onu ne zengin saraylarda, ne parlag medallarda tapmag mümkün deyildir. Seadet iki çırpınan üreyin bir-birine dartınarken, bir megsed ardınca goşurken çekilen azablardır ki, neticesi şirin ve eziz olacagdır! Haydı, gedek! Sen de gal, iblis! Feget, anla ki, hiyleye garşı hagg –mübariz olan kimi, zülme garşı da bir şey var ki, o da işte- ceza!.. Gedek! (s. 51)

Şahıs Kadrosu

Cabbarlı, bu eserinde şahısların mizacında siyah ve beyaz rengin dışında, ara renkleri de kullanır. Bir başka deyişle, bazı şahıslar yalnızlıktan uzak, daha karmaşık bir profil çizerler. Eserde yer alan şahıslar müspet ve menfi şahıslar olarak iki gruba ayrılır:

Müspet Şahıslar

Ramiz

Eserin erkek kahramanı olan Ramiz, ilk vaka zincirinde İngilizlerin XII-XV. yüzyıllardaki efsane kahramanı Robin Hood gibi bir kanun kaçağıdır. Etrafında topladığı kendisi gibi insanlarla bir çete kurmuştur. Bu çete, devleti soyanlardan almakta ve fakir insanlara vermektedir. O, devlet nezdinde bir kanun kaçağı, bir

eşkıya; ama halkın gönlünde bir sultandır. Çetesi ve İzzet Paşanın kızı olan sevgilisi Ulduz'la mağarada mutlu bir hayat sürmektedir.

Ramiz, Arap şeyhi Haris'in Ulduz'a göz koyacağını aklına dahi getiremeyecek kadar art niyetten uzak, samimi bir insandır. Dolayısıyla Haris'in kurduğu entrikaya alet olması zor olmaz. Ulduz'la tartışır ve Ulduz, Ramiz'i terk eder.

İkinci vaka zincirinde Ramiz vatan savunmasına giden bir gönüllüdür. Kendisini gönüllü olmaya iten en önemli sebep, Ulduz'un Trablusgarb'da olduğunu duymasıdır. Arkadaşı Halid ve Haris'in entrika vasıtası olarak kullandığı Ebdurrehim'le beraber cepheye gider. Ancak, bir sahne dışında, vatan savunmasıyla ilgili faaliyetlerde bulunmaz. Ramiz, Trablusgarb'a savaşmaya değil de, sadece sevgilisi Ulduz'u bulmaya gelmiş gibidir. Eserin en etkili karakteri olması gerekirken, Enver'in ve Şemse'nin gölgesinde kalır.

Ulduz

Eserde faal bir rolü olmayan Ulduz, Ramiz'in kahramanlığa ulaşmasındaki en önemli vasıttadır. Ramiz için Paşa babasının evinden kaçarak, konforlu ve lüks bir hayat yerine, bir mağarada tedirginlik ve korku dolu hayatı tercih etmesi, onun Ramiz'e duyduğu sevginin büyüklüğünü ortaya koyar.

Haris'in kurduğu entrikanın kadın kurbanı olan Ulduz, Ramiz'in kendisine duyduğu güven azlığından büyük yara alır ve Haris'in söylediklerini doğrular. Ramiz, Haris'i Ulduz'u öldürmekle görevlendirir. Ancak, Haris, amacına ulaşmıştır. Ulduz'u Trablusgarb'a kaçıtır.

Ulduz karakteri, sevgi ve aşkta sınırsız güven özlemini duyan bir düşüncenin tezahürüdür.

Halid

Halid, Ramiz'in sadık ve vefakâr dostudur. Onunla kader birliği yaparak, Trablusgarb'a gider. Yalınkat bir tiptir. Düşünce ve davranışlarında asla bir değişiklik gözlenmez.

Ebdürrehim

Haris'in, Ulduz'u elde edebilmek için mağarada huzursuzluk çıkartmaya yönelik ırkçı söylemlerine itibar etmeyen Arap kökenli bu şahıs da Halid gibi Ramiz'e büyük sadakat gösteren yalınkat bir tiptir.

İtalyanların Osmanlı Devleti'ne karşı körüklediği Arap milliyetçiliği hareketine zerre kadar ilgi duymaz. O da, bazı Arap şeyhleri gibi Osmanlı kuvvetleriyle omuz omuza işgalci İtalyanlara karşı mücadele verir.

Enver (Paşa) (1881-1922)

Osmanlı tarihinden alınan gerçek bir karakter. İtalyanların Trablusgarb'a saldırımları üzerine (Eylül 1911), Berlin'deki görevinden ayrılarak Bingazi mutasarrıflığına ve cephe komutanlığına atanır.¹⁰⁷ Eserdeki rolü, Turancı idealist mizacıyla yakından ilişkilidir. Gözü pek bir komutan olarak sivrilir.

¹⁰⁷Bkz. Aydemir, Şevket Süreyya, *Makedonya'dan Orta Asya'ya Enver Paşa (1908-1914)*, 2. cilt, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1972.

Şemse

Gözü pek bir Arap kızı. İtalyanlara ve üvey ağabeyi Haris'e karşı mücadele eder. Dinî inancı güçlüdür. Osmanlı Devleti'ne sadık bir karakterdir.

Sünusi Şeyhi

Osmanlı Devleti'nin yanında İtalyanlara karşı mücadele eden bir vatan sever.

İzzet Paşa

Ulduz'un babası.İtalyan işgaline karşı görevlendirilen en yetkili komutan. İhtiyatlı ve çekingen tavırları, direnişin aksamasına sebep olacak özellikler gösterir. Ancak, Enver'in atılganlığı ve cesareti, bir başka deyişle cüreti, savaşın Osmanlılar lehine sonuçlanmasını sağlar.

Menfi Şahıslar

Haris

Bu şahıs, eserdeki en kompleks tiptir. İlk vaka zincirinde, Ramiz'e sığınır ve onun güvenini kazandıktan sonra, Ulduz'u elde edebilmek için entrikaya girer. Ulduz'u Trablusgarb'a kaçıır. İkinci vaka zincirinde ise Haris'in *emir* olabilmek için Şemse'nin öz kardeşini öldürdüğü ve İstanbul'a kaçtığı anlaşılır. Trablus'a dönüşünde ise düşmanla işbirliği yapan bir Arap şeyhi olarak faaliyetlerini sürdürür. Eserde riyakârlığın, kalleşliğin ve fitnenin tek sembolüdür.

Cinner

İşgal ordularının komutanı. İşgalin haklı oluşunu göstermeye yönelik söylemleriyle dikkati çeker. Ona göre, medeniyetten uzak bir millet ezilmeye ve yok olmaya müstahaktır. Osmanlı Devleti de medeniyetten uzak, barbar bir devlet olduğu için toprakları işgal edilmeli ve tarihe gömülmelidir.

Şüeyb

Haris'in adamı. Enver'e yapılan suikast teşebbüsünde rol alır ve öldürülür.

Mekân

Cabbarlı, *Nesreddin Şah* dramında olduğu gibi *Trablus Muharibesi*'nde de dar ve geniş mekân tekniğini kullanır. Her iki eserde de, genç yazarın anlayışına göre, yönetimden gizli faaliyet gösteren insanların barınağı mağaralar olur. Yapılan betimlemelerde mağaralar تنها, sessiz, loş ve soğuktur. Bununla birlikte, içinde barınan insanlara güvenilir bir ortam sunduğu gözlemlenir.

İstanbul'da başlayıp Bingazi'de devam eden ve Trablus'ta son bulan olay örgüsünde yöresel özelliklerin dikkate alınmasıyla, eser, görsel temaşa bakımından çeşitlilik ve zenginlik arz eder. Bingazi'de cereyan eden vaka zincirinde dar mekân olarak kullanılan, Arap âdet ve zevkine göre döşenmiş bir ev, bu çeşitliliğin oluşmasında en göze çarpan unsur olur. Öte yandan, bu bölgede Arap kültürüne mahsus özellikler de vurgulanır. Yerli giysileri içinde Şemse, Haris, Şeyh Senusi ve diğer Araplar bir renk cümbüşü oluştururlar.

Bingazi'de İzzet Paşa-Şeyh Senusi münasebetinin kurulduğu karargâh, Enver'in çadırının önü ve ihanetle kahramanlığın bir arada yaşandığı savaş sahnesi

geniş mekânları oluşturur. Trablus'ta ise Ebdürrehman'la Halid'in Ramiz'i bulmak için dolaştıkları Trablus sokakları geniş mekânlar olarak göze çarpar. Trablus'ta kurulan Haris-Ramiz-Ulduz-Şemse-Ebdürrehman-Halid münasebetleri ise dar mekânda cereyan eder.

Cabbarlı, *Vefalı Şeriyeye*, *Solgun Çiçekler* ve *Nesreddin Şah* dramlarında her bir mekân hakkında oldukça ayrıntılı bilgi verirken, bu eserinde gerek dar mekân, gerekse geniş mekânla ilgili olarak, pek fazla ayrıntıya girmez. "İstanbul'da bir mağara", "Bingazi'de zengin bir Arap evi", "Osmanlı Paşası'nın karargâhı" gibi ifadelerle yetinir. Kullanılan mekânlarla ilgili ayrıntılı dekoratif bilgilerin eksikliği okuyucunun tahayyülünü zorlarken, eserin sahnelenmesinde de, mekânlarda standart dekorların kullanılmasını neredeyse imkânsız hâle getirir.

Zaman

Eser, iki-üç aylık bir zaman dilimini kapsar. Vaka kuruluşunda zamanın kullanımı açısından doyurucu ifadelerin eksikliği yanında, zaman derinliğinin yüzeyselliği de kolayca hissedilir. Zira, vaka zincirlerini oluşturan olay örgüsünün içindeki ara ve ana duvarlar bir çırpıda olup bitmekte ve birbirinden bağıntısız gibi görülmektedir. Bu durum, kurgunun oluşmasında zaman kopukluklarına yol açarak, eseri anlaşılmaz kılmaktadır. Okuyucu/seyirci âdeta, birtakım ara ve ana duvarların eksik olduğu duygusuna kapılmaktadır. Ramiz ve iki arkadaşının İstanbul'dan Bingazi'ye geçmeleri veya Şemse'nin Arap kadınlarından gönüllü toplaması âdeta bir günlük zaman diliminde gerçekleşmiş gibidir. Yine benzer şekilde, Ebdürrehman'ın henüz yeni gördüğü Şemse'yi uzun süredir tanıyormuşçasına

duygularını açmaya çalışması zaman yüzeyselliğini pekiştiren husurlar olarak dikkati çeker.

Zaman kullanımında ve realitede görülen en önemli aksama Trablus Savaşı'nın bitişiyle ilgilidir. 1911'de başlayıp 1912'de Türklerin yenilgisiyle sona eren savaş, iki-üç ay içinde ve Türklerin galibiyetiyle sonuçlanmış olarak gösterilir.

Yukarıda sıralanan aksamalar, eserin edebî kıymeti düşünülmeden, sırf kendisini Osmanlı Devleti'ne yakın gören Azerbaycan halkına coşku ve moral vermek amacıyla bir çırpıda kaleme alındığı izlenimini vermektedir.

Dil ve Üslûp

Diyalogların ölçülü -ne çok kısa, ne çok uzun- olmasına rağmen, zaman ve olay örgüsündeki aksamalardan kaynaklanan eksiklik yer yer üslûpta da kendisini gösterir.

Aşk ve savaş kavramlarının bir arada ele alındığı eserde, aşk kavramının Ramiz-Ulduz münasebetlerinde derinlikten uzak, yüzeysel ifadelerle verilmesi, ikisi arasındaki aşkın zayıflığının belirtisi gibidir. Öte yandan, eserde birincil müspet karakterler olan Ramiz ve Ulduz, vakanın ilerleyen safhalarında ortaya çıkan Enver ve Şemse karakterlerinin düşünce, ideal ve söylemlerinin gölgesinde kalarak, sıradanlaşırlar.

Aşk ve savaş temalarının ana konu olarak ele alındığı eserde, söz konusu temalara ait ifade ve kavram eksikliği göze çarpar. Buna karşılık, Enver ve Şemse'nin söylemlerinde vatan, millet ve din sevgisini gösteren coşkulu ifadelerle rastlanır. Bu şahısların münasebetlerinden oluşan ara ve ana duvarlar diğerlerine göre

daha güçlüdür, hatta gerek kuruluş, gerekse üslûp özellikleri açısından olsun pek aksama görülmez.

Sahne Eseri Olarak Durumu

Eser, sayıca çok fazla olan düşmanın, az sayıdaki askerin vatan sevgisi ve inanç kuvvetiyle mağlûp edilebileceğini göstermesi bakımından, özgürlük meşalesinin yanmaya başladığı Azerbaycan'da ilk defa 10 Mart 1918'de Nevruz Bayramı münasebetiyle, Aktörler İttifakı tarafından, *İslamiyye* binasında gösterime girer.¹⁰⁸ Büyük beğeni kazanarak, 1923 yılına kadar defalarca sahnelenir.

Mamafih, eserin orijinali mevcut değildir. El Yazmaları Enstitüsü'nün arşivinde 4238 envanter numarasıyla muhafaza olunan, 75 sayfalık eserin son sayfasında, bu nüshanın 10 Kasım 1919'da Eliheyder Ağabalayevi tarafından yazıldığı ibaresi vardır.¹⁰⁹ Arşivlerde muhafaza edilen bu eser, ilk kez 1989'da Rüstem Asimov tarafından yayınlanmıştır.¹¹⁰

Sonuç

Eser Azerbaycan'da büyük beğeni kazanmasına rağmen, aksayan yönlerinin çokluğuyla sıradan olmaktan öteye gidemez. Esere adını veren Ulduz, İstanbul'da cereyan eden ilk vaka zincirinde önemli bir şahsiyetken, ikinci vaka zincirinde âdeta üçüncül bir karakter gibidir.

¹⁰⁸ Rüstemov, Asif, "*Cefer Cabbarlı*" *Ulduz*, nu. 3, Bakü, Mart 1989, s. 59.

¹⁰⁹ Rüstemli, Asif, a.g.e., s. 10.

¹¹⁰ Rüstemov, Asif, a.g.m., *Ulduz*, s. 60.

Haris'in iftirasına maruz kalan Ulduz ve Ebdürrehman karakterlerinden Ulduz cezalandırılırken, Ramiz'in Ebdürrehman'la ilgili hiçbir olumsuz düşüncesi esere yansımaz. Birincil karakter olarak gösterilmek istenen Ramiz, Enver'in gölgesinde kalır. Enver, mücadeleci yönüyle sivrilirken, Ramiz, bir sahne dışında pek varlık gösteremez. Plevne savunmasında (19 Temmuz – 10 Aralık 1877) destanlaşan Gazi Osman Paşa'nın (1832-1900) aksine, Trablus'u savunmakla vazifeli İzzet Paşa'nın, pasif bir tavır sergilemesi de bu karakterin yeterince işlenmeyişiyle ilgilidir. Ramiz'in Trablus'a gidiş gerekçesi ve orada yakalanması bir cümleyle geçiştirilirken, Cinner karakterinin kim olduğu hakkında hiçbir açıklama yapılmadan, Cinner-Haris diyaloguyla ortaya çıkması, ayrıca, Şemse'nin vatan sevgisi, cesareti ve kahramanlığı ön plâna çıkarken, Ulduz'un vatan sevgisine dair bir düşüncesinin ortaya konulmaması ve onun nezdinde Ramiz'in her şeyden önemli olması, eserde aksayan yönler olarak dikkati çeker.

EDİRNE FETHİ

Cabbarlı'nın ilk dönem eserlerinin sonuncusu olan *Edirne Fethi* (1918), *Trablus Muharibesi*'ne benzer şekilde kaleme alınır. Genç yazar, millî ve manevî değerlerini paylaştığı Türk halkının, Edirne'de Bulgar işgali karşısında verdiği mücadeleyi dramatize eder, milliyet ve din kavramlarının vatan müdafaasındaki önemini ayrıntılarıyla vurgular.

Konu

Edirne Fethi 1912-1913 yıllarında patlak veren Balkan Savaşlarıyla birlikte Edirne'nin Bulgarlar tarafından muhasara edilmesini konu edinir. Payitahttaki siyasî gelişmelerin ışığı altında, Edirne'de Bulgarlara karşı direnen Türk askerinin ve gönüllülerin verdiği mücadele, başarılı bir üslûpla dile getirilir.

Eserde, Osmanlı hükümetinin Bulgar işgali karşısında aciz kalarak, teslimiyetçi bir tavır sergilemesi, tarihî gerçeklerden yola çıkılarak eleştirilir. İttihat ve Terakki Partisi'nin en aktif üyelerinden biri olan Enver Bey (Paşa) (1881-1922)'in meydanda toplanan halkı galeyana getiren ateşli nutku sonrasında ani hükümet darbesine yol açan gelişmeler, Bulgarlara karşı topyekûn bir mücadelenin kıvılcımı olur.

Cabbarlı, önceki eserlerinde olduğu gibi, bu eserinde de aşk konusunu ihmal etmez. İki gönüllü arasında cephede başlayan aşk, samimi ve kutsal görülmekle birlikte, vatan sevgisinden daha üstün değildir. “Türk’ün asaleti”, ve “İslâm’ın yüceliği” anlayışının hâkim olduğu esere, Cabbarlı’nın vazgeçemediği entrika motifleri de dahiyâne bir biçimde yerleştirilir.

Trablus Muharibesi’nin devamı niteliğindeki eser, konusu, teması, zaman derinliği ve olay örgüsünün sağlam kuruluşu bakımından, üzerinde daha çok düşünüldüğü ve çalışıldığı izlenimini verir. Aşk, entrika ve vatan sevgisiyle birlikte, Türklerin mücadeleci ruhunun akıcı ve etkileyici bir üslûpla ifade edilmesi, eseri mükemmelleştirir.

Tema

Cabbarlı, millî bir mücadelenin içine serpiştirdiği heyecan, aşk, entrika ve gerilim unsurlarıyla eseri tematik açıdan zenginleştirir. İki gönüllü arasındaki aşk, diğer eserlerindeki gibi samimi duygularla yüklü olsa da tema olarak geri plânda kalır. Entrika ise eserin başından sonuna kadar, insan aklına gelmeyecek türden olaylara yol açacak bir özellik arz eder.

Trablus Muharibesi’nde olduğu gibi, burada da vatan sevgisi-ihanet, kahramanlık-korkaklık, dürüstlük-alçaklık gibi birbirine zıt temalar insan ruhunun nasıl yücelebileceğini veya alçalabileceğini göstermeyi amaçlar. Küçük hesaplaşmaların sebep olduğu ihanet, kalleslik, casusluk ve entrika gibi kavramlar olay örgüsü içinde bir gergef gibi işlenerek, sonuçları bütün çıplaklığıyla gözler önüne serilir. Tutkuların ve kişisel menfaatlerin insanı kendi milletine düşman

yapabileceğini, şeytanî entrikalara sürükleyebileceğini göstermesi bakımından eser, Cabbarlı'nın önceki eserlerinden daha şümüllü ve daha derli toplu bir görüntü verir.

Tez

Osmanlı tarihinden bir kesitin ele alındığı eserde, Türklük ve İslâm şuuru, olay içinde gelişen entrikalarla da mücadele ederek, düşman işgaline karşı direnişin simgesi olur. Cabbarlı, Edirne'nin destanlaşan direnişi sonrasında düşmesi ve düşmanın Çatalca'ya kadar gelmesiyle, İstanbul'da kendiliğinden oluşan halk hareketini ve sonuçlarını, tarihî verilerin ışığı altında fevkalâde etkileyici bir üslûpla dile getirir.

Düşmanın insafına sığınan teslimiyetçi ve korkak idarecilerin yönetimden uzaklaştırılmasının ardından, İttihat ve Terakki Partisi'nin hükümet olmasıyla hayat bulan “Edirne'nin geri alınması düşüncesi” uygulamaya konulur, düşmanı mağlûp etmenin tek yolunun onunla ölene kadar savaşmak olduğu vurgulanır.

Bağımsızlığına ve özgürlüğüne düşkün bir milletin düşman çizmesine tahammül edemeyeceğinin altını çizen Cabbarlı, İstanbul ve Edirne'de yanan bağımsızlık meşalesinin âdeta kendi ülkesinde de yanmasını arzular.

Vaka Kuruluşu

Dağılma sürecini yaşamakta olan Osmanlı Devleti'nin başında türlü gaileler vardır. Dışarıda, Trablus kaybedilmiş (1912), Balkanlarda Bulgaristan, Yunanistan, Sırbistan ve Karadağ devletleri Osmanlı Devleti'ne karşı çok cepheli savaş açmışlardır (1912-1913). İçeride ise İttihat ve Terakki Partisi'nin tazyikiyle hükümet zor günler yaşamaktadır.

Osmanlı Devleti'nin içinde bulunduğu bu kaos ortamında, Kafkasya'da gelişme gösteren milliyetçilik ve Türkçülük akımları, özellikle Azerbaycan'da akis bulur. Kısa sürede, birçok yazar ve şair, millî ve manevî duygularla yüklü eserler ortaya koymaya başlar. "1918-1919 arasında Müsavat Hükümeti'nin teşvikiyle *Millet Uğrunda Feda, Türk Oğulları, Enver Bey, Kamal Paşa ve Yeni Türkler* gibi Türkçü ve İslâmcı fikirleri tebliğ eden eserler sahnelenir."¹¹¹ Cabbarlı *Trablus Muharibesi*'nde yaptığı gibi Türk'ün işgale ve esarete karşı olan tavrını yücelten *Edirne Fethi*'ni yazar. Fakat, bu eserde, *Trablus Muharibesi*'nde gözlemlediğimiz aksamalara hemen hemen hiç tesadüf edilmez. Vaka daha ayrıntılı olay tabakalarıyla ve daha gerçeğe yakın tarihî bilgilerle kuruludur.

Trablus Muharibesi'ndeki Enver ve Halid karakterleri bu eserde de yer alırlar. Ancak, Enver, burada da müspet bir rol oynarken, Halid, başlangıçta Bulgarlara casusluk yapan ve eserin müspet karakterlerinden arkadaşı Rüfet'in kuyusunu kazan sinsî, kalles ve vatan haini bir görüntü verir. Halid, eserin son safhalarına doğru yaptıklarından utanç duyarak, Türk ordusunun saflarına katılan bir karakter olarak dikkati çeker. Enver Bey, tekâmüle uğramış bir görünüm arz eder. İçindeki vatan sevgisi, Türklük ve kahramanlık duyguları ve halkı galeyana getiren coşkulu nutuklarıyla sivrilir, zirveye çıkar.

Edirne Fethi, mekân olarak seçilen bir hastanenin görüntüsüyle başlar. Yanında bir cami vardır. Bu manzara, işgale uğrayan Türk milletinin iki sığınağını temsil eder mahiyettedir: cephede yaralanan insanların tedavi edildiği maddî sığınak ve dara düşenlerin huzur bulduğu manevî sığınak. Cabbarlı, bu iki sığınağı yan yana göstermekle Türk-İslâm ülkesinin alevler içinde olduğunu göstermek ister.

¹¹¹ Hacıyev, Davud, *Azerbaycan Edebiyatında Tarihi Dram*, Yazıcı, Bakı, 1983, s. 29.

Eser, olay tabakalarıyla doldurulan üç vaka zincirinden oluşur. İlk vaka zinciri, tıpkı *Nesreddin Şah* dramının uvertürüne benzer bir şekilde, iki genç kızın münasebetiyle başlar. Darülfünun –üniversite- öğrencisiyken gönüllü hemşire olarak cepheye giden Zöhre'nin, yine kendisi gibi gönüllü hemşire olan İnci'yle münasebetinde, Zöhre'nin gönlünü kaptırdığı Rüfet söz konusu edilir. Zöhre tesadüfen gördüğü Rüfet'e, savaş ortamından kaynaklanan hüznle karışık bir sevgi ve aşk duygusu beslemektedir. Okumuş, kültürlü ve aydın bir genç kızın cepheye gitmesiyle, Cabbarlı, eğitime verdiği önemi her fırsatta ortaya koyar. *Nesreddin Şah*'tan farklı olarak savaşın gidişatı da bu münasebetin konusunu oluşturur.

Zöhre-İnci münasebetinin ardından, ilk olay tabakası şekillenmeye başlar. Bu tabakada Rüfet-Halid-Kamal, Rüfet-Zöhre, Halid-Kamal, Kamal-Galib, Zöhre-Halid, Rüfet-İnci ve Şükri Paşa-Rüfet münasebetleri ara ve ana duvarlar olarak ortaya çıkar.

Trablus gazisi Halid, Edirne'ye de gönüllü olarak gelmiştir. Darülfünundaki eğitimini yarım bırakarak cepheye koşan ve gösterdiği üstün başarıyla kısa sürede zabıtlığe terfi eden Rüfet'le yakın dostluk kurmuştur. Rüfet-Halid-Kamal münasebetinde, yedi aylık direnişten sonra zayıf düşen askerin, Bulgar hücumuna karşı koyup koyamayacağı müzakere edilir. Bu münasebet vaka boyunca sürecek olan şeytanî entrikaların plânlanmaya başladığı bir ana duvar olarak olay tabakası içinde yerini alır.

Rüfet'in Zöhre'yi görmek için hastahaneye girmesiyle başlayan Halid-Kamal münasebetinde entrikanın şekli su yüzüne çıkmaya başlar. *Trablus Muharibesi*'ndeki Ramiz'in vefakâr silah arkadaşı Halid, içten içe Zöhre'ye gönlünü kaptırmıştır. Onunla evlenebilmesi için Rüfet'in ölmesi gerektiği inancındadır:

“... Zöhre benim olacak. Seni, igidlikle üzerine atıldığın bolgar süngüleri, bir sürür
ile garşıladığın herbin gurşunları öldürmese de, Halidin gılcını öldürecek...”¹¹²

Halid’in Kamal’a söylediği bu sözler, vakanın ilerleyen bölümlerinde bir düğüm olma özelliği gösterecektir. Halid’in niyetini bilmeyen Rüfet’in Zöhre’yle münasebetinde yüksek vatan sevgisi ve kahramanlığın destanlaşması yanında, masum ve asil aşk duygularının da söz konusu edildiği görülmür. Art zamana dönölerek, bu iki serdengeçtinin daha önce de birbirlerini bir kez İstanbul’da gördükleri ve bir etkileşim hissettikleri anlaşılır. Bu masum itirafa rağmen, daha önce ifade edildiği gibi, vatan ve millet sevgisi, kişisel ve duygusal bir münasebete asla feda edilecek ehemmiyette değildir:

Zöhre. Rüfet, sizin gehremanlığınız mene me’lumdur, bilirem sizin müheribede yararlığınızı. Sen veten uğrunda, Türklerin şeref ve namusu yolunda ölmek isteyirsən. Of, Rüfet, men senin veten uğrunda ölmeyine mane olmayacağam... (s. 56-57).

Rüfet. Zöhre, bu gün bütün türklerin mamusu ve heysiyyetini ayaglar altına almag isteyen canavarlara garşı mübarize¹¹³ etmeyi bütün Türk dünyası senden teleb edir. Veten uğrunda ölüm olmasaydı, yüksek dağlar, derin dereler bizi birbirimizden ayırmazdı. Feget, böyle bir günde ki, bütün türklerin mügeddaratı hell olunacag, damarlarında Türk, islam ganı fırlanan bir Osmanlı sakit duramaz... (s. 57).

Halid-Kamal münasebetinde, Halid, Rüfet’i öldürmeye ant içer. Kamal, kendisini Türk düşmanı bir Arnavut olarak gösterir. Bu münasebette, ikisinin de çok

¹¹² Rüstemli, Asif, *Cefer Cabbarlı, Menim Tanrım Gözellik!*, Bakı, 2000, s. 56.

¹¹³ Vuruşma, savaşma, kavga, çarpışma, mücadele.

sayıda cinayet işlediği ortaya çıkar. Kamal, Türk düşmanı olmasına rağmen, aynı dinî inancı paylaştığı Türklerin düşman çizmesi altında kalmasına rıza gösterecek bir yapıda değildir. Halid ise şaşılacak derecede aşk ihtirasının kurbanı olmuştur:

Halid. Tamam altı ay gözlediyim bu gün vücu bulacag, bu gün başa gelecek zenn edirem. Bu gün Edirne alınacag. Bu gün Rûfet öleceg, herbde ölmese de, men onu öldüreceyem ve bu gün Zöhre benim olacag. (s. 58).

Kamal. Halid, bu vakte geder men seninle her yere getmişik, ne geder cinayetler etmişik. Men bir Arnaudam, Türkler mene zulm etmişler. Men onlardan intigam almag üçün gelmişem. Amma yene de arada bir din irtibatı olduğundan benim üreyim daha devam etmeyir. Halid, bu son degigedir, gel yaptıklarımızdan tövbe edib veten yolunda tökülecek bir getre ganımızla belke bu heyanet cinayetleri yuyag... (s. 58).

Öte yandan, Bulgar casusu olduğunu itiraf ederek, aşk uğruna yaptığı alçaklığın farkında olan Halid vicdan azabıyla, aşk ıstırapı arasındaki zıt duyguları bütün benliğiyle yaşamaktadır:

“Ah, Kamal, bilirsən ki, bu gız İstambul gözellerinin yıldızıdır ve birinci defe bu gızı sen mene gösterdin. Onun ardınca İstambuldan buraya gelmişik. Şimdi onu terk edib meni ölümemi de’vet ediyorsan? Ecebe, sen bu işde ölene kimi mene kömek edeceyini söylemedinmi?! Şimdi sözünden kaçırırsan?! Sen get, feget, men ondan el çekmeyeceyem. Bu toplar atıldığca benim gelbim alovlanır, o ganlar akdığca benim üreyimin ızırabı sönür. Seviyorem, men onu seviyorem. Muradıma çatmağım ve onu tezvic etmeyim de yalnız Rûfetin ölmeyile olacagdır ki, onu da öldürmeyi mene men’ediyorsan.

Yalnız bolgarların buraya gelmesi galır ki, onlar gelince Tehsin bey meni her arzumu çatdıracağına söz vermişdir. Men o degigeni bir vicdan azabı ve bir mehebbet ıztırabı içinde bekleyirem...” (s. 58-59).

Cabbarlı, olay tabakası içinde ana duvar olarak geliştirdiği bu münasebeti bir hayli önemser. Bir entrika ustası olan genç yazar, bu ana duvarın ardından Kamal’ın monologuyla entrika örgüsünü daha da zenginleştirir:

“Sen meni bir Arnaud bil. Feget, men bir Türkmen, sen meni Türklerden intigam alan zenn et, feget, men senin gardaşının intigamını senden alacağam...” (s. 59)

Bu monologtan sonra, Kamal-Galib münasebetini oluşturan ana duvarda, Galib’in Kamal’ın oğlu olduğu anlaşılır. Akrabalık bağı dışında, entrikanın sebebi ve mahiyeti dehşet verici bir şekilde gün ışığına çıkar:

Kamal. ... Oğlum, sen bilmirsen ki, men İstanbulda büyük ve adlı-sanlı bir adam idim. Genç bir gızı kendime para ile tezvîc etdim. O kız ise Tofige bend idi ve Tofig o gızı benim meşru heremim iken evimden alıp kaçdı ve bütün İstanbul ehâlisini mene güldürdü... Ah, on günden men intigam almağa galkmışdım. Bu Halid hemin Tofigin küçük gardaşdır. Çocukken bu evden ferar etmişdi. Bir gün izdihamlı bir yerde buna tesadüf etdim, diggetimi celb etdi, ehbab olum haneme getirdim. Halidin, çocukken kömleyi alışıb yanmag asarı olarak, umuzunda guşa benzer bir nişan galdığını bilirdim. Bir behane ile çiyine bakıb elameti gördüm. Halid olduğunu bildim, tanıdım. O zaman benim fikrimde, başıma öyle bir intigam ilanı geldi ki, bütün dünya hele de şu intigam mislini görmemiştir. O, ata, ana ve egrabasının kimler olduğunu bilmediyini mene söyledi...”

Galib. Eceba, şimdi senin intigamın yalnız onu öldürmekden ibaret olmayacağını?

Kamal. Yok, oğlum! Menim intigamım daha dehşetli olacaktır.
Buradaki şefget bacısını tanıyorsan? İşte bu Halid onun doğma
gardaşıdır. Men onların birbirini tanımadıklarından istifade edib,
İstanbulda iken Zöhreni ona gösterdim. Buraya da onun ardınca geldi.
Halidi hain olmağa ve Zöhreye bend olmağa men onu vadar etdim.
Meni gülünc ve rüsva etdiklerine evez olarak bu neslin bütün dünya
nezerinde lekelenmesini isteyirem... (s. 60)

Vatan ve millet sevgisiyle dolu olan Galib, babasının açıklamalarından sonra,
Halid'i ve babasını öldürmek ister. Fakat "babalık hakkı"nı düşünerek vaz geçer ve
babasını reddeder.

Cabbarlı, Galib'in davranışıyla, alçaklara ve hainlere merhamet
olunmayacağını göstermek ister.

Masum bir aşkı, vatan-millet sevgisini, kahramanlığı, ihaneti ve entrika
zincirini gözler önüne seren olay tabakasının ardından, bir başka olay tabakasıyla ilk
vaka zinciri tamamlanır. Bu tabakada Halid-Kamal, Zöhre-Halid, Rüfet-İnci ve Şükri
Paşa-Rüfet münasebetleri ara duvarlar hâlinde ortaya çıkar. Bu münasebetlerin
arasında Zöhre-Halid ve Şükri Paşa-Rüfet münasebetleri dikkatleri çeker.. Zöhre bir
alçağın, bir casusun, bir hainin asla sevgilisi olmayacağını haykırır:

"Meni ancag erler seve biler. Sen ki, şu gılncı daşımağa layig
deyilsen. Neçin daşıyorsan? Mene ver silahı, men kendimi müdafie
ederem. Ah, Rüfet, neredesen? Senin yoldaş dediyin herif casus imiş,
casus!" (s. 62)

Bir dönemin payitahtı olan Edirne'nin müdafaasına memur edilen Şükri Paşa,
savaşa bizzat katılarak, şehri kahramanca savunmasına rağmen, İstanbul'un kendisini
yalnız bırakmasıyla, başarısızlığa uğrar. Hem Edirne kaybedilir, hem kendisi

düşmana esir düşer. Trablus'taki İzzet Paşa'nın aksine, Şükri Paşa vatan ve devlet için her şeyi feda edebilecek karakterde gözü kara bir devlet adamıdır. Şükri Paşa'nın bu yönü, Rüfet'le olan münasebetinde açıkça görülür:

Şükri Paşa. Rüfet, yeter! Herbi terk et, kendini bica ölüme verme, senin kimi gehreman gençler türk milletine lazımdır. Men kendimi çokdan helak ederdim, feget, bilirem, geler bir zaman ki, türkler lekelenmiş namuslarımı kendi ganları ile yuyarlar. Men o günleri görmek arzusu ile intihar etmedim. Hergah sen, hegigeten ölümden gorkmayırsansa hayat güncündeki planları al, esaretten kaç, ölümden gorkma, İstambula yet! Feget, ihtiyar kamil paşaya ve gorkag Nazim paşaya deyil, İttidahi-terakki cemiyetine teslim et. Şimdilim herbi terk et ve dediklerimi yap...

Rüfet. Yapacağam, evet yapacağam! Şerefsiz heyat ölüm demektir, şerefli ölüm heyat! And olsun düşmen ganı ile gızarıb yaguta dönmüş gıncıma ve veten yolunda medal evezine sineme vurulmuş ceriheyeye, bu günden sonra ya Rüfet garanlıg mezarlar ağışuna atılacag ve yahud Edirne mescidleri minarelerinde bolgar haçları mevı olub yine hilal parlayacagdır, hilal... (s. 62-63).

İstanbul'da cereyan eden ikinci vaka zinciri ve bu zincirin ilk olay tabakası Halid-Kamal münasebeti ile başlar. Hükümeti işgale karşı direnişe çağırarak amacıyla Sultan Ahmet Meydanı'nda toplanmaya başlayan halkın içinde kurulan bu ara duvarda yine ihanet, Rüfet ve Zöhre söz konusudur. Ayrıca, Halid'le Kamal'ın para için casusluk yaptıkları ve halkın içine karışarak, diğer casuslar gibi barış yanlısı bir tutum izleyecekleri görülür.

Halk "Sulh isteyirik", "Herb isteriyik" sloganları arasında şaşkın bir durumdadır. Bulgar casusları veya hükümetten para alan gaflet içindeki bir takım

kişilerin gayretleriyle, Çatalca'ya kadar gelen düşmanla anlaşma yapmanın şart olduğu fikri yayılmaya çalışılırken, yenilgiyi ve esareti içine sindiremeyen özgürlükçü kesimde de Edirne'nin geri alınması ve düşmanın ülkeden kovulması için savaşmaktan başka çarenin olmadığı nutukları atılır:

Halid. Efendiler, Bolgarlar şimdi Çatalcadadırlar. Eger sülh etmesek, İstanbulu alıb hizim hamımızı gırarlar, garet ederler. Ne vaktadek biz herb edeceyik? İstanbul Edirnededen möhkemmi olacag? Edirneni aldılar, İstanbulu almag mümkün deyil!? Camaat, toplanınız sülh teleb edek! (s. 64)

Molla Süphan. Oğullarımız gırıldı, analarımız balasız, kızlarımız gardaşsız ve oğullarımız atasız galıb, ac-yalavac feryad edirler. Eceba, bu ne vakta geder devam edecek, ne vakta geder herb edeceyik? (s. 65)

Molla Süphan. Eger biz sülh etmesek, İstanbulu alacaglar, o zaman daha da fena olar. Biz hükümetden çok bilmeyeceyik, hükümet sülh esteyir. (s. 65)

Molla Süphan. Hükümet bilir ki, sülh olmazsa Türkiye olmayacagdır. Hep başında bir az egli olanlar, alim şehsler sülh isteyir. Bizim vazifemiz hükümetin başçılarına gulag asmag ve onların sesine ses vermektir. Sülh istemeyen, herb teleb eden yalnız, yalnız İttihadi-tenezzülmü, İttihadi-tereggimi? Onun başına toplaşanlar, birkaç ganıgızgımlar, heç bir şey derk etmeyen gençler ve cocuglardır. Efendiler, kendi mügedderatımızı bir tagım cocuglar eline vermeyiniz, bizi felakete sövg edirler. (s. 65)

Rüfet. Durunuz, ey gafiller. “Sülh isteyirik” söylemek arkasında ne geder felafetler gizlendiğini bilirmisiz? Siz Edirne’de me’sum türk kızlarının namusları herb canavarlarının kobud ellerinde çeynendiğini görmediniz? Siz Edirne’de hilalın minarelerden indirilib çamurlara çırpıldığını görmediniz? Eceba, sülh istemekle, yaşamagla daha neler görmek isteyirsiniz? Size deyirem: Ey düşmen çarıgları altında sefilane yaşamag, rezilane sürünmek üçün sülh isteyenler, ölümden gorkanlar evlerinde gizlensinler. Feget, Osmanlı istigbalı bize bağlıdır. Biz gencler ya Edirne’ni geri alacayıg ve yahud Edirne istekamlarının gorkunc uçurumları önünde son ferdimize geder fedayi-heyat edeceyik. (s. 65).

Mustafa. Efendiler! Bu gün Türkiye’de bir vücud kimi “Ya Edirne, ya ölüm” deye feryad edirlər. Bu gün gocaman bir milletin arzusuna, ezmine garşı kimse sedd goya bilmez... Hökumet millet üçündür ve milletin arzusuna emel etmelidir... Türkler daha güçlü düşmenlere tesadüf eder, ezile biler, döyüle biler. Feget, türk milletinin üreyinde oyanmış bu günkü intibah onu giyamete geder yaşadacag. (s. 65-66)

Enver. Gardeşlar! Ey birkaç aileden ibaret ufacıg bir eşiretten gocaman Türkiye’de hökmranlığını yaradan Sultan Osmanın balaları, bu gün bütün Türkiye’nin secdegahı olan Edirne düşmenlerin kobud çarıglarının altında ezilmektedir. Me’sum türk kızlarının namusu düşmenler ayağında tapdanmagdadır. Osmanlı hilalı ayaglarda, bolgar selibleri Sultan Selim minarelerinde ürekleri delmekde iken, siz hele “Sülhmü edelim”, “Herbmî edelim” deye, düşünürsünüz? Eceba? Ganımız dondumu? Ey sefalet uçurumu garşısında özlerini itiren gafiller! Lekelenmiş namusile dünya üzerinde yaşamaga da heyatını

deyirsiniz? Hayır, namuslu bir türk bunu gebul edemez. Men böyle hayatı istemem, bu gün bütün Türkiye esgerleri adından deyirem: Ölümden gorkanlar namussuzdurlar, evlerine girib garılarının yanında gizlenirler. Feget, biz esgerler, son ferdimiz galanadek herb edeçeyik. Edirneni geri almayınca silahımızdan ayrılmayacağı ve bütün dünyaya bildirmeliyik ki, türk gençlerinin, türk kızlarının, türk esgerlerinin üreyinde bir “ideal”, dilinde bir söz vardır: Ya şerefli bir ölüm ve ya deyerli bir heyat! (s. 66).

Molla Hacıbababa. ... bugün türklük namusu ayaklar altındadır. Hümmet vaktidir. Ecdadımızın sümükleri düşman çarıgları ile tapdalanmagdadır¹¹⁴. Gardaşlar! Çatalcada esger gardaşlarınız ahırını nefesedek düşmenle penceleşmekdedirler. Biz de onlara imdad etmeliyik. Biz bu gün cemi dünyaya göstermeliyik ki, biz islamlar yaşamag isteyirik ve şerefli bir hayat üçün de ölüük. Gerek bu gün gençlerimiz, ihtiyarlarımız ellerine silah ve esgerlerimiz metralyozlarını, kızlar, cocuglar elinden ne gelirse, gadınlar erkek libası geyib ve ruhanilerimiz de öz sarıglarının boyunlarına salıb Catalca esgerlerinin yardımına ve Edirne imdadına getmeliyik. Gardaşlar! Bak, vetenin yolunda şerefli ölüme birinci men gedirem. (s. 67)

Cabbarlı, eserde yer alan iki farklı molla karakteriyle dinin halk üzerindeki etkisini göstermeyi amaçlar. Muhtemelen hükümetten para alan Molla Süphan, menfi bir görüntü verirken, Molla Hacıbababa müspet bir din adamı görüntüsü sergiler.

Molla Hacıbabanın coşkuyla karşılanan hitabından sonra, halk Şurayi-Vükela binasına doğru yürüyüşe geçer.

¹¹⁴ çığnenmektedir.

İttihatçıların, bu noktada amaçlarına ulaştıkları görülür. Zira, düşman saldırısına karşı teslimiyetçi bir politika izleyen hükümetin aczi, ateşli savaş taraftarları olan İttihatçıları kızdırmaktadır. Meydanda toplanan halkın, kendi isteklerine göre hareket etmesi onları ziyadesiyle memnun eder. Bu ana duvarın ardından, entrikanın iki kurucusu, Halid ve Kamal'ın münasebeti tekrar başlar. Kamal, Halid'i Edirne'ye dönerek, Zöhre'ye zorla sahip olması için kışkırtır:

Kamal. ... ismeti lekelenmiş bir kız utandığından kimsenin üzüne bakmaz ve senin de işlerini kimseye demeyib, daima seninle galmağa ve emrine boyun eymeye mecbur olar. Edirne'de galmag tehlikeli görünürse, Zöhre ile beraber Bolgariyaya kaçabiliriz.

Halid. ... öyle ise bu gece buradan çıkarıg.

Kamal. Yenedemi Zöhreye karşı cesaretsizlik göstereceksen? Eger bu defede Zöhreni kendine teslim etmesen, o zaman ya Zöhre özün helak eder ve yahud Edirneni alarlar. Hülase, işler düz getmez. Eger sözlerime bakarsan ise, Zöhre elbette, senin olar. (s. 68)

Bu hareketli olay tabakasından sonra, üçüncü perdeyle birlikte ikinci olay tabakası başlar. Cabbarlı, *Trablus Muharibesi*'nde eksik bıraktığı münasebetleri âdeta bir bir telâfi etmektedir. Bu tabakada, hükümet kabinesi toplantı hâlinde. Kâmil Paşa, Nemazî Muhtar Paşa, Nazim Paşa, Birinci nazir, İkinci nazir ve Şeyhülislam münasebetleri ana duvar olarak gelişme gösterir.

Bu münasebetlerde Edirne'nin düşmesi ve Bulgarların İstanbul'a yaklaşmasıyla ortaya çıkan siyasî durum münazara edilir. Nemazî Muhtar Paşa ve Şeyhülislam dışındakiler Bulgarların ultimatoomunu ve antlaşma şartlarını kabulden yana bir tavır gösterirler. Şuurlu din adamını karakterize eden Şeyhülislam,

teslimiyete ve esarete karşı çıkar. Onun, duygusal olduğu kadar kabineyi tahkir eden sözleri ortamı gerginleştirir:

Şeyhül-islam. Men ne geder sükuta gerar vermişdimse de, davam edemmerem. Zira, milletin halı benim türeyimi parçalayır. Söylemeye mecburam. Bizim güvvetimiz yokmu? Ecebe, bütün osmanlılar gırıldımı? Eceba, düşmen toplarının mügabiline yalın ayag, yalın el ile açığ sine getmek cesaretine malik olan türkleri ölümü zenn etdiniz? Giymeti-esgeriyyesini bütün dünya tehsin¹¹⁵ eden türkleri bir ovuc yunanlaramı meğlub ediyorsunuz? Eceba, mübelliglerin¹¹⁶ tebliğatına bakmayarag “ya heyat, ya memat”, “Ya ölüm, ya Edirne” deyen Türkiye oğullarmı düşmen ayaklarına yıkılacag geder namussuzmu add etdiniz? Bu Türkiyenin mügedderatını ellerine alan paşalar, millet gezebinden gorkunuz! Men sizi hain biliremse, feget, bu hareketleri heyametlerinden daha bedter edd edirem... Siz hain deyilsenizse de gorkagsınız. Gorkaglar memleket, millet idare ede bilmezler. Nazım, senin kimi paşalara malik bir millet bir ovuc cereyanlara boyun eyermi? Bacarmayırsınız, gorkursunuzsa, çağırın milletin arasında olan gehremanları. Çağırın İtaliya kimi güvvetli bir hükümetin 3 yüz minlik müntezem ordusunu... bir ovuc çılpag ereblerle taru-mar edib denizlere töken Enverleri, goyunuz onlar da milleti ya büsbütün mehv etsinler, yahud şeref ve namusla yaşatsınlar. (s. 71).

Tarihte, Enver Bey’in bir grup subayla birlikte “Babıâli baskını” (23 Ocak 1923) adıyla anılan hükümet darbesini gerçekleştirmesi sonucunda, Harbiye nazırı Nazım Paşa’nın öldürölerek, Sadrazam Kâmil Paşa’nın görevinden azledilmesiyle

¹¹⁵ Beğenme, alkışlama.

¹¹⁶ Tebliğ eden, bir haber veya emri birine bildiren.

İttihat ve Terakki Partisi'nin görevi devralması¹¹⁷, bu olay tabakası içinde tarihî bir hakikat olarak esere monte edilir. İkinci vaka zinciri, bu en önemli ana duvarla birlikte tamamlanır.

Üçüncü ve son vaka zincirinin kurgusu Edirne yakınlarında çadır kurmuş Türk askerinin savaş hazırlıkları ve Edirne'nin tekrar alınması üzerinedir. Altı perdelik dram eserin son üç perdesi, bu vaka zinciri içinde gelişen olay tabakalarına ayrılmıştır.

Bu bölümde entrika düğümü yavaş yavaş çözülmeye başlar. Bunun ilk işareti Rüfet-Halid münasebetinde görülür: Halid, Zöhre'yle izdivaç yapabilmek için, vakanın başından beri Rüfet'in ortadan kaldırılması gerektiğine inanmaktadır. Zuhur edecek ilk fırsatta Rüfet'i bizzat kendisi öldürecektir. Kendisini her türlü alçaklığa sürükleyen bu sabit fikir, Halid'in iç dünyasında çatışmalara yol açar. Zira, bir yandan Zöhre'yi isterken, bir yandan da ihtiras uğruna bir kahramanın ortadan kaldırılmasına vicdanı razı olmamaktadır. Üstelik, bu ihtiras kendisini vatan haini de yapmıştır. Halid böyle tezat duygular içindeyken, aradığı fırsatı Rüfet'i uyurken bulur. Rüfet rüyasında düşmanla çarpışmakta, arada bir Halid'in hain olduğunu sayıklamaktadır. Halid, ara duvar olarak kurulan monologunda Rüfet'e empatiyle yaklaşır:

“Bak, işte heyat buna deyerler. Merdlik, igidlik budur. Yukuda¹¹⁸
da veten mübarizesini unutmayır. Ah... Böyle bir gehremanı hainlikle
öldürmekmi olur?! Ah, artıg men de alçağlıkla yaşamag istemirem.
Men merdlik, erlik ne olduğunu indi anladım. Her kes bu gûn veten

¹¹⁷ *Büyük Larousse, cilt 7, Milliyet Yay., İstanbul, 1990, s. 3735.*

¹¹⁸ Uyku.

üçün ölümü kendine bir seadet sanır... Men ne üçün hain olayım? (s. 74)

Rüfet'in uyanmasıyla başlayan münasebette, Halid'in itirafıyla entrikanın bir boyutu aydınlığa kavuşur:

Rüfet. Halid! Sen zenn ediyorsan ki, men bilmeyirem, hayır, bilirem, sen hainsen.

Halid. Rüfet, men hainem, doğrudur! Meni öldür, feget, öldürmeden evvel birkaç kelme söylemeye müsaide veriniz... Rüfet, doğrudur, men hain idim. Lakin bu gün kendi gebahetimi anladım. Men bu vaktadek alçaglık edib sene ve vetenime heyanet etmişem. Feget, bu günden sonra men de senin kimi er olmag isteyirem. Rüfet, meni bağışlayırsan, deyilmi? Men de vetenim üçün igidler kimi ölmek isteyirem. Rüfet, meni bağışlayırsan deyilmi?

Rüfet. Me'sum bir türk gızını düşmen elile kendi hanesine apardıran bir haini de efv etmek olur?

Halid. Ah, Rüfet, ne yapayım, sevirem, sevirem senin sevdini ve meni de her bir heyanete vadar eden yalnız o mehebbetdir. Sevirem o gızı.

Rüfet. Bu saat benim nezerimde vetenden başka heç bir şey yoktur. Peki, onu sevirsense, benim yanıma ne üçün geldin?

Halid. Men seni öldürmeye geldim. Lakin senin vetene olan mehebbetin ve erliyin meni fikrimden büsbütün daşındırdı. Artık men de er olmag isteyirem, men de size goşulub veten yolunda ölüme getmek isteyirem. (s. 75).

Rüfet'in monologunda, Halid'in vatanına ihanet etmesinin sebebi sevgiden, merhametten uzak kimsesiz büyümesi ve az eğitim görmesiyle izah edilir:

“... Zavallı ne yapsın. Metin bir terbiyesi yok, ufacığ bir şeyden başga tehsil gördüyü yok, feget, ne olursa-olsun, yine damarlarında olan türk ganı kendisini kamalınca gösterir.” (s. 76).

Nitekim, *Trablus Muharibesi*’nde Halid, duyduğu aile özlemini hüznle şöyle dile getiriyordu:

“... uşaklıktan itmişem. Aile yine yadıma düşdü. Kim bilir, belke indi benim de anam, bacım sağdırlar, meni aktarırlar?” (s. 48)

Bu münasebetin ardından, ara duvarlar olarak gelişen Rüfet-Ziya, Rüfet-Hesen münasebetlerinde askerdeki savaş heyecanı, askerin zor şartlar altında yarı aç, yarı tok oluşu söz konusudur.

Rüfet. ... İşin yoksa, otur, bir geder gonaşalım.

Ziya. Heç bir işim yok, efendim. Yalnız uygusuzlugdan gözlerim garalır. Uyursam, artıg gorkmam zenn edirem. Hem de acam, efendim. (s. 77).

Rüfet. ... acdım dedin, yarım çöreyim var. Men de herbden evvel ufag yemek isteyirem.

Ziya. İstemem, efendim, siz ac galarsınız. (s. 77).

Cabbarlı, Türk askerindeki şehit olma tutkusunu Hesen’in ağzından dile getirir:

“Zatınız ac galırsınız., efendim, men onsuz da şimdi, inşallah, şehid olacağam, artıg ne yeyim? Cennetde yeyirem.” (s. 78).

Savaş hazırlıklarının tamamlanmasından sonra Enver Bey ile gönüllülerin başındaki Mehmed Emin'in askere hitabında, sırasıyla Türklük ve İslâm gururu ön plândadır.

Enver. Oğlanlarım, gardaşlarım! Bilirem, bu üç günde büyük eziyetler çekdiniz. Feget, ne yapmalı? Biz hainlik gesinde deyilik, yalnız taptanmış namusumuzun iddiasına çalışırız, götürmüsünüz şu gabağınızda¹¹⁹ semalara yükselen minareleri? Onlar bizin şanlı ecdadımızın medfenidir¹²⁰ ki, hele düşmen ayaklarında ezilsek de, onlar size haglı olarak nifrin¹²¹ ediyorlar. Deyirler ki, biz sizin için büyük Osmanlı memleketi yarattık, biz türk bayrağını göylere galdırdık. Feget, siz bizim sümüklerimizi bir ovuc bolgar canavarlarına çekan etdiniz. Biz, bu gün onlara sübut etmeliyiz ki, bizim damarlarımızda olan türk ganı donmamış, o gan rezalet gebul etmez. O gan bütün türklerin düşmene karşı boyun eymesine yol vermez. Gardaşlar, bu gün bütün Türkiye alemleri gözünü bize dikib. Bizden tapdanmış hüğüplarının, şereflerinin gaytarılmasını teleb ediyor. Bu gün memleketin ümidi yalnız sizedir. İşte veten secdegağı Edirneye bakınız. Düşmen önünüzde, silah elinizde, şu imtahan meydanında türklüğünüzü bildirmelisiniz. Haydı, gardaşlar, ireli gedeceyik, Edirneye doğru!...

Mehmed Emin. Gardaşlar! Düşmen Allahın sillesini yeyerek yıkılmada, şanlı ecdadımız sizden yardım gözlemekde, memleket sizden ümid etmekde, bacılarınız, analarınız ellerinde Gur'an mehz yaşlı gözlerle sizlere dua etmektedirler. Her kes sizden kömek dileyir. Dediğiniz yerlerden bütün türklük, göylere bütün melekler,

¹¹⁹ Karşınızda

¹²⁰ Kabir, mezar.

¹²¹ Lanet, beddua.

Edirnenin mügeddes torpagları altından şanlı ecdadımız hamısı bir
sesle size deyir:

Arş, esgeri-islam, ulu Ke'ben gediyo, arş!
Ezminde Mehemmed sene, Allah sene
yoldaş! (s. 79)

Cabbarlı, Türklük ve İslâm düşüncesini, duygusal ve coşkulu bir ifadeyle ele almış, bu iki kıymeti birbirinden ayırmamıştır. Azerbaycan'da farklı mecralarda gelişme gösteren bu iki akımı, Osmanlı'da birleştirmek amacıyla, Müslüman Türk imajını vurgulamaya çalışmış, Türklüğün âdeta ulu bir çınar, İslâm'ın da ona hayat veren özsü mahiyetinde olduğunu göstermek istemiştir.

Beşinci perde, tarafsız bir sahada, bir tepe üzerinde iki Bulgar zabitanın münasebetiyle başlar. İlk kez doğrudan düşman münasebetinin söz konusu olduğu bu evre, Osmanlı kuvvetlerinin muhtemel saldırı plânları üzerine kurulur. Yaptığı alçaklığı ve ihaneti telâfi etmek amacıyla Bulgarlara yanlış bilgi vermeye gelen Halid de bu münasebete dahil olur. Meczup tavırları sergileyen Halid, Vasili-Dimitri diyalogunu dinler ve elde ettiği bilgileri Rüfet'le Enver'e aktarır.

Bu bilgiler doğrultusunda harekete geçen Türk ordusu Edirne'yi kısa sürede tekrar alır.

Son olay tabakasında halk, Edirne'de, mezarlığa yakın bir yerde toplanmış, Enver Bey'in nutkunu dinlemektedir:

“Ey gehreman türklerin igid balaları! Siz şanlı türk övümleri
olduğunuzu heç herbe girmeden bu geder büyük mesafenin 3 güne
piyada gelirken sübut etdiniz. Gardaşlar, biz Edirneye kimseni ezmeye
gelmedik, biz kimseye hücum etmek, kimseni tapdamag istemedik ve

kendimizin de tapdanmamıza yol vermerik. ... Bu gün Edirneni bütün Avropanın telebine rağmen hilas eden¹²² kimdir? Nedir, biliyormusunuz? Türk milletinin gelbinde oyanan intibah! Hegibi bir insan kimi yaşayan intibahi bir hiss, intibah! Onu yaşadacag ve üzerine bütün Avrupa, bütün dünya galkarsa susdurmayacagdır. Ola biler, bundan sonra bizi döystünler, ezsinler, feget, naümid olmamalı, gorkmamalıyık. İsbat etmeli ve emin olmalı ki, tesir altından galkarag varlığıyla bütün dünyaya garşı seyr edib deyecekler: Ya Türkiye şeref goynunda, ya Türkiye ölüm goynunda! ...” (s. 88).

Mezarlık ahiretin simgesi olarak dikkati çekmektedir. Türk’ün ateşle imtihanını özetleyen nutuktan sonra Rüfet-Halid münasebeti tekrar başlar. Savaştan önce söz verdikleri gibi düello yapacaklar, sağ kalan Zöhre’yi alacaktır. İlk hamlede ikisi de yara alır. Zöhre düelloya engel olmak için ikisinin arasına girer:

Zöhre. Men ölmeyince goymaram! Atın! Her ikinizin güllesi mene deyecek-deysin! Feget, goymaram!!!

Rüfet. O zaman her kez kendi kendini helak eder. (s. 90)

Entriakanın can alıcı son düğümü, Kamal’ın münasebete dahil olmasıyla birden bire çözülür:

Kamal. Bütün tegsirlər mendedir, evet mende! Yok, mende deyil, mene tezyig eden hesedde.! (s. 90).

Kamal. ... Evet, men bu işleri etdim. Ah, intigam hissi! İntigam almag isteyirdim. (s. 90).

¹²² Kurtarmak.

Kamal. Halid, dinle! Menim bu geder hiylemden megsedim senden gardaşınım intigamını almag üçün idi. Men dünya nezerinde seni yok, bütün neslinizi bednam¹²³ etmek isteyirdim, olmadı. Men kendi heyanetimi sedagetle deyişdim. Ah, bu gün benim daşa dönmüş türeyim senin ölümünün gesdinde yok idi. Artıg intigam almag istemeyirem, bağışlayıram. Sen de bağışla... Ah... Zöhre senin doğma bacındır... (s. 90).

Kamal. Evet, doğru, bacındır. Besdir heyanet! (*bıçağı köksüne sancır*¹²⁴.) Sen Ehmed beyin itmiş oğlu, Zöhre ise onun gızıdır... Doğma bacım olur... (s. 90).

Bu dehşet verici itiraftan sonra, şaşkına dönen Zöhre ve Halid kucaklaşır:

Halid. Ah! Men, men! Öz bacıma terkib olmuşam. Oh, Rüfet! Yarebb, ulu tanrı! Ne geder alçaglıg!... Bağışla meni... Oh, bu geder deli hayatdan ölüm! (s. 91).

Halid'in bilmeden kardeşiyle izdivaç yapacağı düşüncesi aklını başından alır.

Silahını başına dayar ve tetiği çeker. Son sözleri şöyle olur:

“Men mügessir deyilem, o hebis goca... Rüfet, Zöhre senindir. Menim bacımı... ah, efv etdiniz, Rüfet? Gardaşcan... can... senin... can... Zöhre emaneti... (s. 91).

Esere baştan sona hâkim olan iki ana konu da finalde çözüme kavuşur:

İstanbul'da hükümet değişikliği sonucunda iktidar olan İttihatçıların gayretleriyle

¹²³ Kötü tanınmış, adı kötüye çıkmış.

¹²⁴ Saplamak, batırmak.

Edirne tekrar alınmış, entrikanın ve ihanetin bedeli olarak Kamal ve Halid intihar etmişlerdir. İç çatışmaların, psiko-sosyal gerilimlerin, halkı ve askeri harekete geçiren siyasî gelişmelerin sık yaşandığı vakada ani çözümler, özellikle hükümet darbesi ve entrika düğümünde kendisini gösterir.

Şahıs Kadrosu

Eserde yalınkat şahısların yanında kompleks karakterlerin de olması, vakayı basit olay örgüsü anlayışından uzaklaştırarak, daha kapsamlı ve daha çetrefil vaka zincirlerinin ortaya çıkmasına yol açar.

Eserde adı geçen bütün şahıslar samimi bir tavır sergilerler. Bu samimiyet Rüfet, Zöhre, Galib, Molla Hacıbabası, Hesen gibi yalınkat şahısların vatan sevgisiyle ilgili düşünce ve eylemlerinde açıkça görülür. Paşalar vakanın cereyan ettiği tarihte sorumluluk taşıyan mevkilerde bulunan gerçek kişilerdir. Menfi rolleri açıkça belirtilmese de sorunlar karşısında aciz kalışlarından dolayı, silik bir görüntü verirler. Öte yandan, birincil menfi karakterler olan Halid'le Kamal'ın ihanet ve alçaklıkları entrika içinde kompleks bir şekilde ele alınır.

Müspet Şahıslar

Rüfet

20 yaşında, darülfünun öğrencisi. Rüfet karakteri, devletin zor dönemlerinde eğitimini yarım bırakarak cepheye koşan çok sayıdaki gönüllü gençlerden biri olarak eserde yerini alır.

Rüfet, asıl kahramanlardan biri olmasına rağmen, eserin başından sonuna kadar, düşünce ve davranışlarında farklılık görülmeyen mizacıyla yalınkat bir

görünüm sergiler. Edirne'nin müdafaa edilmesi, düşman eline geçmemesi onun için en önemli hedeftir.

Edirne'nin işgaline seyirci kalan ve Bulgarların Çatalca'ya kadar gelmelerine direnemeyen, düşmanla teslimiyetçi bir tavır içinde antlaşma yapmayı düşünen mevcut hükümete karşı Enver Bey'in saflarında, Şurayi-Vükela binasını basar.

Cesareti ve yiğitliği yanında, sadakati, merhameti ve dost canlısı oluşu Rüfet'i yücelten seçkin kıymetler olarak görünür. Piyeste aşk mevzusunun da kahramanı olan bu şahsiyet, *Trablus Muharibesi*'ndeki Ramiz'in aksine, Enver Bey'in gölgesinde kalmaz, ondan daha olgun ve daha işlevsel bir görüntü sergiler.

Zöhre

İstanbulu bir ailenin kızıdır. Bulgarların eski payitahta saldırması üzerine darülfünundaki eğitimini yarım bırakarak, cepheye gelir ve gönüllü hemşire olarak görev yapmaya başlar.

İnci ve Rüfet'le kurulan münasebetlerinde Rüfet'e duyduğu sevginin yanında, kendi durumlarıyla ilgili endişesini dile getirirken zayıf bir görünüm arz etmekle birlikte, kendisini Bulgarların elinden kurtarmak isteyen Halid'in Bulgar casusu olduğunu öğrendiğinde verdiği tepkiyle güçlü bir karakter olduğunu gösterir:

Zöhre. Rüfet, sizin gehremanlığınız mene me'lumdur, bilirem sizin müharibede yararlığınızı. Sen veten uğrunda, türklerin şeref ve namusu yolunda ölmek isteyirsen. Of, Rüfet, men senin veten uğrunda ölmeyine mane olmayacağam. Get, feget, men nereye gedim?

Rüfet. Zöhre, ağlayırsan mı! ... (s. 56-57).

Zöhre. Çekil, alçag, benim casus yardımına ihtiyacım yoktur.

Goy öldürsünler meni!

Halid. Kimse seni öldürmez, benim sevgilimi öldürmeye kimse cesaret etmez.

Zöhre. Meni ancag erler seve biler. Sen ki, şu gılmcı daşımağa layig deyilsen, neçin daşıyırsan? Mene ver silahı, men kendimi müdafie ederem. Ah, Rüfet, neredesen? Şu senin yoldaş dediğin herif casus imiş, casus. (s. 62).

Vakadaki entrikanın hedefi doğrudan doğruya Zöhre'dir. Kamal'daki korkunç intikam duygusu, hiçbir şeyden haberi olmayan masum kızı fenalıklarla karşı karşıya getirir. Eserde yönlendirici rolü olmayan Zöhre, yalınkat bir genç kız olarak basit, sade bir kişilik sergiler.

Enver (Paşa) (1881-1922)

Yazarın *Trablus Muharibesi* dramında da yer alan tarihî şahsiyet. Enver Paşanın bu eserde daha aktif bir rolü vardır. Türkçü söylemleriyle halkı ve askeri coşturur. Hükümet darbesinden sonra Edirne'ye gönderilen ordunun komutanlığını yapar. Söylem ve eylemleri gerçek kişiliğiyle uyum içindedir.¹²⁵

Şeyhülislam

Çatalca'ya kadar gelen düşmanla sonuna kadar savaşıma yanlısı bir görüntü sergiler. Din-millet-bayrak dairesinde şekillenen düşünce yapısıyla vatan müdafaasının lüzumunu savunur. Kabinede kurulan münasebette teslimiyetçi yöneticilere hakaret etmekte tereddüt göstermez.

¹²⁵ Bkz. Aydemir, Şevket Süreyya, *Makedonya'dan Orta Asya'ya Enver Paşa (1908-1914)*, 2. cilt, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1972.

Molla Hacibaba

Sultan Ahmet Meydanı'nda toplanan halka güç ve cesaret vermek amacıyla yaptığı söylevde, Şeyhülislamla aynı düşünce ekseninde sözler sarf ederek, Türk'ün ateşle imtihanda olduğunu vurgular.

Galib

Kamal'ın oğlu. Dürüst ve vatansever bir şahıs. Savaşta şehit düşer.

Mustafa

Enver Paşanın adamı. Darbede öldürülür.

Mehemmed Emin

Gönüllülerin komutanı. Askere manevî güç veren bir şahıs.

İnci

Zöhre'nin arkadaşı. Hemşire.

Şükri Paşa

Edirne'nin müdafaasında görevli kahraman bir paşa.

Ziya, Hesen

Edirne'nin düşmandan geri alınmasında rol alan askerler.

Menfi Şahıslar

Halid

Trablus savaşında müspet ve yalınkat bir görüntü verirken, bu piyeste genellikle menfi ve kompleks bir kişilik gösterir. Piyeste kurulan entrikanın hem aracısı, hem kurbanı durumundadır. *Trablus Muharibesi*'nde bahsedildiği gibi, kimsesiz büyümüş, dolayısıyla aile ortamından ve iyi bir eğitimden mahrum kalmıştır.

Trablusgarb'da olduğu gibi burada da gönüllüdür. Fakat, Kamal'la münasebetinden buraya geliş sebebinin Edirne'nin müdafaası değil, daha önce İstanbul'da gördüğü ve beğendiği Zöhre olduğu anlaşılır.

Kamal'ın tahrikleri, Halid'in genç kızın sevgilisi, kendisinin de yakın arkadaşı Rüfet'e düşman duygular beslemesine yol açar. Hatta bu düşmanlık, onu, *Trablus Muharibesi*'nde canından çok sevdiği aziz milleti ve devletine ihanet etmeye kadar götürür.

Trablus Muharibesi'nde çizdiği yardımcı şahsiyet profili, aslında onun pek güçlü bir kişiliğe sahip olmadığını, bir desteğe, bir öndere ihtiyaç duyduğunun işaretlerini verir. Trablusgarb'daki önderi Ramiz'dir. Burada ise, kişisel intikam duygularıyla kendisini baştan çıkaran gözü dönmüş Kamal'dır. Halid, piyesteki çok yönlü ve yardımcı rolünden anlaşıldığı üzere, kendi başına karar verme yetisinden mahrum, zavallı bir karakterdir. Nitekim, finalde intihar eder.

Halid, iç dünyasında çatışmalar yaşamaktadır. İcraatıyla duyguları sürekli çatışır. Kamal'ın bütün tahriklerine rağmen, asıl olarak, fena yaratılışlı olmadığını Zöhre'yle kurulan münasebetinde gösterir. Zöhre'ye tecavüz etmek amacıyla geldiği halde bunu yapmaya aklı ve vicdanı elvermez.

Hem bu münasebette, hem de Edirne'nin Türk askerlerince muhasara edildiği olay tabakasında kurulan Rüfet-Halid münasebetinde, onu meşum arzularından alıkoyan gizli bir güç vardır. Nitekim, yaptığı kötülükleri Rüfet'e bir bir itiraf ederek, vicdan azabını dindirmeye çalışır.

Halid karakteri, cehaletin ve ihtirasın yol açtığı fenalıkları gösteren bir kurban olarak eserde yerini almıştır.

Kamal

Entrikayı kuran ve yönlendiren eski bir tüccar. İçindeki vicdan azabını susturamaz. Finalde gerçekleri açıklar ve intihar eder. Hırs, ihtiras ve intikam duygularının kötü bir simgesi olarak eserde yerini alır.

Molla Sübhan

İki müspet din adamına karşılık, teslimiyetçiliği var olmanın gerekçesi olarak değerlendiren ve şeytanın avukatlığını yaparak halkı sükûnete çağıran din adamı.

Kâmil Paşa (1832-1913)

Dönemin sadrazamı. Tarihi bir şahsiyet. Pasif ve teslimiyetçi bir kişiliğe sahiptir. Bulgarların barış şartlarını kabulden yana bir tavır sergiler. Tarihte “Babıâli Baskını” olarak bilinen hükümet darbesiyle görevinden azledilir.¹²⁶

¹²⁶ Bkz. Aydemir, Şevket Süreyya, a.g.e.

Nazım Paşa (?-1913)

Harbiye nazırı. Tarihî bir şahsiyet. Teslimiyetçi ve korkak bir şahıs. Kamil Paşayla aynı düşüncededir. Hükümet darbesi esnasında Yakup Cemil (?-1917) tarafından tabancayla vurularak öldürülür.¹²⁷

Nemazî Muhtar Paşa

İşgale karşı harekete geçemez. Tarafsız kalmayı tercih eder.

Birinci ve ikinci nazır

Kâmil ve Nazım Paşalarla aynı fikirdedirler.

Dmitri, Vasili

Bulgar zabitleri.

Mekân

Cabbarlı, *Nesreddin Şah*'la başlayan ve *Trablus Muharibesi* ile devam eden geniş mekân kullanma yeteneğini, *Edirne Fethi*'yle en uç noktaya çıkartır. Böylece vakanın hemen hemen tamamı geniş mekânda kurulur. Genç yazar, bu eserini kaleme alırken daha tecrübeli ve daha donanımlıdır. Seçtiği her bir mekânın fizikî görüntüsüne manevî anlamlar da yükleyerek, zihinlere Müslüman Türk imajını yerleştirmeye çalışır.

İlk vaka zincirinde, hastane bahçesi ve hemen yanındaki cami görüntüsü, bu bakımdan dikkate şayandır. Sokak çatışmalarının yer aldığı münasebetlerin fazla

¹²⁷ Bkz. *Büyük Larousse*, cilt 16, Milliyet Yay., İstanbul, 1990, s. 8567.

oluşu da yazarın, geniş mekânı benimsediğinin bir ifadesidir. İkinci vaka zincirinde, Cabbarlı, *Nesreddin Şah* dramında türbenin bulunduğu mekâna benzer bir mekân seçer: Sultan Ahmet meydanında halk Edirne'nin işgalini ve hükümetin tutumunu kınamak için nümayiş yapar. Bu geniş mekânda kurulan münasebetler, türbe etrafında kurulan münasebetlerle benzerlik göstermektedir.

Vakanın tek dar mekânı kabine üyelerinin bulunduğu salondur. Bu dar mekânda gelişen münasebetle, binanın dışında toplanan halk arasındaki fizikî münasebet, salonun İttihatçılar tarafından basılmasıyla kurulur.

Son vaka zincirinde, Edirne'yi uzaktan gören bir mekân seçilir. Şehirdeki minare silueti, işgale uğramış vatan topraklarının yanında, İslâm milletinin de kurtarıcı beklediğinin işaretidir. Şehir civarında kurulan Türk askerine ait çadırlar savaşın patlak vereceğinin belirtisidir. Bu mekânda entrikanın çözülmeyi sürdürdüğü Rüfet-Halid münasebetlerine ilâve olarak, fedakârlığın ve vatan sevgisinin konu edildiği Rüfet-Ziya, Rüfet-Hesen münasebetleri de gözlemlenir. Bulgar zabitleriyle Halid münasebetinin geçtiği tepe görüntüsü de geniş mekân olarak eserde yerini alır.

Sonuç olarak, vakanın tamamına yakın bir bölümü, geniş mekân anlayışına göre kuruludur. Mekânlarla ilgili ayrıntıların eksikliğine rağmen, mekân seçimi ve kullanımında aksamanın olmayışı, eserin sahnedeki başarısını artıran bir unsurdur.

Zaman

Eser, XX. yüzyılın başlarında Edirne'nin işgali ve geri alınmasıyla ilgili zaman dilimini kapsar. Şehir, yedi aydan beri düşmana direnmesine rağmen, İstanbul'dan destek gelmediği için mevcut asker ve gönüllülerin mukavemeti giderek

azalmaktadır. Cabbarlı bu durumu Rüfet'in Halid ve Kamal'la münasebetinde ortaya koyar:

Rüfet. Evet, tamam yeddi ay müdafie etdiyimiz Edirnenin bu gün mügedderatı hell olunacag. (s. 55).

Rüfet. Bu gün artıg her şey belli olur, düşmenlerin teerrüze hazırlandığı artıg keşf olunmuş, galada da büsbüttün azuka tükenmiş.
... (s. 55).

Trablus Muharibesi'nin aksine, zaman derinliğinin Edirne Fethi'inde mükemmel oluşu okuyucu/seyirciyi kısa sürede vakanın heyecanlı atmosferine sokar. Gerçek tarihe uygun gelişmeler son derece doğal, akıcı ve ayrıntılı olarak gözler önüne serilir. Edirne'nin işgal edilmesinin ardından İstanbul'da oluşan muhalefet hareketi gerçek zamanla örtüşür. Mevcut hükümetin darbeye görevden uzaklaştırılması, İttihatçıların hükümet olması, Enver Bey komutasındaki ordunun Edirne'ye girmesi ve o döneme ait bazı tarihî şahısların eserde gerçek mizaçlarıyla rol alması kronolojik zamana uygun bir şekilde aktarılır.

Zaman ve vaka kurgusu açısından dikkati çeken iki aksama dışında¹²⁸ vaka zincirlerinin oluşmasında gerçek zaman ve tarihle ilintisiz bir durum söz konusu değildir. Daha önce ifade edildiği üzere Cabbarlı, bu eserini kaleme alırken daha

¹²⁸ *¹³ Edirne 160 günlük [yaklaşık 5,5 ay] muhasaranın ardından işgal edildiği halde, Cabbarlı muhasaranın 7 ay sürdüğünü ifade eder. Kurguyla ilgili aksama ise şöyledir: Edirne'nin Enver Bey kuvvetlerince tekrar alınmasında, Cabbarlı, şehrin savaşa alındığını ifade eder. Oysa, Enver Bey komutasındaki kuvvetler hiçbir direnişle karşılaşmadan Edirne'ye [girer](22 Temmuz 1913) Bkz. Büyük Larousse, cilt 7, Milliyet Yay. İstanbul, 1990, s. 3524.

donanımlı ve daha tecrübelidir. Dolayısıyla, gerek tarihî vakanın kuruluşunda, gerekse zamanın kullanımında önceki aksamalar görülmez.

Dil ve Üslûp

Cabbarlı, bir eserin vakasını oluştururken okuyucu/seyircinin sadece aklına değil, hislerine de nüfuz etmeyi amaçlar¹²⁹. Bu düşünceden hareketle eser, romantik-realist bir üslûpla kaleme alınır. Tarihte vuku bulmuş Edirne dramı halkın duygularına derinden hitap edecek unsurlar taşır. Cabbarlı, akıcı ve coşkulu üslûbuyla, belâgat sanatının inceliklerinden irticalî örnekler sunarak, hitabet bakımından zirveye ulaşır.

Eserde romantik unsurlara yer verilmekle birlikte, realist kurgunun esas olduğu dikkatten kaçmaz. Daha doğru bir deyişle, realizm romantik bir anlayış çerçevesinde duygusal ve coşkulu öğelerle süslenerek ele alınır. Hitabetin ön plâna çıkarıldığı eserde şahısların diyalog ve monologlarında zorlama ifadelere rastlanmaz. Diyaloglar ölçülü ve samimidir. Her şey doğal mecrasına göre gelişme gösterir. Nutukların görkemli ifadelerle süslenmesi, eseri baştan sona çekici kılan bir özellik olur.

Enver Bey'in Türklüğü yücelten nutukları Molla Hacıbaba'nın İslâm'ı metheden ifadeleriyle tamamlanır. Her iki kavramdan adı konmamış bir senteze ulaşılır.

¹²⁹ Чәфәров, Чәфәр, *Драматургија вә Театр*, Азәрнәшр, Бакы (Ceferov, Cefer, *Dramaturgiya ve Teatr*, Azərneşr, Bakı), 1968, s. 255.

Sahne Eseri Olarak Durumu

Piyes, ilk kez 15 Aralık 1917'de Azerbaycan Devlet Tiyatrosu'nda Abbas Mirze Şerifzade, Sidgi Ruhulla, Helil Hüseynov gibi tanınmış tiyatro sanatçılarınca sahnelendiği¹³⁰ ifade edilmesine rağmen, bir başka kaynakta piyesin 10 Kasım 1917'de Tağıyev Tiyatrosu'nda sahneleneceğine dair orijinal duyurusu bulunmaktadır.¹³¹

Tiyatro tekniği göz önüne alındığında üzerinde iyi çalışılmış, olgun bir eser olduğu görülmür. Kahramanlık ve fedakârlık motifleriyle süslenen piyeste, Türkçü ve İslâmcı akımların izleri çok açık görülse de, ırk ve din taassubundan kaçınıldığı ve evrensel insan haklarına uygun görüş sergilendiği müşahade edilir:

Enver. ... Gardaşlar, biz Edirneye kimseni ezmeye gelmedik, biz kimseye hücum etmek, kimseni tapdamag istemedik ve kendimizin de tapdanmamıza yol vermerik. Bunu görmekdense ölümümüzü görmek isterik. (s. 88).

Eserin, *Trablus Muharibesi*'ndeki yüzeysellikten uzaklaşarak, daha işlevsel oluşu halkın yoğun ilgisine mazhar olmuş ve repertuarda kaldığı 1923'e kadar defalarca sahnelenmiştir.

Trablus Muharibesi gibi *Edirne Fethi*'nin de elyazması müellife ait değildir. Elyazmaları Enstitüsü'nün arşivinde 20. Q-36. (964) envanter sayısı ile muhafaza edilen nüshası, Ebdulla Güneşli imzasını taşımaktadır.¹³²

¹³⁰ Rüstemli, Asif, a.g.e., s. 11.

¹³¹ Наси́ев, Байрам, Начы́ев, Байрам, *Драматург в Тарих*, Язычы, Бакы (Наси́ев, Байрам, *Dramaturg ve Tarih*, Yayıçı, Bakı), 1985, s. 36.

¹³² Rüstemli, Asif, a.g.e., s. 11.

Çok uzun yıllar arşivin tozlu raflarında kalan eser, ilk kez 1996'da, daha sonra da 2000'de Asif Rüstemli tarafından yayınlanarak, Azerbaycan halkının beğenisine sunulmuştur.

Sonuç

Sovyet Azerbaycan'ında edebiyatçılar ve edebiyat tenkitçileri Osmanlı Devleti'ni ve esas itibariyle de Pantürkizm ve Panislamizmi konu alan *Trablus Muharibesi* ve *Edirne Fethi* dramlarını basitleştirecek ve gözden düşürecek eleştirilere yönelirler.

Panturanist ve Panislamist ideallerin, düşüncelerin derinliklerinde gizlenmek zorunda bırakıldığı Sovyetler Birliği döneminde kaleme alınan bu tür eleştirilerin, Marksist edebiyat anlayışına göre şekillendiği bilinmektedir. Dolayısıyla, bu anlayışın reddettiği düşünce ve idealleri kaleme alan edebiyat adamlarının en hafif tabirle, bunalım içinde oldukları, gerçekleri görmedikleri ya da bilmedikleri hep ifade edile gelmiştir.

Cabbarlı da, *Trablus Muharibesi* ve *Edirne Fethi* dramlarıyla ilgili olarak, bu eleştirilerden nasibini almıştır. Her iki eserin de zararlı düşüncelerin tesiriyle kaleme alındığı, dolayısıyla realizmden ve edebî kıymetten uzak, ehemmiyetsiz eserler olduğu âdeta söz birliği edilmişçesine dile getirilmiştir¹³³. Bununla birlikte, Cabbarlı'nın daha sonra yazdığı eserlerinden anlaşıldığı üzere, Sovyet düşünce

¹³³ Vezirova, F., *C. Cabbarlı Yaradıcılığında Sosyalizm Realizmi*, ADÜ Neşriyyatı, Bakı), 1960, s. 11.

Hacıyev, Davud, *Azerbaycan Edebiyatında Tarihi Dram*, Yazıcı, Bakı), 1983, s. 32-33.

Hacıyev, Bayram, *Dramaturg ve Tarih*, Yazıcı, Bakı, 1985, s. 37-38.

Ceferov, Cefer, a.g.e., s. 262.

yapısına tamamen adapte olması, bu eleştirilerin derecesini hafifletmiş, hatta Marksist edebiyat anlayışına göre “Edebî önderler yaratma” ilkesinden hareketle, Azerbaycan’da sosyalist realizminin şefi ilân edilmiştir.

Edebî eleştirilerin realiteden uzak, salt sosyalist mülâhaza ile yapıldığı göz önüne alındığında, evrensel edebiyat anlayışına göre somut ve nesnel olmadıkları kendiliğinden ortaya çıkmış olur.

Duruma Cabbarlı açısından bakıldığında, *Nesreddin Şah* ve *Trablus Muharibesi*’nden sonra *Edirne Fethi*’ni de tamamlayarak, tarihî realizm anlayışına ulaşmış görünmesi, yazarın ikinci dönem eserlerini kaleme almadaki bakış açısının şekillenmesinde dikkate değer bir gelişme olarak yorumlanabilir.

II. İKİNCİ DÖNEM DRAM ESERLERİ (1920-1921)

AYDIN

Aydın (1921) dramı Cafer Cabbarlı'nın ikinci dönem eserlerinin ilkidir.

Yukarıda sözü edilen gelişmelerin ışığı altında kaleme alınan eser, yazarın ilk dönem eserlerinden farklı bir görüntü arz eder.

İlk dönemde, Cabbarlı, sorunları teşhis etmekte, hatta onlarla yüzleşmekte bir hayli başarılıdır. Mamafih, söz konusu dönemde sorunları analitik bakış açısıyla ele alacak fikrî ve edebî olgunluğa ulaştığını söylemek zordur. Zira, olayların sosyo-psikolojik analizinde rahatsızlığa yol açan problematiği bertaraf edecek dinamikler Cabbarlı'da henüz ortaya konmuş değildir, ya da iyimser bir ifadeyle, henüz çekirdek idealar hâlinindedir.

Bu itibarla, siyasal ortamın getirdiği elverişli durumun da göz önüne alınmasıyla, yazarın eserleri arasında *Aydın*'ı, analitik düşüncenin tezahür ettiği ilk numune olarak değerlendirmek yanlış sayılmaz.

Konu

Aydın ilkel kapitalizmin egemen olduğu şehir hayatında ortaya çıkan bir aile faciasıyla, bu facia etrafında gelişen olayları dile getirir. Eserde maddiyat ve

maneviyat gibi iki zıt unsurun sürekli çatışması söz konusudur. Aşkla ve felsefi düşüncelerle beslenen vaka, baştan sona, egemen güçlerle yoksullar arasında sürüp giden onur ve hak mücadelesi üzerine kurulur.

Cabbarlı, şimdiye kadar, romantik bir dram yazarı olarak, aile içinde ya da tarihte olup biten konuları kaleme alırken, *Nesreddin Şah* dramında izleri görülen zulme karşı direniş anlayışını biraz daha güçlendirerek, *Aydın*'da olaylara pre-realist pencereden bakmaya başlar: bu pencereden iki sınıf görünmektedir: 1. Kapitalist inisiyatifin altında yaşam mücadelesi veren halk, özellikle işçi sınıfı, 2. Ezen, sömüren, çıkarıcı kapitalist sınıf. Toplumun sınıfları arasındaki doku uyumsuzluğunun had safhada sergilendiği eserde hor görülen, ezilen, hakları çiğnenen işçi sınıfının direnişi keskin ifadelerle dile getirilir.

Çocukluğundan itibaren, evli ablasından başka kimsesi olmayan genç Aydın'ın itilip, ezilmesiyle ortaya çıkan ve Gültekin'le evlendikten sonra da devam eden psikolojik zafiyeti ve bu zafiyetin hâkim güçlerce istismarı eserde süreklilik arz eder. Aç gözlü bir kapitalist olan Dövlet Bey'in, Aydın'ın güzel karısı Gültekin'e göz dikmesiyle başlayan olaylar faciaya dönüşerek, eserin sonunda Gültekin'le Aydın'ın intiharına sebep olur.

Aile faciası ve işçi hareketi gibi iki ana konu etrafında şekillenen vakada, kapitalistlerin yaşam tarzından bir kesit sergilenerek, paranın gücü karşısında çaresiz kalan insanların hayatı dramatize edilir. Sosyalist realizminin bakış açısından kapitalizme mahsus bir özellik olarak görülen düşük ahlâk, bütün çıplaklığıyla gözler önüne serilir.

Olay örgüsünün farklı bir düşünce boyutunda şekillenmesiyle ortaya çıkan Aydın'ın sınırsız ve çılgın idealizmi, vakaya felsefi düşünce tarzının mantığını da

beraberinde getirir. “Olmak ya da olmamak” olgusu, eserin tamamında Aydın’ın verdiği bir mücadele olarak vurgulanır.

Tema

Cabbarlı’nın ilk dönem eserlerinde yer verdiği tematik çeşitlilik, olgunluk döneminde kaleme aldığı eserlerinde de artarak devam eder. *Aydın* dramında sevgi, aşk, inanç, tutku, para, ihanet, intihar gibi temalara, *Nesreddin Şah* dramında olduğu gibi eşitlik ve özgürlük temalarının da ilâve edildiği görülür. Fakat, bu temaların işleniş biçimi *Aydın*’da farklı bir seyir izler.

XIX. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan ve emeği sömürerek güç kazanan ilkel kapitalizmin sebep olduğu ahlâkî zafiyet motifleri göz alıcı bir şekilde işlenir. Dövlət Bey’in maddî gücünden kaynaklanan yaptırımlar, Gültekin’in, Dövlət Bey’in şehvanî arzularına boyun eğmesi, temeli sevgi ve aşk temalarına dayanan kutsal aile kavramının yıkılmasına yol açar.

Eserin ortaya konmasında marksizmin referans alınması ve felsefî düşünce boyutunun toplumsal olayların yorumlanmasına dahil edilmesi, esere adını veren Aydın’ı ateizme götürecek malzemeyi hazırlar. Yiyecek ekmek bulamayan insanlara inat, kazançlarını şehvet yolunda harcamaktan sakınmayan kapitalist zihniyetin temsilcileri, Aydın’daki düşünsel değişimi hızlandırır. Cabbarlı’nın, *Edirne Fethi*’nde yücelttiği yaratıcı, burada, varlığından şüphe duyulan ve eğer varsa adil olmadığı vurgulanan yaratıcı hüviyetine bürünür.

Aydın’ın ikilemi sadece Tanrının varlığıyla sınırlı değildir. O, özgürlüğü savunurken, ahlâksızlığı yüceltmekte; ahlâksızlığı eleştirirken, özgürlüğü aşağılamakta sakınca görmez. Maddiyat ve güçlü lanetlenirken, maneviyat ve güçsüz

de bedduadan payını alır. Eserde her tema, hatta her kavram birbiriyle çatışma hâlidir.

Kabaca, güçlü ve güçsüzün çatışması şeklinde ortaya çıkan olay örgüsü, muhtevastaki iffet-iffetsizlik, samimiyet-riya, tevazu-kibir, sadizm-mazoşizm, direniş-teslimiyet gibi birbirine zıt motiflerle zenginleşerek, esere farklı bir boyut getirir. Bu farklılığın en önemli yanı, kapitalizme direniş sürecinin başlaması olarak dikkatleri çeker. Cabbarlı, ilk kez, toplumsal bir sınıfın –işçi sınıfının- uyanışını betimlediği eserinde, işçilerin hak arayışlarına ve grev olgusuna yer vererek, sınıflar mücadelesinin başladığını vurgular.

Tez

Cabbarlı'ya göre, yeryüzünde adaletsizlik ve hak gaspları süreğen hâldedir. İnsanlar maddî değerlerin ağırlığı altında sürekli var olma mücadelesi verirler. Toplumlarda birbirine siyah ve beyaz kadar zıt iki yapılanma vardır: zengin ve fakir ya da güçlü ve güçsüz. Zengin ve güçlü servetiyle her şeye sahip olabilmekte, bedenleri, hatta ruhları dahi satın alabilmektedir.

Fakir ve güçsüzün eşit ve özgür kılınacağı bir toplum yaratılması için, bu sınıfın güçlü sınıfla sürekli mücadele hâlinde olması gerekir. Eşitlik ve özgürlük savaşında, egemen sınıfın ekonomik istismar vasıtası olarak kullandığı din ve tanrı kavramları reddedilir. Ona göre, yeryüzünde insandan başka hakikat yoktur. Başka da her şey hayal ürününden ibarettir.

Aydın'da tezahür eden psikolojik bunalımın, tezaadın ve ikilemlerin doğrudan doğruya Cabbarlı'nın ruh dünyasından kaynaklandığını söylemek yanlış sayılmaz. Zira, *Edirne Fethi* gibi vatan ve inanç kavramlarının olabildiğince yüceltildiği

panteist bir eserden sonra, Azerbaycan'ın Sovyetlerce ilhakıyla (1920), Cabbarlı'nın içinde bulunduğu psikolojik şaşkınlık, olduğu gibi Aydın karakterinde kendini gösterir. Cabbarlı'nın septsizizmi ateizmle de sınırlı değildir. O, antiteist bir yaklaşım ortaya koyar.

Vaka Kuruluşu

28 Nisan 1920 tarihi, Azerbaycan için, yeni bir sosyo-ekonomik yapılanmanın yanında, kültür ve edebiyat sahalarında da köklü değişimlerin yaşandığı uzun bir dönemecin başlangıcıdır.

Bu tarihte Bakü'ye giren Kızılordu bağımsız Azerbaycan Demokratik Cumhuriyeti'ne son vererek, ülkenin Sovyetler Birliği'nin bir parçası olmasına yol açtı. Yapısal bir devrim yaşayan ülkede, Cabbarlı "Sovyet hâkimiyetinin kuruluşunun ilk gününden itibaren büyük bir hevesle edebî ve içtimâî faaliyete başladı."¹³⁴ *Komünist* dergisinde görev almasıyla, Sovyet hükümetinin her sahada aldığı kararı yakından izleme imkânı buldu ve kendisini edebî sahada yeni bir akıma –realizm- dahil edecek olan, 1919'da yazmaya başladığı *Aydın* dramını 1921'de, yeni oluşumun düşünsel çerçevesi içinde tamamladı.

Aydın dramında olaylar ilkel kapitalist oluşumun ivme kazandığı Bakü'de cereyan eder. 5 perdeli piyesin ilk vaka zinciri Aydın-Surkay, Aydın-Gültekin, Aydın-Gurban, Gültekin-Dövlət Bey, Gültekin-Böyükhanım ve tekrar Aydın-Gültekin, Aydın-Surkay ve Surkay-Dövlət Bey münasebetlerinden kuruludur. Üç olay tabakasından oluşan bu vaka zincirinde Aydın'ın hezeyanları ve Dövlət Bey'in Gültekin'e gösterdiği yakınlık konu edilir.

¹³⁴ Vezirova, F., C. Cabbarlı *Yaradıcılığında Sosyalizm Realizmi*, ADÜ Neşriyyatı., Bakı, 1960, s. 13.

Aydın-Surkay münasebeti, Aydın'ın yoksul görünüşlü evinde başlar. Aydın'ın duygusal tatminsizliği ve iç dünyasındaki çelişkiler üzerine kurulan bu münasebeti bir ara duvar gibi algılansa da, olay örgüsünü yönlendirmesi bakımından ana duvar olarak adlandırmak yanlış olmaz. Zira, Aydın'da tezahür eden tatminsizlik ve çocukluğundan itibaren öksüz ve yetim büyümüş olmasından kaynaklanan, topluma karşı beslediği kin ve intikam duygularıyla hayat bulan megalomanik tutkuların ve tatminsizliğin açığa vuruluşu söz konusudur.

“Мән истәјирдим бүтүн дүңја мәнимлә һесаблаһсын, күчәләрдән
гечәркән Ајдын кәлир дејә халғ мәни бармағилә көстәрсин. Мән
истәјирдим әјилмәјән кимсә јанымдан кечмәсинМән истәјирдим
бүтүн бәшәријјәт мәним фикримә тапынсын...”¹³⁵

“Men isteyirdim bütün dünya benimle hesablaşsın, küçelerden¹³⁶
geçerken Aydın gelir deye herkes meni barmağıle göstərsin. Men
isteyirdim eylməyən kimse yanımdan geçməsin. Men isteyirdim bütün
bəşəriyyət mənim fikrimə tapınsın...”

Art zamanlı anlatımlarla çocukluğuna ait bilgiler veren Aydın'da psikolojik bir saplantı hâline gelen bu durum, aktüel zamanda evrimleşerek çekirdek ideaya dönüşür. Bu bağlamda, sadist ve mazoşist eğilimlerin ortaya çıktığı görülür. O, beğenmediği, tasvip etmediği dünyaya yeni bir düzen verebilmek için bütün insanlığın katlini vacip görecektir bir düşünce geliştirir.

“Мән дријлији јени әсасмәзәриндә гумағ үчүн бүтүн
бәшәријјәти ган дәнизләриндә чимдириб, инсанлығын чејнәнмиш
сүмүкләри үзәриндә сағ галачағ бәшјашлы сәбиләр үчүн сәадәт
сарајлары тикдирмәк истәјирдим.” (s. 137).

¹³⁵ Cabbarlı, Güllare, *Cefer Cabbarlı, Eserleri Dörd Cildde, Birinci cild*, Yazıcı, Bakı, 1983, s. 137.

¹³⁶ Sokak.

“Men diriliyi yeni esaslar üzerinde gurmağ üçün bütün beşeriyeti gan
denizlerinde çimdirib, insanlığın çeynenmiş sümükleri üzerinde sağ
galacag beşyaşlı sebiler üçün seadet sarayları tikdirmek isteyirdim.”

Aydın’ın küçükken itilip kakılması, hor görülmesi, sevgiden mahrum
büyümesi, yılların birikimiyle, böyle melankolik ve sadist bir düşüncenin oluşumuna
sebep olur.

Öte yandan, içinde yaşattığı ihtilalci düşüncelerin eyleme dönüştürülmesini
engelleyen âmillerden şikâyet eder. Önce ablasının, şimdi de karısı Gültekin’in
kendisini eylemsiz bir dünyaya teslim olmak zorunda bıraktığını söyler:

“O... Намысы о... О мәним гаранлыг фәзаларда парлаг улдузлара
доғру чырпынан ганадларымы гырды. Мәни мәнв етди, мәнв... ” (s.
138).

“O... Намысы о... О меним гаранлыг фезаларда парлаг улдузлара доғру
чырпынан ганадларımı гырды. Мени мәнв етди, мәнв...”

Cabbarlı’nın diğer eserlerinde, baş karakterler vuslata ermekle mutlu olurken,
burada, zengin-yoksul herkesin evlenmek için can attığı, ince duygulu, narin yapılı,
dünyalar güzeli Gültekin’le evlenmesi Aydın’ı mutsuz eder. Ona göre, insan ıstırap
çekmeli, rekabet etmeli ve ümitvâr olmalıdır, ama sevgiliye asla kavuşmamalıdır:

“... Мән истәјирдим ки, севдијим мәни севмәси. Она чатмаг
үмидилә јүксәлмәк, чырпынмаг, чарпынмаг, јухусуз кечәләр, ганлы
вурушмалар, эзаб, көз јашлары, мубаризә... Јалныз өләркән сон
нәфәсдә додагларымы додагларына сыхыб: мән бир һәгигәтәм, мән

бир Һеч дежиләм! дежә, галибијјәт вә ифтихар севинчләриндә боғулуб өлмәк истәјирдим.” (s. 139).

“Men isteyirdim ki, sevdiyim meni sevmesin. Ona çatmaq ümidile yükselmek, çırpınmaq, çarpışmaq, yuhusuz geceler, ganlı vuruşmalar, ezab, köz yaşları, mubarize... Yalnız ölerken son nefesde dodaglarımı dodaglarına sıkıb: men bir hegigetem, men bir heç deyilem! Deye, galibiyet ve iftihar sevinçlerinde boğulub ölmek isteyirdim.”

Oysa o, sevgiliye kavuşmakla, insana yaşama azmi veren ümidini yitirmiş durumdadır. Surkay, Aydın’ı nankörlükle ve sahip olduğu güzelliğin kıymetini bilmemekle suçlar ve Aydın’daki çelişkiyi dile getirir, onun bir hayal okyanusunda, sürrealist bir dünyada yaşadığını söyler:

“Нанкөр!.. Сән билирсән ки, бүтүн дүңја она дөвтәләб иди, о исә һамысыны –атасыны, анасыны белә атыб сәнин кими јохсул, шашгын бир чочуға кәлди, вердији бир кәлмә сөздән дөнмәди. Фәгәт... сән!.. Сәнин сәадәтинин өзүл дашлары бир чохларынын көз јашларындан јапылмышкән...” (s. 138).

“Nankör!.. Sen bilirsən ki, bütün dünya ona dövteləb idi, o ise hamısını –atasını, anasını bele atıb senin kimi yoksul, şaşgın bir çocuğa geldi, verdiyi bir kelme sözden dönmedi. Feget... sen!.. Senin seadetinin özü¹³⁶ daşları bir çoklarının göz yaşlarından yapılmışken...”

¹³⁶ Temel, asıl.

Surkay'ın aşk ve vuslat kavramlarıyla ilgili romantik söylemine karşılık, Aydın'da tezahür eden ve ahlâksızlığa övgü olarak vurgulanan düşünceler, onun ne tür bir aşkın özlemini çektiğini ortaya koyar:

Ајдын. Өз һәјаты анламырсыны. Севдијин аланлар алтун
гәфәсә бағланмыш бир бүлбүлдән башга һеч бир шеј дејилдир.
Һалбуки, мәнчә, сәбәтләр буцағында јашајыб һәр чичәкдән бир
шәһд алан бир ары кими олмагдан бөјүк сәадәт јоқду. О бир
чичәји хошлар, гонар, дојар, галхар, башгасыны бәјәнәр, она доғру
јөнәләр. Көнүл тәнәввә дүшкүнүдүр.

Сурхәј. Бу, әхлагсызлыгдыр!

Ајдын. Тәбиәт өзү әхлагсыздыр. ... (s. 138-139)

Aydın. Siz hayatı anlamırsınız. Sevdiyin alanlar altın gefese
bağlanmış bir bülbülden başka heç bir şey deyildir. Halbuki, mence,
sebetler bucağında yaşayıb her çiçekden bir şehd¹³⁷ alan bir arı kimi
olmagdan büyük seadet yokdur. O bir çiçeyi hoşlar, gonar, doyar, galkar,
başgasını beyener, ona doğru yöneler. Könl tenevve düşkünlüdür.

Surkay. Bu, ehlagsızlıgdır!

Aydın. Tebiet özü ehlagsızdır.

Bu düşüncelerine rağmen, Aydın, Gültekin'in kendisine gösterdiği ilgi ve şefkate minnet duymaktadır:

“Аллаһ кестәрмәсин, үзәриндән ағыр бир рүзкар өтмәсинә разы
оларсам, көзләрим ағарсын. Јохсуллуғумуздан чәкдији һәр бир
сыхынтыны ијнә кими үрәјимә санчылыр. Фәгәт о мәнә тәсәлли
верир, мәни сеvir, охшајыр, әјләндирмәјә чалышыр, бир арзума
гаршы дурмајыр ...” (s. 139).

¹³⁷ Bal, sıra.

“Allah köstermesin, üzerinden ağır bir rüzkar ötmesine razı olarsam,
közlerim ağarsın. Yoksulluğumuzdan çekdiyi her bir sıkıntıyı iyne kimi
üreyime sancılır. Feget o mene teselli verir, meni sevir, okşayır,
eylendirmeye çalışır, bir arzuma garşı durmayır ...”

Gurban'ın Aydın-Gültekin münasebetine dahil olmasıyla, ana duvar içine küçük bir ara duvar yerleştirilir. Aydın-Gurban münasebetinden Dövlet Bey'in Aydın'ı fabrikaya çağırdığı anlaşılır. Gurban'ın elinde bir kâğıt gizlediği Aydın'ın gözünden kaçmaz, ama önemsemez. Bu ara duvar sadece iki kısa diyalogdan ibaret olmakla birlikte, vakanın tümüne şamildir. Zira, Aydın'ın fabrikaya gitmek için evinden ayrılmasıyla, kurulacak Gültekin-Dövlet Bey münasebeti, olay örgüsünde lanetlenen kapitalist ahlâkın düşüklüğünü gözler önüne serecektir.

Surkay, Aydın'ın samimi arkadaşıdır. Yüksek öğrenim için Moskova'ya gitme hazırlıkları yapar. Cabbarlı, yüksek öğrenim için daha önce, *Nesreddin Şah* dramında yaptığı gibi, Fransa veya diğer Avrupa ülkelerini örnek alırken, bu defa Moskova'ya yönelir. Bu durum doğrudan doğruya 28 Nisan devrimiyle ilgilidir. İnsanlığın gelişmesi, özgür ve eşit yaşayabilmesi için eğitimin, kültürün ve uygarlığın kiblesi artık Moskova olmuştur.

Aydın kendisinin eğitime devam edemediğinden yakınır. Surkay, eski günleri yad etmek amacıyla asılı duran tarı göstererek Aydın'dan çalmasını ister. Aydın, tekrar art zamanlı anlatıma müracaat eder. Tar sesinin Gültekin'in buğulu göz yaşlarına karışarak, duygu yüklü münasebetin geliştiği iki yıl öncesine döner. Aydın, o dönemde Gültekin'le yaşadığı duygusal beraberlikten mutludur. Bu durumu, arzu

ile vuslat arasındakı evrede yaşanan bir mutluluk olaraq tanımlar. Ona görə, vuslata kavuşduktan sonra mutluluk kendiliğindən sona erir.

Aydın'la Surkay'ın bitişik odaya keçməsinin ardından, elində bir mektupla, yorgun və bitkin bir şəkildə Gültekin odaya girir. Gültekin saçlarını sırtına kadar inen bir örtüylə örtmüşdür.

Yeni dönməle birlikdə, dinî taassubun yok edilərək, Azərbaycan kadınına çağdaş bir görünüm kazandırmaq istəyən Cabbarlı, ömrü boyunca mücadələ etməkdən geri durmayacağı çarşafı Aydın'ın ağzından "seyyar həpishanə"yə bənzətir. Çarşaf, gericiliğin və fanatizmin simgesidir. Modern Azərbaycan kadını, bu simgedən sürətlə kurtulmalı, özgür Rus kadınının saflarında yerini almalıdır.

Aydın-Gültekin münasebəti Aydın'ın Gültekin'in çarşafına söz söyleməsiylə başlar. Gənc kadın, çarşaf düşmanı bir görüntü sergilemək istəməyən Aydın'a verdiyi cavapta, çarşafın kendisini yabancu gözərdən gizləməsinin yanı sıra, kapalı bir ifadəylə başqa giysisinin olmadığını ima edər. Gültekin, yinə də, yoksulluktan şikâyetçi değıldir. Onun için önemli olan Aydın'ın sağlığı və mutluluğudur. Bu münasebette, uzun süredir işsiz olan Aydın'ın işə girdiyi və gənc kadının da Dövlət Bey'in karısına dər verməyə başladığı anlaşılır. Bu olumlu gelişmələr Gültekin'in mutlu olması için yeterlidir, fakat Aydın'da sık sık şahit olduğu melankoli onu endişeləndirir:

Ајдын. Ох, көзәл мәләкәм! Нә етмәк ки, өзүмдә фикрән бүтүн
дүнјаја һаким олмағ гуввәти һисс едән мән, тәкчә сәни дә хошбәхт
јашада билмирәм. Нә етмәк, сән ки мәним фикирләрим биһирсән,
кимсә анламырса, бары сән мәни анла... Күлтәкин, мән һәјат илә
јашамајачағам. Мән гырх јашына чатынча интиһар едәчәјәм.

Күлтәкин. Ајдын!.. Валлаһ сән белә дејәндә мән мәјус олурам.
Сән һәмишә белә дејирсән. Инди сөз ачылымш, мән дә дејирәм:

һамы мәнә дејир ки, Ајдын ојнағ фикирли бир адамдыр Мән исә сәни әјләндирмәк, үрәјини ачмағ үчүн бир шеј тапмаға чалышырам, амма бачармырам. Нә еләјим...” (s. 141).

Aydın. Oh, güzel melakem! Ne etmek ki, özümde fikren bütün dünyaya hakim olmag guvveti hiss eden men, tekce seni de hoşbeht yaşada bilmirem. Ne etmek, sen ki benim fikirlerimi bilirsən, kimse anlamırsa, barı sen meni anla... Gültekin, men heyat ile yaşamayacağam. Men gırk yaşına çatınca intihar edeceyem.

Gültekin. Aydın!.. Vallah sen bele deyende men meysus oluram. Sen hemişe bele deyirsən. İndi söz açılmış, men de deyirem: hamı mene deyir ki, Aydın oynak fikirli bir adamdır. Men ise seni eylendirmek, üreyini açmag üçün bir şey tapmağa¹³⁸ çalışıram, amma bacarmıram. Ne eleyim...

Aydın'ın çılgın fantezileri arasında belli bir yaştan sonra intihar etme düşüncesi de vardır. İntihar kavramı çok açık bir şekilde ümitsizliğin ve inançsızlığın simgesi durumundadır. Münasebet esnasında Aydın, göz yaşlarına hâkim olamayan Gültekin'in ağlamasından adeta gizli bir zevk alır.

Aydın'ın, Gültekin'e hem acı çektirme, hem de onu tanrılaştırma eğilimi, ardından ağlamasını istemesi, sonra men etmesi ve nihayet onu gözlerinden öperek, onun da kendisini öpmesini arzulaması, Aydın'ın dengesizliğini pekiştiren somut göstergelerdir.

Sürtüp giden bu münasebet, Gurban'ın içeri girerek, Aydın'ın fabrikada beklendiğini söylemesiyle son bulur.

¹³⁸ Bulmak, yapmak.

Aydın-Surkay münasebeti gibi, Aydın-Gültekin münasebeti de Aydın'ın psikolojik durumunu gösteren bir ana duvar olarak ilk olay tabakası içinde yerini alır.

Vaka zincirinin ikinci olay tabakası Gültekin-Dövlet Bey, Gültekin-Böyükhanım ve Aydın-Gültekin münasebetleriyle şekillenir. Gültekin-Dövlet Bey münasebeti, kapitalist ahlâkın rezilliğini gözler önüne sermeyi amaçlar. Ana duvar olarak kurulan bu münasebette, Dövlet Bey'in, Gurban'ı, Aydın'ın evden ayrılması için gönderdiği anlaşılır. Gültekin'in evde yalnız kalmasıyla içeri girerek, genç kadın hakkındaki düşüncelerini ve ondan beklentilerini dile getirir. Bu düşünce ve beklentilerde Dövlet Bey'in, Gültekin'i kendisine metres tutma arzusu vardır. Dövlet Bey bu arzusuna, genç kadının yoksul oluşundan faydalanmak suretiyle ulaşmak ister:

“Мән ону дејирәм ки, дәвләт о чәзибәдәр кәзалликләринизин ајағлары алтында сәрилмишкән, нечин ону тапдајыб кәчир, бүгүн дүнјаја һәкм етмәјә мүғтәдиркән, нечин бу гәдәр әзаба дөзүр, нечин өз һалынызы дүшүнмүк истәмирсиниз?” (s. 143).

“Men onu deyirem ki, Dövlet o cazibedar gözelliqlerinizin ayaglari altında serilmishken, nechin onu tapdayib kecir, butün dünyaya hökm etmeye müğtedirken, nechin bu geder ezaba dözür¹³⁹, nechin öz halinizi düşünmek istemirsiniz?”

Gültekin'in maddiyata önem vermediğini gören Dövlet Bey taktik değiştirir:

“Өзүңүз гөрүрсүңүз, она иш вермирдиләр, мән она иш вердим, инди дә мүдир тәјин етмишә. Бунларын һамысы сәнин һалыны јахшылашдырмаг үчүн дәјилми?” (s. 144).

¹³⁹ Sabretmek, katlanmak.

“Özünüz görürsünüz, ona iş vermirdilər, men ona iş verdim, indi de müdir təyin etmişəm. Bunların hamısı sizin halınızı yaxşılaşdırmaq üçün deyilmi?”

Gültekin, Dövlət Bey'in niyyətini bilməkdir, fəqat təcavüz etməyi tərcih edir, zira xəstəlikdən hələ kurtulmuş olan Aydın'a kimse iş verməməkdir. İşdən çıxarılması durumunda, kəşş dolu karanlıq günler təkrar başlayacaqdır.

Dövlət Bey'in Gurban'la göndərdiğı məktubun içeriğı anlaşıldıktan sonra Gültekin istər istəməz təpki göstərir:

Күлтекин. Һеч вахт Мән ачындан өләрәм, диләнчилиһ едәрәм,
фәгәт сизә... Һеч вахт...

Дөвләт Бәй. Јахшы, сиз дејән олсун, фәгәт ону билин ки, сиз
чавабыңызла мәни мәһв едирсини? Фәгәт мән буна гаршы нә
етмәлијәм? (s. 144).

Gültekin. Heç vakt! Men acından ölerem, dilencilik ederem, feget size...

heç vakt...

Dövlət Bey. Yaxşı, siz deyən olsun, feget onu bilin ki, siz cavabınızla
meni mehv edirsiniz. Feget men buna qarşı ne etməliyem?

Gültekin'in təpkişi bu sözlərlə sınırlı kalmaz, tutamadığı göz yaşları arasında Aydın'ı sevdiğini, yoxsul insanların da namuslu bir yaşam sürməyə hakları olduğunu, paraya-pula fəda edilecek iffetləri olmadığını söylər:

“Дөвләт Бәй, анлајын, мән әрими сәвирәм, дәлиһәсинә сәвирәм.
Нә гәдәр касыб да олсаг, мән өзүмү онунла бир јердә хошбәхт һесаб
едирәм. ...” (s. 145).

“Dövlət Bey, anlayın, mən erimi sevirəm, delicesinə sevirəm. Ne geder kasıb¹⁴⁰ da olsag, mən özümü onunla bir yerde hoşbeht hesab edirem. ...”

“... Мәкәр касыбларын, фәгирләрин намысу олмаз? Мән әввалки кими дөвләтли олсајдым, сиз мәнә белә шеј дејә биләрдиниз?...” (s. 145).

“... Meger kasıbların, fegirlerin namusu olmaz? Men evvelki kimi dövlətli olsaydım, siz mene bele şey deye bilerdiniz? ...”

“Сиз мәни пул илә сатын алмаг истәјирсиниз?!” (s. 145).

“Siz meni pul ile satın almag isteyirsiniz?!”

Sözle amacına ulaşamayacağını anlayan Dövlət Bey, Gültekin'i öpme girişiminde bulunur, başaramaz. Bu ana duvar, genç kadının Dövlət Bey'i itekleyerek, öbür odaya kaçmasıyla son bulur. Zengin-yoksul münasebetinin en dikkati çeken yanı, tecavüzkâr saldırı karşısında namusun, iffetin parayla satın alınamayacak değerler olduğunun vurgulanmasıdır.

Olay tabakasına ara duvar olarak yerleştirilen Gültekin-Böyükhanım münasebetinde zengin kadının gösteriş tutkusu dile getirilir. Böyükhanım, bütün gün otomobille –bu kelime üzerine bastırılarak telaffuz edilir- şehirde dolaştığı için saçları dağılmış, birbirine girmiştir. Saçlarını düzeltmesi için Gültekin'in verdiği küçük bir ayna, bu münasebette yoksulluğun simgesi olarak gösterilir. Böyükhanım övünerek, çok büyük bir ayna aldığını söyler, hatta Gültekin'in görmesini ister. Bu

¹⁴⁰ Yoksul, hiç geliri olmayan.

kısa süren münasebet, Aydın'ın gelmesiyle sona erer, Büyükhanım yüzünü örterek, sessizce ayrılır.

Aydın-Gültekin münasebeti küçük, ama etkili bir ana duvar olarak gelişir. Zira, Aydın işten çıkarılmıştır ve son derece üzgündür. Ailenin maişetini idame ettirecek kapı yüzüne kapanmıştır:

“Јох, пул алмадым, елэ алырдым, бирдэн управляјушини телефона чағырдылар. Сонра да билмирэм ағлына нэ кэлди, деди һесабыны ал, гуллугдан чыхарылырсан.” (s. 147).

“Yok, pul almadım, ele alırdım, birden upravlyayuşini telefona çağыrdılar. Sonra da bilmirem ağılna ne geldi, dedi hesabını al, gullugdan çıkarılırsan.”

Gültekin, Aydın'ın işten çıkarılış sebebini çok iyi bilmektedir. Aydın diğer odaya geçince, o, düşüncelere dalar, ağlar. Uzun bir tereddüitten sonra ayağa kalkar, bir daha dönmeyecekmiş gibi her bir eşyaya, her bir köşeye uzun uzun bakar. Evden ayrılırken ağlayarak başörtüsünü çıkarır, çarşafı elinde, çıkar gider.

Olay tabakasının son münasebeti Aydın ve Gültekin'in yuvasını yıkacak gelişmelerin habercisidir. İkinci olay tabakası bu küçük ana duvarla tamamlanır.

İkinci perdede cereyan eden Gültekin-Dövlet Bey, Aydın-Böyükhanım, Aydın-Gültekin, Aydın-Surkay, Surkay-Dövlet Bey ve tekrar Gültekin-Dövlet Bey münasebetleri üçüncü olay tabakasını oluşturur. İkinci olay tabakasının üzerinden üç ay geçmiştir. Bu süre zarfında, Gültekin'in iffet mücadelesini kaybettiği ve Dövlet Bey'e teslim olduğu görülür. Gültekin-Dövlet Bey münasebetinde bu durum ve sebebi açıkça dile getirilir:

Күлтәкин. Оф, сән мәни мәһв етдин! Аллаһ, аллаһ, мән нәләр едирәм! Ара-сыра жалныз галыркән хәжалыма кәтинчә көзләримдән од парлайыр, аллаһ билир ки, мән жалныз онун үчүн өзүмү мәһв етдим, чүнки о һәм зейф, һәм дә хәстә иди. Јенидән ипсизлик, җеҗијач, дүшүнчү она зәрәр иди. Фәгәт мән... Мән на идим? Инди нә олдум? (s. 148).

Gültekin. Of, sen meni mehv etdin! Allah, allah, men neler edirem! Ara-sıra yalnız galırken heyalıma gelince gözlerimden od parlayır, allah bilir ki, men yalnız onun için özümü mehv etdim, çünkü o hem zeif, hem de heste idi. Yeniden işsizlik, ihtiyaç, düşünce ona zerər idi. Feget men... Men ne idim? İndi ne oldum?"

Üzüntü ve pişmanlığın hâkim olduğu münasebette, Dövlet Bey, Gültekin'i elinden kaçırmamak için ona maddî vaatlerde bulunur:

"... Дүнән балача бир завод алмышам. Ону бүсбүтүнә тапшырачағам, онда разы галармысан?" (s. 149).

"... Dünün balaca¹⁴¹ bir zavod¹⁴² almışam. Onu büsbütün Aydına tapşıracağam¹⁴³, onda razı galarmısan?"

Gültekin yaptığı yanlışın, içine sürüklendiği büyük günahın farkındadır.

"Артыг нә олурса олсун! Мәним мәнлијими, вугарымы гырдын, артыг мән сөзү мәнә јабанчыдыр. Артыг мән бүсбүтүн сәнин әлиндәјәм..." (s. 149).

¹⁴¹ Küçük.

¹⁴² Fabrika.

¹⁴³ Vermek, havale etmek.

“Artıg ne olursa olsun! Menim menliyimi, vugarımı gırdın, artıg men sözü mene yabancıdır. Artıg men büsbütün senin elindeyim...”

“... үч ај бундан әввәлки мәсумлуғум, вугарым мәндә олајды да, бу саат ачындан јыхылыб өләјдим. Фәгәт инди һамысы кәтди. Нә олурса олсун, бир дә кери дөнмәз.” (s. 149).

“... üç ay bundan evvelki mesumluğum, vugarım mende olaydı da, bu saat acından yıkılıb öleydim. Feget indi hamısı ketdi. Ne olursa olsun, bir de keri dönmez.”

Bununla birlikte, Dövlət Bey’in otomobiline binər gider.

Aydın’ın eve gelmesinin ardından kurulan Aydın-Böyükhanım münasebetinde Böyükhanım, Aydın’ı karısına sahip olması için uyarır. Gültekin’in Dövlət Bey’den uzaklaşdırılmasına karşılık, ona para teklif eder. Aydın, yine her zamanki gibi, paranın gücünə lanetlər yağdıraraq teklifi reddeder.

Kısa süren bu münasebetin bitmesinden sonra Gültekin eve gelir. Elinde bir buket çiçek vardır. Yapmacık ve işveli bir edayla, içki içmekte olan Aydın’ın hatırını sorarak, içkinin sağlığı için zararlı olduğunu söyler. Aydın saflığın, temizliğin, güzelliğin, aşkın simgesi olan çiçekleri Gültekin’in yüzünə fırlatır, onun nerede olduğunu öğrenmek ister. Dram ustası Cabbarlı, münasebetin bu bölümünə gerilim ve gevşeme anını büyük bir maharetle yerleştirir.

Күлкәкин. Бөјүкханьма... дәрс.

Ајдын. Дединми?

Күлтәкин. Евдә јох иди. (s. 152).

Gültekin. Böyükhanıma... ders.

Aydın. Dedinmi?

Gültekin. Evde yok idi.

Üç aydır şüphe, kıskançlık ve içe kapanmayla geçen günlerin ardından Aydın, ilk kez patlar ve aldatıldığını haykırırken Surkay'ın gelmesiyle Aydın-Surkay münasebeti başlar. Bu münasebet, Aydın'ın inançsızlığını ve insanlığa karşı öfkesini, nefretini göstermesi bakımından önem arz eder. Aydın, tüm insanlığı yok edecek bir gücü, kuvveti olmadığına hayıflanır:

“... нийэ бир Һәрәкәтлэ бүтүн дүнјаны алт-үст етмәјә, бүтүн бәшәријјәти Һарышғалар кими тапдајыб мәһв етмәјә мүғтәдир дејиләм!” (s. 152).

“... niye bir hareketle bütün dünyanı alt-üst etmeye, bütün beşeriyyeti Һarışғalar¹⁴⁴ kimi tapdayıb mehv etmeye müğtedir deyilem!”

Örn 2 s 152.

Aydın çok açık bir şekilde manevî kıymetleri hakir görür, her şeyin maddiyattan ibaret olduğunu acı ve ıstırap içinde haykırır:

“... инанмырам һеч бир шәјә: аллаһа да, имамлара да, Һәһәр ’ан-китаб һамысы јаландыр. Мәһв олсунлар. Дүнјада һаким бир гуввәт варса, о да алтун, јенә алтундур. ...” (s. 153).

“... inanmıram heç bir şeye: allaha da, imamlara da, Gur'an-kitab hamısı yalandır. Mehv olsunlar. Dünyada hakim bir guvvet varsa, o da altun, yene altundur. ...”

¹⁴⁴ Karmca.

Surkay, adeta cinnet geçirmekte olan Aydın'ın ruhundaki manevî acıyı ve hezeyanı gidermek için art zamana müracaatla, Aydın'ın eskiden söylediği bazı sözleri hatırlatır:

Сурхаж. Һәм дэ сэн Һәмишә демәздинми ки, инсан Һеч бир арзусуна гаршы дурмамалыдыр. Һәр арзу башгасыны инчитмәмәк шәртилә мугәддәсдир. Һәттә демирдинми ки, мәним арвадым бир башгасына вуруларса, мән она гаршы дурмарам, чүнки инсан көнлүнүн гулудур, олмалыдыр да. Тутаг ки, инди елә дэ олмушдур.”
(s. 153-154).

Ајдын. Дејирдим, фәгәт сөзләримин һамысыны кери кәтүрүрәм, дајана билмирәм. Јабанчы бир көз, бир гырпым артыг она бахырса, көзләрим каралыр, ган бејнимә вурур, бајылмаг дәрәчәсинә кәлирәм.

Surkay. Hem de sen hemişe demezdinmi ki, insan heç bir arzusuna garşı durmamalıdır. Her arzu başgasını incitmemek şertile mügeddesdir. Hette demirdinmi ki, benim arvadım bir başgasına vurularsa, men ona garşı durmaram, çünki insan könlünün guludur, olmalıdır da. Tutag ki, indi ele de olmuşdur.”

Aydın. Deyirdim, feget sözlerimin hamısını keri köttürürem, dayana bilmirem. Yabancı bir köz, bir gırpım artıg ona bakırsa, közlerim garalır, gan beynime vurur, bayılmag derecesine gelirem.

Diyalogdan anlaşılacağı üzere, Aydın iğnenin kendisine batmasıyla gerçeği kavramış, ahlâksızlığı methetmekten vazgeçmiştir. İçindeki korkunç şüphe Surkay'ın sözleriyle azalsa da, duyguları karmaşık bir hâldedir.

Surkay, arkadaşını yatıştırmak için şehirde gezintiye çıkarır, Surkay zeki, akıllı, kültürlü ve aydın olduğu kadar da uyanık bir gençtir. Evden çıkarken, Gültekin'e gelmek için fırsat kollayan Dövlet Bey'i görmüş ve onunla konuşma

ihtiyacı hissetmiştir. Bir bahaneyle Aydın'dan ayrılarak, geri döner ve Surkay-Dövlət Bey münasebeti kurulur.

Dövlət Bey her durumdan her fırsatta faydalanmasını iyi bilen kurnaz biridir. Surkay'ın niyetini tahmin ettiği için, suçlulara mahsus bir telâşla, ona sus payı olarak iş teklif eder. Surkay ifade edildiği gibi aydın olmasının yanı sıra, erdem ve onur sahibi bir insandır. Bu çirkin teklifi reddeder. Gültekin'in saf ve masum bir kadın olduğunu söyleyerek, Dövlət Bey'den onu rahat bırakmasını ister:

“Сиз эхлагсыз бир адамсыныз, һәр бир шејә алтунла алыныр дејә, ојунчаг кими бахырсыныз. Көрүрсүнүз о заваллы ана гојнундан дүнән ажрылымыш, чадрадан чыхдығы ики күн дејилдир, чочугкән, чәмијјәт көрмәмиш, бүтүн һәјаты анчаг мәктәб диварлары арасында, кағыз үзәриндә охумуш, һәјатын өзү илә һеч үзбәүз кәлмәмишдир. ...” (s. 156).

“Siz ehlagsız bir adamsınız, her bir şeye altunla alınır deye, oyuncak kimi bakırsınız. Körtürsünüz o zavallı ana goynundan dünən ayrılmış, çadradan¹⁴⁵ çıktığı iki kün deyildir, çocugken, cemiyyet körmemiş, bütün heyatı ancag mekteb divarları arasında, kağız üzerinde okumuş, heyatın özü ile heç üzbeüz kelmemiştir.”

“... Он сөз олараг сизә дејирәм: сиз бир дә Күлтәкинлә көрүшмәјәчәксиниз, јохса һәр кәсдән әввәл мәнимлә һесаблапачагсыныз.” (s. 156).

“... Son söz olaraq size deyirem: siz bir de Gültekinle körtüşmeyeceksiniz, yoksa her kesden evvel benimle hesablaşacaksınız.”

¹⁴⁵ Eskiden Müslüman kadınların dışarı çıkarken örtündükleri çarşaf.

Çarşaf, Surkay için, el değmemişliğin, sosyal hayata yabancılığın simgesi gibi algılanmaktadır. Bu ara duvarın sona ermesiyle, olay tabakasının son ana duvarı Gültekin-Dövlet Bey münasebetiyle başlar. Bu ana duvarda, Gültekin, Dövlet Bey'le ilişkisine son vermek ister. Dövlet Bey'in ısrarına rağmen genç kadın karardır. Ana duvar, Gültekin'i son kez öpmek isteyen Dövlet Bey'in, genç kadının iradesi dışında gerçekleşen eylemini, eve dönerek gören Aydın'ı meczup yapacak sahneyle sonlanır.

Ağırlıklı olarak, Aydın'ın ruh hâlini, düşüncelerini ve ailesinin maişetini konu alan ilk vaka zincirinde, kapitalist zihniyetin menfi yanları sergilenirken, iyi bir eğitim alan Surkay'ın erdemli ve bilge tavırları da yüceltilir. O, yeni Azerbaycan'ın kötülüğe taviz vermeyen okumuş, kültürlü ve onurlu, bir gencidir. Toplumsal yapı onun gibilerin varlığı ve mücadelesiyle şekillenecektir.

Saflığın, masumiyetin, güzelliğin sembolü olan ve hiçbir maddî gücün satın alamadığı Gültekin, Aydın'ı korumak uğruna Dövlet Bey'in cinsel metai durumuna gelir, çıkış yolları aramakta iken yuvası yıkılır.

İkinci vaka zinciri, ilk vaka zinciriyle doğrudan ilişkilidir. Bu zincirde de maddî gücün yaptırımları vurgulanarak, kapitalist ahlâk kuralları değerlendirmeye alınır. Bir olay tabakasıyla sınırlı olan bu zincirde yeni şahıslar ve münasebetler vasıtasıyla Cabbarlı, insan onurunu hiçe sayan gelişmeleri öne çıkartarak, kapitalizmin ahlâkî düşüklüğünü pekiştirmek ister.

Olay tabakası bir gazonada cereyan eden olaylardan müteşekkildir. Bu tabakada ortaya çıkan Balahan, Novruz Bey, Mirze Cavad, Susanna ve Dövlet Bey münasebetleri paranın her şeyi yapmaya muktedir olduğu ve bedenleri, hatta ruhlari satın aldığı savı üzerine kurulur.

Балахан. ... (*Сусаннаны көстәрир.*) Көрүрсән ону ки, о елә шејдир ки, һәр саатда мүмкүндүр. Пул вердин, һазырдыр ... (s. 159).

Balahan. ... (*Susannanı kösterir.*) Kөрürsen onu ki, o ele şeydir ki, her saatda mümkündür. Pul verdin, hazırдыр

Дөвләт Бәј. Балахан ону дүз дејир, бүтүн дүңја алтун үзәринә дурмушдур. Истәрсәниз нә гәдәр сәрт бир гыз олсун... (s. 159).

Dövlət Bey. Balahan onu düz deyir, bütün dünya altun üzerine durmuşdur. İsterseniz ne geder sert bir kız olsun...

Sefahat âleminin müptelâsı olan bu kişiler, gazinonun bir locasında eğlence hâlinedir. Rus kadını Susanna erkekleri memnun etmeye çalışmaktadır. Novruz Bey-Dövlət Bey münasebetinde paranın gücü üzerine paradoksal bir diyalog kurulur. Novruz Bey de diğerleri gibi varlıklı olmasına rağmen, maddî güçle erişemediği, elde edemediği bir varlıktan, Gültekin'den bahseder. Bir başka deyişle, paranın bazı insanları satın almaya gücünün yetmediğini söyler. Gerçekten de Novruz Bey, Gültekin evlenmeden önce, çok uğraştığı hâlde vuslatına eremediği genç kızı unutamamış, onu gönlünün derinliklerinde bir iffet abidesi, onurun ve masumiyetin sembolü olarak hep muhafaza etmiştir. Dövlət Bey, metresi Gültekin'den bahsedildiğini anladıktan sonra, genç kadını nasıl elde ettiğini gururla anlatır ve söylediklerini ispat etmek için onu gazinoya getirmek ister. Diğerlerine göre vicdan sahibi olan Novruz Bey şaşkına dönmüş vaziyette, duyduğu manevî yakınlıktan dolayı Gültekin'in gazino gibi iğrenç bir mekâna gelmesine gönlü razı olmaz.

Dövlət Bey'in, Gültekin'i gazineye getirmekte ısrarlı oluşunun sebebi, Novruz Bey'in tezini çürütme isteğinin yanında, kendisini ispat etme çabasından ileri gelmektedir. Gurban'ı Gültekin'e göndererek, Gamer bacının da gazineye olduğunu söylemesini ister. Dövlət Bey'in, Gültekin'e tamamen hükmedemediği yalana başvurmasından anlaşılır.

Olay tabakasında gelişen münasebetler Aydın'ın gazineye girmesiyle farklı bir seyir izlemeye başlar. Aydın, Gültekin'le Dövlət Bey'i uygunsuz vaziyette gördükten sonra kayıplara karışmış, üç yıl boyunca nerede olduğu, ne yaptığı hakkında bir bilgi alınamamıştır. Kılık-kıyafeti pejmürde bir hâlde, Mirze Cavad'ın paradan ve güçten bahsettiği esnada locaya girer. Üç yıl öncesinde, yoğun iç çatışmalar yaşayan Aydın'ın Balahan, Novruz Bey, Mirze Cavad ve Susanna'nın bulunduğu locaya giriş tarzı ve konuşma biçiminden artık mantıklı olmadığı anlaşılır:

“Ај аман, бәрк дурун, түк гырылды, дүңја јыхылды, ха-ха-ха!” (s. 161).

“Ay aman, berk durun, tük¹⁴⁶ gırıldı, dünya yıkıldı, ha-ha-ha!

“Јалан дејирсән, гарпыз кими дүңја тел үзәриндә дура билмәз.”
(s. 161).

“Yalan deyirsen, garpız kimi dünya tel üzerinde dura bilmez.”

Ara duvarlar silsilesi olarak gelişen olay tabakasında Aydın'ın fütursuzca locaya girerek, münasebete karışması orada bulunanların tepkisini çeker. Kurulan

¹⁴⁶ Tüy, kıl.

münasebette Aydın'ın âdet ve kanunlara düşman olduğu, hiçbir sınırlamayı kabul etmediği görülür:

“Адэт! Ганун! Бөјүклүжө гаршы чэкилмиш зэнчир... дүһалар дүшмэни, зэкалар, ирадэлэр гатили адэт! Өз варлыгыны көрэнлэр, көстөрмэк истәјәнлэр һеч бир адэтә, гануна бојун әјмәмәлидирләр. Мәни анчаг арзуларым идарә едир. Адэт! Зәлиллик, дүшкүнлүк бабасы!.. Инсан арзусу уғрунда һеч бир шеј гаршысында дурмамалыдыр. Будур, мәним принсипим! Мән бүтүн ганунлары, бүтүн адәтләри ајаг алтына алыб гара торпаглар кими тапдајырам.”
(s. 162)

“Adet! Ganun! Böyüklüye garşı çekilmiş zencir... dühalar¹⁴⁷ düşmeni, zekalar, idareler gatili adet! Öz varlığını körenler, köstermek isteyenler heç bir adete, ganuna boyun eymemelidirler. Meni ancag arzularım idare edir. Adet! Zelillik, düşkünlük babası!.. İnsan arzusu uğrunda heç bir şey garşısında durmamalıdır. Budur, benim prinsipim! Men bütün ganunları, bütün adetleri ayag altına alıb gara torpaglar kimi tapdayıram.”

Kendisine sorulan her soruya alışılmamış cevaplar veren Aydın, Balahan'ı sinirlendirir.

Балахан. Аллаһ экбәр!

Ајдын. Вә јаһуд бөјүк жандарма! (s. 163).

Balahan. Allah ekber!

Aydın. Ve yahud böyük jandarma!

¹⁴⁷ Deha.

Yaratıcıyı “büyük jandarma” olarak adlandırması, Aydın’ın Tanrıya bakış açısında, onu arzuların ve ideallerin gerçekleştirilmesinde bir engel olarak görme düşüncesi vardır. Oysa, Aydın’a göre arzular ve idealler hiçbir çerçeve ve tabuyla sınırlandırılmayacak kadar özgür olmalıdır. İnsanlık, ancak böyle olduğu takdirde mutluluğu bulacaktır. Aydın, zenginlik konusunda da sözünü esirgemez:

“Бәли! Зәңгинлик елә шејдир ки, ағ көзү гара, гара үзү ағ көстәрир.” (s. 164).

“Beli!¹⁴⁸ Zenginlik ele şeydir ki, ağ közü gara, gara üzü ağ kösterir.”

Garsonun locaya girerek, salonda haraç-mezat yapıldığını söylemesiyle, başka bir münasebet kurulur. Aydın, locadakilerle alay etmek için Susanna’nın mezatta satılmasını teklif eder. Bu teklifin altında, kapitalist sistemin insanı, her türlü insanî değerlerden uzaklaştırarak, bir eşyadan ibaret gördüğü düşüncesi yatmaktadır. Teklif, sefahatın rezil boyutuyla, insanın mal olarak alınıp-satıldığını göstermesi bakımından olay tabakasında çok önemli bir ana duvarın kurulmasına yardımcı olur. Köleci zihniyet değişik görüntüler altında hâlâ varlığını sürdürmektedir. Kucaklardan indirilmeyen Susanna mezatta parayı en fazla verenle beraber olacaktır.

Aydın mezdânın tellâlı durumundadır. Susanna için verilen her fiyatı sadece 1 manat artırarak, insanlarla açıkça alay etmektedir. Salonda tansiyonun yükseldiği bir anda Gültekin’in içeriye girdiğini gören Aydın, müstehzi bir kahkahayla yerinden kalkarak, genç kadının kolundan tutar ve mezada çıkartır. Aydın, üç yıl öncesine kadar iffetin ve masumiyetin timsali olan Gültekin’i satışa çıkartmakla, onun da Susanna’dan yani bir eşyadan farkı olmadığını vurgulamak ister. Bununla da

¹⁴⁸ Evet.

yetinmeyerek, Gültekin'in içki içmesi için ısrar eder, hatta dayatır. Zira, Aydın'a göre, her fahişe içki içmelidir:

“Ич дејирәм! Бах, көрүрсәнми? Бүгүн фаһишәләр ичирләр. Сән дә ичәчәксән, ич!” (s. 167).

“İç deyirem! Bak, körürsenmi? Bütün fahişeler içirler. Sen de içeceksen, iç!”

Ana duvar içinde bir başka ana duvar olarak kurulan bu kısa münasebet Aydın'ın, ıstırap içindeki Gültekin'i gazi nodan kovmasıyla son bulur.

Cabbarlı, bu olay tabakasında kurduğu ara ve ana duvarlarla kapitalizmin eğlence anlayışını gözler önüne sererek, bir kez daha kapitalist ahlâkı lanetler. Ona göre, bu düşük ahlâk anlayışının sınırı yoktur. Bu anlayış yalnızca ihtiras ve maddî güçle beslenmekte, bunlarla yaşam sahası bulmaktadır. Kurbanları ise onurlu bir yaşam mücadelesi vermeye çalışan Aydınlar, Gültekinler, Susannalardır. Sömürü düzeni bu talihsiz insanları birer meta hâline getirmiştir.

Cabbarlı'nın, eserinde, Kızıl Devrimin etkisiyle yer verdiği bir tip olan Susanna, bu mücadeleyi çoktan kaybederek, yitip gitmiştir. Dövlət Bey-Novruz Bey münasebetinde Gültekin'in tek başına yaşadığı ve öğretmenlik yaptığı anlaşılır. Yıkılan yuvasının hatıraları üzerine inşa ettiği yaşamını nedamet içinde geçirmektedir. Aydın ise gerçek ötesi bir düşünüşle, cismanîlikten çıkıp, felsefî anlamda var olma savaşı vermektedir. Bir başka deyişle, o, maddî güçten mahrum da olsa, arzularını, isteklerini ve ideallerini kendi öz iradesiyle gerçekleştirenceye dek, hiçbir kural ve kanun tanımadan egemen güçlerle savaşıacaktır. Adı konmamış bu savaşın usûlleri de belirgin değildir. Aydın, kâh bir sokakta çocukların eğlence için

ardından gittikleri bir deli, kâh bir köşede açlıktan midesine kramplar giren bir yoksul, kâh meyhane ve gazinolara giderek ahkâm kesen bir çılgın hüviyetindedir. O, her halükârda düşüncelerini açıklamaktan çekinmeyen, aydınlanmacı zihniyetin temsilcisi, tekâmül etmekte olan bir karakter görüntüsü sergiler. Bununla birlikte, ihanetin ve erişilmez arzuların, ideallerin çılgına çevirdiği Aydın'ın, Gültekin'in ardından gizlice döktüğü göz yaşı, ondaki hissiyatı ve hassasiyeti açığa çıkarır; hırsından yere fırlattığı içki bardağı bile çaresizliğini ve sinerjisinin artık tükenmeye yüz tuttuğunu gizleyemez.

Üçüncü vaka zinciri sınıf çatışması, kapitalizmin emek sömürüsü ve bu sömürüye karşı çıkan işçilerin direnişi gibi farklı bir konu üzerine kurulur. Azerbaycan'da gerçekleşen proleter devrim özgürlük, eşitlik, hak ve adalet kavramlarının edebiyatta yer almasını sağlayacak uygun zemini hazırlamıştır. Bu itibarla, Cabbarlı, daha önceki eserlerinde temas etmediği işçi mücadelesini analitik bir yaklaşımla ele alır, sorunları çözüme kavuşturacak düşünce ve prototip eylemleri uygulamaya koyar.

İşçilerin sömürü düzenine ve kapitalistlere karşı verdiği mücadelede ilk kez grev kavramının ortaya atılması, realist anlayışla örtüşerek, hak arayışına yeni bir boyut getirir. Bu bağlamda gelişen olay örgüsünde, özgürlük ve eşitlik kavramlarının oluşmadığı bir ortamda hak ve adalet kavramlarının önemini yitirdiği ifade edilerek, bireylerin özgür ve eşit olması için sürekli mücadelenin gerekliliği vurgulanır.

İki olay tabakasından oluşan vaka zincirinin ilk tabakasından işçi ve emekçilerin sorunlarıyla, grev öncesi gelişmeler yer alır. Selim-Pirgulu münasebetinde işçilerin toplanarak miting yapacakları ve greve gidecekleri anlaşılır. Bu münasebette Pirgulu'nun hasta kız kardeşini hekime götürecektir parası olmadığı

dramatik bir üslûpla dile getirilir. Pirgulu'nun, kardeşinin iyileşmesi için çaba sarf etmeden, demirhanede tezgâhın önünde oturarak flüt çalması, kaderci anlayışı gösteren bir sahnedir. Zira, Pirgulu, kardeşini hekime götüremedikten sonra, flüt çalmanın ya da çalmamanın kardeşine bir faydası olmayacağına inanmaktadır. Ona göre, bu durumda tevekkül etmekten başka çare yoktur. Buna karşılık, çocuklarına ekmek götürememenin ıstırabını yaşayan Selim, çözümün mitingde olduğunu anlayacak bilince erişmiştir.

Önemli bir olayın habercisi olan bu ara duvarın ardından Surkay-İlyas-Pirgulu münasebeti başlar. Bu münasebette realizmle romantizmin aynı zeminde buluştuğu gözlemlenir. Aydın'la beraber Gurban ve Resul adındaki işçilerin işten çıkarılması karşısında işçilerde oluşan ortak bilince göre, işçilerin işbaşı yapmayacaklarının dile getirilmesinden, ülkede kapitalizme karşı grev fikrinin olgunlaşmasıyla, hak arama mücadelesinin çeşitlilik kazanmaya başladığı anlaşılır.

Surkay-İlyas münasebeti, Surkay'ın Gültekin'e beslediği platonik aşkın ortaya çıkmasını sağlar. Surkay, Gültekin'i Aydın'la tanıştırmadan önce büyük bir aşkla sevmektedir. Sevgisini genç kıza bir türlü söyleyemeyen Surkay'ın, Aydın'ı duygularının Gültekin'e ifade edilmesinde aracı yapmak arzusuyla tanıştırdığı anlaşılır. Bu tanışmadan doğan aşka engel olmayan Surkay sevgisini, aşkını, ıstırabını içine atarak, sır gibi saklar, her ikisinin mutlu olması için elinden geleni yapar. O meşum olayın üzerinden sekiz yıl geçmiştir. Bu süre zarfında, Moskova'daki eğitimini tamamlayan Surkay mühendis olarak doğduğu, büyüdüğü topraklara dönmüş, halkına hizmet etmektedir. Aydın ise üç-dört yılda bir görüldükten sonra tekrar kayıplara karışmaktadır.

Bu açıklamadan sonra Surkay aktüel zamana dönerek aç, sefil ve perişan bir vaziyette tekrar ortaya çıkan Aydın'ı kendi çalıştığı fabrikada işe aldırıldığını ve fabrikanın Dövlet Bey tarafından satın alınmasıyla, Aydın'ın işten çıkarılmasının istendiği ifade edilir. Bu münasebette, Surkay'ın dostluğa vefa duygusu da ön plâna çıkarılır. Bir zamanlar çok samimi olduğu Aydın'ın, bunalıma girerek, bütün nafakasını içkiye vermesi üzerine, Surkay Aydın'a para vermek yerine, ihtiyaçlarını karşılamayı kendisine görev edinir. Münasebette içkinin ve içki alışkanlığının kınanmasıyla toplumda sağlam düşünceli, ayık kafalı insanlara olan ihtiyaç dile getirilerek, uyuşuk beyinlerin kapitalizmle mücadele edemeyeceğinin altı çizilir.

Münasebette Gültekin'e olan platonik aşkını dokuz yıl aradan sonra itiraf ederek romantizmi ön plâna çıkaran Surkay, ideallerle gerçekler arasındaki farkı ortaya koyarken, realist bir yaklaşım sergiler:

“... Илјас, дилек илѐ нѐтичѐ арасында кечилмѐз бир учурум вар ки, ону анчаг бир нечѐ гуввѐтли сималар кечмишлѐр ки, онларла да тарих бѐтѐн кѐлѐчѐјѐ гаршы фѐхр едир.” (s. 170).

“... İlyas, dilek ile netice arasında keçilmez bir uçurum var ki, onu ancag bir neçe guvvetli simalar keçmişler ki, onlarla da tarih bütün keleceye garşı fehr edir¹⁴⁹.”

Cabbarlı, Surkay'ın ağzından, idealleri ancak güçlü simaların gerçeğe dönüştürebileceğinden bahisle muhtemelen Lenin'e telmihte bulunur. Zira, yakın dönemde tarihin akışını değiştiren idealleri gerçeğe dönüştüren son şahsiyet

¹⁴⁹ İftihar etmek, övünmek, gurur duymak.

Lenin'dir. Onun idealleri büyük Çarlık rejimini alaşağı etmiş, sosyalizmin bütün insanlığa şamil olmasını sağlayacak faaliyetlere hız kazandırmıştır. Kitleleri harekete geçiren Lenin, karizmatik kişiliğiyle söylemlerini eyleme dönüştüren âbide bir şahsiyettir. Oysa Aydın, ideallerinin büyüklüğüne rağmen, romantizme boyun eğmiş, içki müptelası birisidir. Dolayısıyla, ideallerinin ağırlığı altında ezilmesi olağan karşılanmalıdır.

Bu münasebetten sonra, Aydın-Selim-Pirgulu münasebetinde Aydın'ın dış dünyaya kapalı, tamamen hayal aleminde yaşayan bir zavallı olduğu, buna karşılık, kız kardeşinin hastalığı hakkında tevekkül gösteren, hatta grev kararına rağmen çalışmaya devam edeceğini söyleyen Pirgulu'nun direnişçi bir ruhla, tekâmül ettiği izlenimi doğsa da, aslında bu durumu, tekâmülden ziyade kendisindeki zihin bulanıklığıyla izah etmek daha tutarlı bir kanaat olur.

Aydın, arıza yapan makinenin başında kendi kendine makineye kızmakta ve kendisiyle makine arasında kıyaslama yaparak, kendisinin makineden daha güçlü, gerçek bir varlık olduğunu söyleyip durmaktadır. Aydın makineyle monologunda sürrealist bir yaklaşım sergileyerek, makinenin patron, kendisinin ezilen ve sömürülen olduğunu ifade eder ve patronuna kızarak, çalışmayı durdurduğunu söyler. Aydın'ın bütün söylemlerinde dile getirdiği serzenişin, daha doğru bir ifadeyle isyanın ilk somut eylemi bu olur.

Pirgulu ve Selim'le kurulan münasebette, Aydın tüm insanları makineyle özdeşleştirir. Ona göre, alet olmaktan kurtuluşun tek yolu isyandır: bütün insanlığa, âdetlere, kanunlara, hatta aya, güneşe, yıldızlara ve Tanrıya baş kaldırılmalı, yeryüzünde hâkim, mahkûm, zalim, mazlum sözcükleri ortadan kaldırılınca değin mücadeleye devam edilmelidir. Aydın özlediği dünyayı şu sözleriyle ortaya koyar:

“Мән слә бир дүнја истәјирәм ки, орада милләтләр азад, фәрдләр азад, зәһмәд азад, вичдан азад, һәрәкәт азад, бүтүн варлыг азад, истила зәнчири јох, алтун јох. Шәшәә, дәбдәбә јох, фәрман јох, һәр кәс өз зәһмәтинин, өз арзусунун гулудур ...” (s. 173).

“Men ele bir dünya isteyirem ki, orada milletler azad, ferdler azad, zehmet azad, vicdan azad, hereket azad, bütün varlig azad, istila zenciri yok, altun yok, şeşee, debdebe yok, ferman yok, her kes öz zehmetinin, öz arzusunun guludur ...”

Dövlət Bey'in bir adamının münasebete dahil olmasıyla işçilerin hepsinin işten çıkarıldığı ve fabrikada yeni işçilerin çalışmaya başlayacağı anlaşılır. Dövlət Bey'in grev hazırlığında olan işçileri bu şekilde cezalandırma yoluna gitmesinde, ilkel ve acımasız kapitalizmin, hak arama mücadelesini daha ilk aşamasında engelleme niyeti yatmaktadır. Böylece, ileride yaygınlık kazanabilecek oluşumlar şimdiden önlenmiş olacaktır. Pirgulu fabrikadan çıkmayacaklarını ve direneceklerini söyler. Dövlət Bey'in fabrikaya intikali gergin bir münasebetin kurulmasına sebep olur. Ana duvar olarak gelişen bu münasebette Dövlət Bey, direnişi kırmak için, işçileri mahkeme ve kanunlarla tehdit eder. Dövlət Bey'in adamı Gurban, Pirgulu'na saldırır. Bunun üzerine arbede çıkar. Dövlət Bey'le Gurban işçilerden kurtulmak için kendilerini bir odaya atarak, telefonla polis çağırırlar. İşçiler kapıyı kırmaya çalışırken, aniden silah sesleri duyulur, Pirgulu ve Selim vurulur, ölür.

Kısa süren polis müdahalesinden sonra sağ ve yaralı işçiler tutuklanarak götürülür. Bu tabakada ortaya çıkan güvenlik güçleri yargısız infaz yapan, tereddüt etmeden cana kıyan, kapitalizmin merhametsiz, zalim muhafızlarını sembolize eder. Grevin ve direnişin kanlı bir şekilde bastırılması, hâkim güçlerin menfaatlerini korumadaki kararlılıklarının bir işaretidir. Kapitalizmin emek sömürüsüne dayanan

varlığı, en küçük bir tehdit durumunda, anında tepki vererek masum insanları yok edeceğini göstermiştir.

Güvenlik güçlerinin müdahalesiyle direnişin kırılması, kapitalizmin hak arayan mazlumlara karşı kesin bir zaferi olarak algılanmasına rağmen, olaydan sonra saklandıkları yerden çıkararak, cesetle dolu fabrika avlusunda bir münasebetin kurulmasını sağlayan Surkay ve Aydın'ın eylemlerinden sömürü düzenine karşı mücadelenin devam edeceği anlaşılır. Buldukları benzini sağa sola dökerek fabrikayı yakmak isterler. Fabrikayı yakma fikri Aydın'a aittir. Surkay diğer tarafa giderek fabrikayı tutuşturmaya çalışırken, Aydın, aniden fikir değiştirir ve Surkay'ı engelleyerek, alevleri söndürmek ister.

“Яндырма! Аллаһ ешгинә, жандырма! Сөндүр ону! Сөндүр ону, сәрсәм! Бәшәријјәти жашајышын бүгүн көзалликләриндән, мүбаризәләрдән, гәһгәһәләрдән, көз јашларындан мәърум етмәкми истәјирсән! Сөндүр...” (s. 178).

“Yandırma! Allah eşgine, yandırma! Söndür onu! Söndür onu, sersem! Beşeriyeti yaşayışın bütün közelliklerinden, mübarizelerden, gehgehelerden, göz yaşlarından mehrum etmekmi isteyirsen! Söndür...

Çocukluğundan itibaren duygu dünyasında ve kişiliğinde husûle gelen tahribatla, son zamanlarda, mazoşist eğilimlerinde artış görülen Aydın, kendince, mücadeleyi, insanî güzellikleri, mutluluğu, yaşamının anlamını gözyaşlarında bulmakta; zihni bulanık romantik bir devrimci görüntüsü sergilemektedir. Öte yandan, fabrika yandığı takdirde, insanlarda kapitalizme karşı mücadele ruhu henüz gelişme hâlindeyken sona erecek, dolayısıyla kapitalizm için bir kâbusa dönüşecek olan istikbaldeki sathî mücadele gerçekleşmeyecektir. Aydın, zihninde ürettiği bu

tehlikeyi ortadan kaldırmak ve mücadeleyi sürdürmek için yangını söndürmeye çalışır.

Surkay-Aydın münasebeti, Aydın'ın inatçılığı yüzünden yarıda kesilir. Zira, polislerin fabrikaya tekrar geleceğini bilen Surkay, Aydın'ı da alarak, kaçmak ister. Aydın sağa sola koşarak ısrarla alevleri söndürmeye çalışır. Bu esnada polisler gelir ve Aydın'ı yakalayıp götürürler.

Üçüncü vaka zinciri ezilen işçi sınıfındaki uyanışı betimleyen düşünme, sorgulama, karar verme, grev ve direniş gibi kavramların eyleme dönüştüğü ve mücadelenin çok boyutlu, yani sadece kapitalistlere karşı değil, düzenin bekçilerine karşı da yapılması gerektiğini gösteren böyle bir olay tabakasıyla son bulur.

Beşinci perde, eserin son vaka zincirini oluşturur. Olay tabakası büyük bir ana duvar görüntüsündedir. Bir önceki vaka zincirinde gözlemlenen hareket ve canlılık burada yerini sükûnete bırakır. Olay örgüsünün ilk mekânında, yani Aydın'la Gültekin'in yoksul evinde loş bir tenhalık hüküm sürmektedir. Aydın, elinde tuttuğu Gültekin'in resmine hüznle bakmakta, yanık, kederli ve oldukça yavaş bir ses tonuyla bir ayrılık şarkısı terennüm etmektedir.

Gültekin'in, Aydın'ı rahatsız etmekten korkarcasına, hafifçe sendeleyerek, sessizce içeri süzülmesiyle Aydın-Gültekin münasebeti başlar. Duygusal yoğunluğu bir hayli derin hatıralarla süslenen münasebette sevgiler, aşklar, pişmanlıklar, ıstıraplar, mücadeleler ve hayal kırıklıkları dile getirilir. Münasebette, inatçı

Aydın'ın y... ve ...'e ... bir ...

izin vermez.. Bunun üzerine Aydın, çaresizlik içinde her şeye, hatta yaratıcıya hakaretler yağdırarak, isyan eder:

“... Нифрэт артыг... һәр бир шејә нифрәт Нифрэт бүтүн һәјата,
бүтүн кайната, бүтүн варлыға! Нифрэт сәнә дә, варсанса, еј көзә
көрүнмәјән, фәгәт көз јашларындан шәраб гајыран, ганлы
фачиәләрдән зөвг алан мөһтәрис фаһишә, нифрәт! Ох, Күлтәкин
сән нә етдин?” (s. 183).

“... Nifret artıg... her bir şeye nifret! Nifret bütün heyata, bütün kainata,
bütün varlığa! Nifret sene de, varsansa, ey köze görünmeyen, feget göz
yaşlarından şerab gayıran¹⁵⁰, ganlı facielerden zövg alan möhteris fahişe,
nifret! Oh, Gültekin sen ne etdin?”

Bu arada Gültekin yere yığılır. Son sözleri şöyledir:

“... Тәчрүбәсиз идим. Бағышла мәни, Ајдынчијим!” (s. 183).

“... Tecrübesiz idim. Bağışla meni, Aydınçiyim!”

“... Сән нәфәсдә додагларындан өпмәји нә гәдәр арзу едирәм,
фәгәт, һејһат...” (s. 183).

“... Son nefesde dodaglarından öpmeyi ne geder arzu edirem, feget,
heyhat...”

Aydın, dehşetli bir ıstırapla çılgına döner. Ağlamakla gülmek arası bir ifadeyle, çılgınca haykırır:

¹⁵⁰ İmal etmek, üretmek.

“Артыг мән бир Һәгигәт дежиләм, мән бир Һәчәм, Һа-Һа-Һа...
Дөвләт... Алтун... Һа-Һа-Һа...” (s. 184).

“Artıg men bir hegiget deyilem, men bir heçem, ha-ha-ha... Dövlet...
Altun... ha-ha-ha...”

Arzularını, ideallerini, aşkını, Gültekin’ini, yaşama sevincini, kısaca her şeyini yitiren Aydın dudaklarını, hayatını mahveden Gültekin’in morarmaya yüz tutmuş dudaklarına yapıştırırken perde yavaş yavaş kapanır.

Eserde, Aydın’ın dogmatik fikirlerden arındığı ve gerçeğe teslim olduğu görülür. Duygusal bir atmosferde ortaya konan gerçek, hiç de hayallerdeki gibi kurgusal ya da düşsel değildir. Kendi kurguladığı dünya düzeninin oluşamayacağından hareketle, psikolojik bir olgu olan “öğrenilmiş çaresizliğin” ıstırabını çekmektedir. Önce, kurulu düzendeki tüm kıymetleri inkâr ve reddederek, bu inkârın, kabullenmemenin sıkıntısını çekmiş, daha sonra, egemen güçlerin hilekârlığı ve despotizmi karşısında çaresiz kalışını itiraf etmiş ve kendisinin bir hiç olduğunu acıyla haykırmıştır.

Aydın dramı yeni bir toplumun, yeni bir düzenin, yeni bir oluşumun Azerbaycan’ında bulanık ve tereddütlü, ama gelişmeye yüz tutan idealleri eyleme dönüştürme amacını ortaya koyan, romantizmle iç içe pre-realist bir eserdir.

Şahıs Kadrosu

Cabbarlı daha önceki eserlerinde birçok şahsiyeti yalınkat karakterler olarak ele alırken, *Aydın* dramında daha mürekkep karakterlere müracaat eder. Bundan

amaç, hiç şüphesiz, düşünce ve eylemlerdeki değişebilirliği ya da tekâmülü sebepleriyle ortaya koyarak olaylara realist bakış açısıyla yaklaşmaktır.

Eserde yer alan şahsiyetlere bu çerçeveden bakıldığında, Cabbarlı'nın amacına çok yaklaştığı görülür. Bununla birlikte, tek düzelikten ve yalınkat olmaktan çıkamayan karakterlerin varlığı da göz ardı edilmemelidir.

Yazarın zaman zaman engel olamadığı bir gerçek olarak dikkatleri çeken “birincil karakterin geri plânda kalması” durumu *Aydın*'da da kendini gösterir. Eserin birincil müspet kahramanı Aydın, çoğu zaman arkadaşı Surkay'ın gölgesinde kalır, onun kişiliği karşısında kaybolur, gider.

Yukarıda değinilen ifade doğrultusunda, şahsiyetleri müspet ve menfi olarak iki gruba ayırdıktan sonra, eserde aldıkları rolün önem derecesine göre alt gruplara da ayırmak mümkündür:

1. Müspet Karakterler

- a. Birincil müspet karakterler: Aydın, Gültekin.
- b. İkincil müspet karakterler: Surkay.
- c. Üçüncül müspet karakterler: Pirgulu, Selim, İlyas.

2. Menfi Karakterler

- a. Birincil menfi karakterler: Dövlet Bey.
- b. İkincil menfi karakterler: Balahan, Mirze Cavad, Böyükhanım, Gurban.
- c. Üçüncül menfi karakterler: Novruz Bey.

Şantöz Susanna'yı bu sınıflandırmaya dahil etmek mümkün olmadı. Zira, o müspet veya menfi bir karakter olmaktan çok, kapitalizmin eğlence dünyasının metayı

durumundadır. Eserde olay örgüsünü yönlendirecek bir faaliyeti yoktur. Aynı şekilde Gulam da bu sınıflandırmaya dahil edilmemiştir.

1. Müspet Karakterler

Aydın

Azerbaycan'da gerçekleşen yeni yapılanma öncesinde Aydın, düşünce ve eylem bakımından, yeni oluşumun habercisi gibidir. Kapitalist Bakû'nün varoşlarında yaşama mücadelesi veren sessiz çoğunluğun içinden çıkan Aydın, eserin tamamına yakın bir bölümünde kapitalizm ve haksızlıkla mücadele söylemlerini her fırsatta yineleyen idealist bir şahsiyet görüntüsü sergiler.

Aydın'ın idealizminde sınır yoktur. O, mevcudiyeti, var oluşu ve sosyal düzeni yeniden yapılandırmak için dünyayı kan gölüne çevirecek kadar gözü dönmüş ve katıdır. Öte yandan, bir beşerî varlığı, yani Gültekin'i incitmekten ve mutlu edememekten korkacak kadar duygusaldır. Aydın'daki çelişki bununla da kalmaz. O, Gültekin'i ideallerinin önünde büyük bir engel olarak görür, hatta onunla vuslata ermekten ıstırap çektiğini söyler. Zira, daha önce ifade edildiği gibi, ona göre mutluluk, istek ile vuslat aralığındaki meşakkatli uğraştır.

Bu düşünceden hareketle, Aydın'daki idealizmin sonuçları ne olursa olsun, o mutlu olamayacak; mutluluğu ancak hedefe giderken yaşayabilecektir. Sonrasında ise yine hüznün ve ıstırap onu bekliyor olacaktır.

Aydın'daki bu psikopatolojik durumun histeri belirtileriyle ortaya çıkması bir tür kendi kendine terapi yaptığıнын işaretidir. Aydın gerçek dünyasında âdeta psikodram yaşamaktadır. Surkay'la kurulan dostâne münasebetlerde itiraf gibi görülen söylemleri gazinoda, düşman bir çevrede alaycı ve saldırgan bir özellik

gösterir. Bir başka ifadeyle, Aydın'ın realizmi kapitalizmle mücadele üzerine kurulu iken, romantizmi surrealist unsurlarla beslenerek, duygu dünyasını mahveden sadizm, megalomani, mazoşizm ve teslimiyet gibi zıt kavramlar üzerine kuruludur. Aydın'daki bu tutarsızlık onu çoğu zaman zavallı bir meczup durumuna düşürür.

Son perde, Aydın'ın, Gültekin'le münasebetinde coşkusunu ve idealizmini yitirmiş, yenilgiyi kabullenmiş sessiz, dingin ve esrarengiz bir sükûnet içindeki ruh hâlini ortaya koyar. Bu hâlet-i ruhiyede realizmle yaptığı mücadeleden yenik çıkan romantizmin yeniden hayat bulma gayretleri hissedilir.

Sonuç olarak, Aydın, var olma ve yok etme mücadelesi veren heroik bir görüntü sergilese de, bir "hiç"ten başka bir şey olmadığını haykırır ve romantizme teslim olur. Realizme yenilen romantizm ise öfkesini, bütün hırsını Aydın'dan çıkarma yoluna gider, onu intihara sürükleyerek, kendisiyle beraber ortadan kaldırır.

Gültekin

Gültekin karakteri her dönemin Azerbaycan'ında görülen duygusal, samimi ve iffet sahibi bir şahsiyettir. Güzelliği ve zarafetiyle zengin-fakir bir çok insanı kendisine ram eden Gültekin, fiziksel çekicilikten ibaret olmayan, toplumun refahı ve mutluluğu için mücadeleye inanan idealist bir varlıktır. Kendisini bolluk ve şatafat içinde yaşatmaya muktedir çok sayıda zenginin izdivaç tekliflerini reddederek, ölçsüz bir düşsel zenginliğe sahip olan Aydın'la evlenir.

Aydın'ın hezeyanları ve sağlığını olumsuz etkileyen hırsı, Gültekin'in mutluluğunu gölgelemekle birlikte yok edemez. O, kendinden ziyade Aydın'ı düşünür, onun mutlu olması için her fedakârlığı yapar. Okumuş bir kadın olan

Gültekin, Aydın'ın işsiz olduğu dönemde, yuvasının yıkılmasının müsebbibi olan Dövlet Bey'in, karısına özel dersler vererek evin iâşesini sağlar.

Dövlet Bey'in iğrenç teklifi karşısında ilkeli bir tepki göstermesine rağmen, daha sonra, bu teklifi kabul etmesinin altında, Aydın'ın işten çıkarılmasıyla Aydın için kötü günlerin tekrar başlayacağı endişesi yatar ve realiteye teslim olur. Gültekin'in fedakârlığının Aydın'ın idealizmi gibi sınırsız oluşu, aile faciasına yol açar. Gültekin'in Aydın için kendisini feda etmesi, Aydın'a olan sevgisini göstermesi yanında, zorluklara göğüs germekten ve mücadele etmekten aciz, zayıf ve teslimiyetçi bir karakter olduğunun da işaretidir.

Rezil ve sefih hayata daha fazla tahammül edemeyen Gültekin, eserin son sahnesinde zehir içerek, bu utanca son verir.

Gültekin karakteri onurlu, erdemli ve namuslu insanların, maddiyatçı zihniyetin tuzağına düşebileceğini gösteren uyarıcı yönüyle dikkatleri çeken mazlum bir şahsiyet olarak eserde yerini alır.

Surkay

Surkay, Aydın'ın rüştiyeden arkadaşıdır Rüştiyeden sonra, ülkesine ve içinde yaşadığı topluma yararlı olabilmek için yüksek öğrenim amacıyla Moskova'ya gider. Moskova'ya gitmeden önce Aydın'la olan münasebetlerinde Aydın'ın çılgın idealizmini dizginlemeye çalışan, onun sırdaşı akıllı bir gençtir. Söylem ve davranışlarındaki mantık silsilesi hep tutarlıdır. Aydın gibi anarşist düşünceleri eyleme dönüştürmeye çalışmak yerine, istikbalin eğitim ve bilimde olduğuna inanır. Surkay bu cihetten Azerbaycan toplumunun özlemini duyduğu ideal insanı karakterize eder.

Gültekin'i tuzağına düşüren Dövlet Bey'e hasım olmakta tereddüt etmeyişi, arkadaşı Aydın'a duyduğu sadakatin ve samimi duyguların yanında, Gültekin'in evlenmesinden önce ona beslediği tertemiz aşk duygularının da payı olduğuna şüphe yoktur. Surkay, geçmişte gönül verdiği iffetli bir kadının, iffetsiz bir hâle düşmesine razı değildir.

Surkay'ın akıllı ve mantıklı bir şahsiyet olduğu daha önce ifade edilmişti. Ondaki bu özellikler, dördünce perdede işçilerin fabrika avlusunda devlet güçlerince öldürülmesinin ardından, yerini bilinçli bir öfkeye ve eyleme bırakır: Surkay cinayetlere sebep olan, nice yuvaları yıkan, nice ocakları söndüren kapitalizme ve onun simgesi olan özel mülkiyete savaş açarak, fabrikayı ateşe verir.

Surkay mantığı, iradesi ve aydın kişiliğiyle Azerbaycan'da dirilişin ve mücadelenin simgesi olarak belirir. O, geleceğin toplumuna yön verecek şahsiyetlerin prototipini oluşturan ve romantizme teslim olmayan realist bir karakter olarak eserde yerini alır.

Pirgulu

İlaşesini temin etmekte bir hayli zorlanan kapitalizm mağduru bir işçi. Hasta kardeşini hekime götürecektir parasının olmayışı karşısında fatalist bir yaklaşımla tevekkül gösteren bu şahsiyet, Aydın'la münasebetinden sonra tereddüt etmeden grev ve direnişe katılarak, Azerbaycan işçi sınıfının uyanmakta olduğunu betimler.

Kapitalizmle mücadele fikrinin militan bir eylemcisi olan Pirgulu, eserde tevekkülden direnişe geçişi simgeleyen önemli bir karakter olur.

Selim

Miting, grev ve direnişleri işçilere haber veren işçi. İşsiz kalma korkusuyla çekingen bir kişilik sergilemesine rağmen, Dövlet Bey'in adamı Gurban'ın Pirgulu'nu tabancayla öldürmek istemesi üzerine Gurban'a engel olması, işverene karşı ilk ve son eylemi olur. Çıkan arbedede vurulur, ölür.

Selim karakteri de tereddüt ve korkularına rağmen, hak mücadelesinde Pirgulu gibi bilinçlenme evresini gösteren bir şahsiyettir.

İlyas

Surkay'ın Gültekin'le ilgili sakladığı sırrı kendisine anlatmasından, aralarında büyük bir samimiyet olduğu anlaşılır. Eserdeki rolü bu sırrın açığa çıktığı münasebetle sınırlıdır.

2. Menfi Karakterler

Dövlet Bey

Büyük maddî güce sahip, fabrikaları olan bir kapitalist. Parasal gücünden aldığı cesaretle her şeyi yapabileceğine inanan bu şahıs, ortaya koyduğu davranış ve düşünceleriyle ahlâksızlığın numunesi olarak tecelli eder.

Eserde birincil menfi karakter olarak yer alan Dövlet Bey, yoksul ve mağdur insanların zaaflarından faydalanmakta ve kendi aşağılık arzularını gidermekte zerrece beis görmez. O, kapitalist bir dünyada yoksulların karşısına çıkan sinsi, yılışık, korkak, merhametsiz, adi, alçak, namussuz ve iffetsiz kişiliğiyle realitenin ta kendisidir.

Böyükhanım

Dövlət Bey'in hanımı. Lüks və göstəriş düşkünü bir kadın. Eserde dar kapsamlı bir rolü vardır. Dövlət Bey'in Gültekin'e göstərdiği ilgiden rahatsız olur və Aydın'ı uyarır. Gültekin'i Dövlət Bey'dən uzaklaşdırması karşılığında ona para teklif eder.

Eserde, Böyükhanım da Dövlət Bey gibi her şeyi parayla elde edebileceğine inanan bir karakter olarak tezahür eder.

Balahan

Çorak arazisinden təsadüfən petrol çıxmasıyla zəngin olmuş, eğlence âleminin yakından tanıdığı sonradan görme biri. Gazinoda ortaya çıkan bu şəhsiyyət davranışlarıyla son dərəcə ahlâksız bir görüntü sergilər. Ona görə, para hər kapının anahtarıdır. Yeryüzündə parayla əldə edilməyəcək heçbir şey yoxdur.

Mirze Cavad

Balahan, Dövlət Bey, Novruz Bey və Susanna ilə eyni locada eğlenməkdədir. Hakkında bir bilgiyə təsadüf edilməyən Mirze Cavad'ın Aydın'la münasibətindən parasız-pulsuz biri olduğu və kapitalistlərə hoş görünərək aralarında eğlenməyə çalışdığı anlaşılır.

Novruz Bey

Kapitalist bir çevrede yetişmiş, incə zevkləri olan bir şahıs. Eserde varlıklı kişilərə görə daha medenî, daha anlayışlı və mərhəmətli bir görüntü çizər. Bir vaxtlər gönül verdiği Gültekin'in Dövlət Bey'in metresi olduğuna inanmaq istəməz.

Eserde, Aydın'ın gazonoda konuşmasını sağlaması dışında yönlendirici bir rolü yoktur. Kapital sahibi biri olmasına rağmen, her şeyin parayla elde edilemeyeceğine inanır.

Susanna

Azerbaycan'ın Sovyetler Birliği'ne dahil olmasıyla, Cabbarlı'nın eserlerinde yer almaya başlayan yabancı karakterlerin ilki. Balahan'ın meta olarak gördüğü ve ona göre davrandığı Susanna, şarkıcı ve konsomatris rolü dışında, para karşılığı bedenini satan ve sarhoş kucaklarda dolaşan bir kadın olarak eserde yerini alır.

Gurban

Dövlət Bey'in sağ kolu. Kapitalizmin kötülük maşası bir tip.

Gulam

Dövlət Bey'in işçileri çıkardığını haber veren işçi.

Garson

Gazonoda işçi servisi yapan tip.

Mekân

Cabbarlı'nın ilk dönem eserlerinde olduğu gibi *Aydın* dramında da mekân seçiminde ve kullanımında ayrıntılardan uzak bir sadelik göze çarpar. Bununla birlikte, ele alınan konuyla ilgili olarak gelişen olay örgüsünde bireysel ya da sınıfsal yaşam biçiminden kaynaklanan mekân farklılığı göz ardı edilmez.

Olay örgüsünün cereyan ettiği ana mekân hiç şüphesiz, petrolün varlığından dolayı kapitalizmin ivme kazandığı ve sorunlarıyla beraber güçlenmeye başladığı Baktü'dür. Vakanın bütünü toplumsal tezaadın ve sınıf farkının devasa boyutlara ulaştığı bu şehirde olup bitmektedir. Zira, yukarıda açıklanan sebeplerden dolayı özgürlük, eşitlik, hak ve adalet mücadelesinin ele alındığı bir eser için bu şehir sınırsız malzemeye sahip açık bir müze görünümündedir. Toplum, feodal düzenle güç kazanan kapitalistlerin insafına terkedilmiş gibidir. Emeginin karşılığında en temel ihtiyaçlarını dahi gidermekte zorlanan özellikle işçi sınıfının ikâmet ettiği alanlar, son derecede bakımsız bir veya iki odalı evlerden ibarettir. Buna karşılık, kapitalist sınıfın ikâmet alanı çok odalı, konforlu ve şatafatlıdır.

Eserde olay örgüsü üç değişik simgesel mekânda vuku bulmaktadır:

1. Aydın ve Gültekin'in evi

Eserde Aydın ve Gültekin'in ikâmet ettiği ev ilk Aydın-Surkay münasebetinin geçtiği mekândır. Dram eserin başında bu ev "yoksulcasına döşenmiş, üç kapılı bir otag. Sol duvarda Gültekin'in büyütülmüş görkemi, altında bir dolap, üzerinde tar, sağda dördbucag, solda ise girde miz" şeklinde betimlenir. Mekândan anlaşıldığı üzere Aydın ve Gültekin meşakkatli bir hayat sürmektedir. İki odalı bu evin ikinci odası hakkında malûmat verilmemiştir.

Olay örgüsü bu basit, sade ve yoksul mekânda başlar, bu mekânda sona erer. Gültekin'in içinde bulunmaktan huzur ve mutluluk duyduğunu söylediği (s. 181) bu mekân, aile faciasının başladığı gizemli bir yer görünümündedir. Aydın'da görülen ruhsal girdaplar ve Gültekin'in ihanete zorlandığı münasebetler bu loş ve izbe mekânda ortaya çıkar.

Yaşanan gelişmelerden sonra Gültekin ve Aydın için Cabbarlı'nın uygun gördüğü final de bu mekânda gerçekleşir. Bir bakıma, vakanın aile münasebetleriyle ilgili ayrıntıları burada gözler önüne serilir.

2. Gazino (Loca ve Salon)

Sefahat düşkünü varlıklı insanların aşağılık arzular için geldikleri ve maddiyata dayalı her türlü cinsel ahlâksızlığın sergilendiği bir mekân olarak tanımlanan gazino hakkında ayrıntılı bilgi verilmemekle birlikte, insanların gruplar hâlinde eğlenebileceği bir şekilde tasarlanmış olduğu otag-locas teriminden anlaşılmaktadır.

Öte yandan, sahnenin bulunduğu salonda dansöz ve içki içerek topluca eğlenen insanlar, gazinoyu oluşturan asıl unsurlar olarak mekânda yerlerini alırlar.

Cabbarlı'nın ilk kez kullandığı ve insanın para karşılığında meta durumuna düşürüldüğünü çarpıcı münasebetlerle gösterdiği bu mekân, Aydın'ın ironik ve realist yaklaşımıyla kapitalizmin ahlâk anlayışını ve yaşam tarzını eleştirel bir bakış açısıyla ortaya koyduğu bir mekân olarak eserde özellik kazanır.

3. Fabrika (Avlu ve İki Atölye)

Cabbarlı, eserlerinde gazino gibi bu mekânı da ilk kez sahneye taşır. Hakkında hemen hemen hiç bilgiye yer verilmeyen bu mekân kapitalist sınıfla işçi sınıfının çatıştığı bir arena görünümündedir.

Emeklerinin karşılığını isteyen işçi sınıfında, kapitalizme karşı dayanışma ve direniş bilincinin ortaya çıktığı fabrika avlusu, aynı zamanda devlet güçlerinin marifetiyle direnişin kırıldığı ve cinayetlerin işlendiği kanlı bir mekân özelliğindedir.

Fabrikadaki işçi-polis çatışması, yönetimin kapitalizmi desteklediğinin açık bir ifadesi olarak eserde yerini almıştır. Bu münasebetin sahneye uyarlanması âdeta kapitalistlerin nasıl alt edileceğinin sırrını açıklar mahiyettedir.

İşçilerin nafakaları için emek verdikleri, ter döktükleri ve çoğu zaman bunların karşılığını alamadıkları atölyeler hakkında da fazla bilgi yoktur. Makine, tezgâh ve çekiç kavramlarından bu mekânda mekanik güçle kol gücünün bir arada kullanıldığı anlaşılır. Bu durum aynı zamanda, teknolojinin de gelişmekte olduğunun bir işaretidir.

Sonuç itibariyle, iki ana konunun ele alındığı eserde Cabbarlı, mekânları olay örgüsüne mantıklı ve tutarlı bir anlayışla yerleştirmiş; huzuru, sefahati ve alın terini-emek gücünü bu üç mekânla sembolize etmiştir.

Zaman

Eser 1921'de tamamlanmakla birlikte, olaylar muhtemelen kapitalizmin Bakü'de sağlam dayanaklar bulmaya başladığı XIX. yüzyıl sonu ve XX. yüzyıl başlarında cereyan eder.

Olay örgüsü yedi yıl üç ay gibi uzun bir zaman dilimini kapsar. Ancak, zamanda geriye dönüşlü anlatımlarla iki yıl geriye, hatta Aydın'ın çocukluğuna gidilir. Aydın'ın kendi ifadesinden çocukluk yıllarını öksüz ve yetim geçirdiği, evli ablasının kol-kanat germesine rağmen çevresinde sürekli hor görüldüğü, aşağılandığı, itilip-kakıldığı anlaşılır.

Surkay, Aydın'ın okuldan arkadaşdır. İkisinin de istikbale dair beklentileri, ümitleri vardır. Moskova'da yüksek tahsil yapacaklar, toplumu aydınlatmaya, ülkeyi

kalkındırmaya çalışacaklardır. Aydın'ın Gültekin'le evlenmesi bu düşüncesin uygulamaya geçirilmesini imkânsız kılar.

Art zamanlı ifadelerle olup bitenler bu şekilde özetlendikten sonra, aktüel zamandaki münasebetler başlar. İlk vaka zinciri üç aylık zaman dilimiyle sınırlıdır. Ancak, bu sürecin sadece ilk birkaç günü aile faciasını hazırlayan münasebetlerle ilgilidir. Geri kalan süre hakkında açıklayıcı bilgi olmamasına rağmen Dövlət Bey'in amacına ulaştığı anlaşılır. Böylece güzelliği, zarafeti, iffeti ve fazileti çok methedilen Gültekin, vaka kuruluşunda açıklanan sebepten dolayı Dövlət Bey'in metresi olur.

Bu üç aylık oluşumdan sonra gelişen vaka zinciri bir günle sınırlıdır. Bu zaman diliminde kurulan münasebetlerde zaman açısından bir aksama göze çarpmaz. Gültekin-Dövlət Bey, Aydın-Böyükhanım, Aydın-Gültekin, Aydın-Surkay, Surkay-Dövlət Bey ve Gültekin-Dövlət Bey münasebetleri birbirini takip eden zaman derinlikli diyaloglarla kurulur. Aile faciasına sebep olan gelişmeler bu zaman diliminde açığa çıkar: üç ay öncesinde, her gün Aydın'ın dönüşünü bekleyen Gültekin eve sık sık Aydın'dan sonra gelmektedir. Bu durum Aydın'ın şu sözleriyle ortaya konur:

“Oh! Јенә гапылар бағлы.” (s. 150)

“Oh! Yene gapılar bağılı.”

Gültekin'in Aydın'a ihanetinden sonra kurulan ikinci vaka zincirinde Aydın'ın üç yıldır kayıp olduğu, Gültekin'in öğretmenlik yaptığı ve Dövlət Bey'le münasebetini sürdürdüğü anlaşılır. Bu zincirde, gazinoda gelişen olaylarla ilgili olarak iki-üç saatlik zaman dilimi, varlıklı insanların müptelâsı olduğu rezaleti ifşa etmek bakımından yeterli bir süre olarak görünür.

Bir önceki vaka zincirinin üzerinden dört yıl geçtikten sonra, fabrikada miting, dayanışma ve grev anlayışının zuhur etmesi yanında direnişin kırılmasıyla ilgili münasebetleri de oluşturan üçüncü vaka zinciri, dördüncü perdedeki bir günlük zaman diliminde gerçekleşir. Sefahat içinde yaşayan kapitalistlerin hak gaspından bunalan işçi sınıfı, dört yıl içinde belirli bir düşünsel aşamaya gelmiştir. Cabbarlı bu bilinçlenmeyi bir anda gerçekleştirmemekle realist bir yaklaşım ortaya koymuştur. Toplumcu bir mühendis görünümündeki Surkay'ın bu süreçte önemli katkısının olduğu kuvvetle muhtemeldir. Kaldı ki, Surkay'ın eserin başından beri çizdiği olumlu ve realist yaklaşımlar yanında, işçi-polis münasebetinde direnişin kırılmasından sonra fabrikayı ateşe vermekte tereddüt göstermeyişi bu ihtimalin işaretidir.

Zincirde Surkay-İlyas münasebetlerini oluşturan diyaloglarda art zamanlı ifadelerle yedi ilâ on yıl öncesine yapılan telmihler vardır. Surkay, ilk kez bu zincirde, iç dünyasını kasıp kavuran duygusal fırtınayı İlyas'a anlatır. Bu zincirde bir başka telmih de Aydın'ın üç gündür aç olduğunu gösteren ifadedir. (s. 170). Buna göre, Aydın üç gündür aç olmasına rağmen onurlu bir tevekkülle durumundan şikâyetçi değildir.

Beşinci perde ya da bir başka deyişle dördüncü vaka zinciri bütünüyle Aydın-Gültekin münasebetine ayrılmıştır. Zincir, bir-iki saatlik zaman dilimini kapsamaktadır. Geçmişe dönük değerlendirmelerin çok sık yapıldığı münasebette, aktüel zamanla geçmiş zaman iç içedir. Dokuz yıl üç ayın muhasebesi, muazzam bir zaman derinliği içinde duygusal motiflerle yapılır. Hüzünlü bir atmosferde huzur, mutluluk, idealler, çılgınlıklar, ihanet, ayrılık âdeta tekrar yaşanmakta, gönüller ve

ruhlar birbirine kâh yaklaşmakta, kâh uzaklaşmaktadır. Pişmanlık ve sevgi ifadeleriyle dolu münasebet bir tür hesaplaşma ve günah çıkarma mahiyetindedir.

Hayal kırıklığı, ümitsizlik ve şerefsiz bir hayat sürmeme düşüncesinden kaynaklanan intihar olgusunun gerçekleşmesi için Gültekin'in içtiği zehirin etki süresi ve özellikle vücudunda oluşturduğu belirtiler hakkında bilgi verilmeyişi ve aniden yere yığılarak birkaç dakika içinde son nefesini vermesi bilimsel realizmle ilgili zaman kavramında eksiklik olarak görülmelidir.

Cabbarlı, küçük aksamalar dışında, zaman kavramını eserin başından sonuna kadar başarıyla işlemiş ve vaka zincirleri arasındaki bağın kurulmasını, art zamanla aktüel zamanı uyum içinde kullanarak sağlamıştır. Böylece, ortaya çıkan zaman derinliği, konusu ve olay örgüsüyle birlikte eseri basitlikten çıkarmış, Azerbaycan Dram Edebiyatı'nın müstesna bir mevkiine yerleştirmiştir.

Dil ve Üslûp

Aydın dramı daha önce de ifade edildiği gibi Cabbarlı'nın yeni bir dönemde ele aldığı ilk eseridir. Azerbaycan'ın idarî yapısına paralel olarak zihinlerde ortaya çıkan yeni düşünceler sosyolojik ve psikolojik alandaki fenomenlerin yorumlanmasında yeni yaklaşımları da beraberinde getirir.

Bu bağlamda, toplumdan intikam alma duygusundan kaynaklanan megalomanik tutkular; sadizm (s. 137); mazoşizm (s. 138); mutlu insanın her çiçekten bal alan arıyla özdeşleştirilmesiyle (s. 138-139) natüralizm ve doğal ahlâksızlık; kadını saklayan çarşafın “seyyar hapisane” (s. 140) olarak görülmesiyle din kavramına farklı bir yaklaşım; ateizm ve antiteizm (s. 153); miting, dayanışma ve grev (s. 168) gibi olgu ve kavramlara yer verildiği görülür.

Cabbarlı'nın dilde anlaşılabilirliği devam etmekle birlikte, bu dram eserinde Moskova'nın uygarlığın, çağdaşlığın ve eğitimin merkezi olarak görülmesi, yazarın eserlerinde daha önce çok az müracaat ettiği Rusça kelimeleri beraberinde getirir. Böylece, “zavod” (142), “upravlyayuş” (s. 147), “polkovnik” (s. 160), “mayo” (s. 163), “podumayeş” s. (163), “kto bolşe” (s. 166), “zabostovka” (s. 168) gibi yabancı kelimeler Azerbaycan diline sızmaya başlar. Bu durum değişen rejimle birlikte Rusya'ya duyulan sempati şeklinde yorumlanabilir.

Öte yandan “Gul hetasız olmaz, ağa keremsiz” (s. 175) ve “Gemide oturub gemicile döyüşür.” (s. 175) gibi deyimlerle teslimiyet ve isyan kavramları arasındaki çatışma canlı tutulmaya çalışılır.

Art zamana müracaat edildiğinde ortaya konan üslûpta hüzn, merhamet, sevgi, öfke, kin gibi birbirine karışan duyguların dışavurumu romantizmi ön plâna çıkarırken, gazinoda ve fabrikada para aracılığıyla maddenin ve mülkiyetin gücü ve acımasızlığı vurgulanır. Böylece, ortaya romantizmin ağır darbeler aldığı, psikolojik olduğu kadar sosyolojik öğelerle de beslenen pre-realist bir eser ortaya çıkar.

Sonuç olarak, Rusça kelimeler dışarıda tutulduğunda, Cabbarlı, *Aydın* dramında halkın anlayacağı sade bir dili tercih eder. Diyalogların uzun ve şatafatlı olmaması eseri sürükleyici hâle getirir.

Sahne Eseri Olarak Durumu

Aydın dramı gerek konusu, gerek mekân özellikleri, gerekse de şahıs kadrosuyla sahnelenmeye elverişli bir yapıdadır. Nitekim, 1921'de tamamlanan eser, 1922-1923 yılının repertuarına girerek, Cabbarlı'nın elyazması nüshasıyla Azerbaycan Devlet Dram Tiyatrosu'nda sahnelenmeye başlar.

Eser matbu olarak ilk defa 1940'ta "İngilab ve Medeniyyet" dergisinin 1., 2. ve 3. sayılarında yayınlanır. Eserin elyazması, Azerbaycan Elmler Akademiyası'nın Elyazmaları Bölümü'nde 6547 envanter numarasıyla muhafaza edilmektedir.¹⁵²

Sonuç

Cabbarlı, *Aydın* dramıyla insanların kapitalist dünyada parayla alınıp satılan meta durumuna getirildiğini, ahlâkî değerleri yozlaştırarak yoksul insanların namus ve ekmekleri ile kolayca oynandığını, ocakları söndürdüğünü çarpıcı bir aile faciasıyla gözler önüne serer.

Yazar, duyguların ve hayallerin süslediği masum romantik dünyadan, katı ve acımasız gerçeklerin oluşturduğu realist dünyaya geçişte ortaya çıkacak olumsuzlukları bir bir ifşa ederek, toplumu realist unsurların tehlikesine karşı uyarıcı bir davranış içine girer. Öte yandan, realist dünyadaki olumsuzlukların kapitalizmden kaynaklandığını, bütün kötülüklerin onun maddî gücüyle hayat bulduğunu dile getirerek, toplumu kapitalizme ve hak gaspına karşı mücadele etmeye çağırır.

Cabbarlı, daha sonra kaleme alacağı dramlarında realist düşüncelerini belirli bir ideolojiyle sınırlandırarak, Azerbaycan'da sosyalist realizmin temellerini atacaktır. Bu açıdan bakıldığında, *Aydın* dramı, Cabbarlı'nın realizme yönelişinin ilk somut adımı olarak önem kazanır.

¹⁵² Cabbarlı, Gülare, *Cefer Cabbarlı, Eserleri Dörd Cildde, Birinci cild*, Yazıcı, Bakı, 1983, s. 238.

OGTAY ELOĞLU

Toplumsal sorunları kaleme almakta bir hayli başarılı olan Cabbarlı, *Aydın* dramında kapitalizmle mücadele meşalesini tutuşturduktan sonra, sanat ve edebiyat alanında tiyatronun gelişimine ivme kazandıracak dinamikleri harekete geçirmeyi amaçlar.

XIX. yüzyılın sonu ve XX. yüzyılın başlarında Azerbaycan tiyatrosu henüz sorunlarını çözmüş değildir. Ekonomik sıkıntılar yüzünden oyunların sahnelenmesinde bir takım güçlükler çekilmekte, aktörlerin ücretleri zorlukla karşılanmaktadır. Tiyatro için bunlardan daha vahim olanı ise yerli kadın oyuncu bulmanın imkânsızlığından dolayı yabancı, özellikle Rus veya Gürcü aktrislerle çalışmak zorunda kalınmasıdır.

Ulusal tiyatronun gelişmesi için mutlak surette yerli kadın oyuncuya ihtiyaç vardır. Zira, yerli dili ve kültürü yeterince bilmeyen yabancılar, sahnede etkisiz kalmakta, böylece, tiyatro sanatının inandırıcılıktan uzak yapay bir dünyayı topluma sunduğu izlenimi oluşmakta ve tiyatro yönlendirici olmaktan çıkmaktadır. Bir başka deyişle, tiyatronun gelişimi için hedef toplumun içinden gelen kadınlara ihtiyaç vardır.

Bu düşünceden hareketle, Cabbarlı tiyatronun topluma benimsetilmesi ve Azerbaycan kadınlarının tiyatroya aktif katılımı için *Ogtay Eloğlu* (1921) dramını kaleme alır.

Konu

Eserde, sanatsal bir faaliyetin ele alınması yanında, toplumun gelişimine engel olan unsurların bertaraf edilmesi de amaçlanır. Bu unsurlar bazen kadının çarşafı, bazen dinî taassuptan kaynaklanan gelişmeye kapalı zihniyet, bazen de tiyatro dünyasındaki kıskançlıklar olur.

Eser, tiyatro oyunlarının sahnelenmesinde ortaya çıkan kadro oluşturma, para bulma, tiyatroya seyirci, özellikle kadın seyirci çekme gibi zorlukları ve henüz başlamadan biten bir aşkı betimleyen iki ana konu üzerine kuruludur.

Eserde, kendisini tiyatronun, dolayısıyla sanatın ve toplumun gelişmesine adanmış genç yetenek Ogtay'ın, sahne gerisindeki sorunlar ve kaptislerle uğraşması zaman zaman komik unsurlarla süslenerek, realist bir üslûpla dile getirilir.

Tiyatronun toplumla irtibatlandırılması sonucunda ortaya çıkan gelenek, görenek ve inançlarla ilgili hükümler bir hayli tepkiseldir: tiyatroya gitmek hâlâ yadırganmakta, özellikle kadınların tiyatroya gitmesi kâfirlik ve düşük ahlâkla eş anlamlı görülmektedir. Ogtay, bu anlayışın, yerini, gelişmeci ve çağdaş düşünceye bırakması için tiyatrodaki kaliteli temsillerin verilmesinde olağanüstü bir çaba sarf eder.

Tiyatro konusunda doyurucu ve gerçekçi münasebetlerin cereyan ettiği eserde, aşk konusu son derece yüzeysel ve zaman derinliğinden mahrum ifadelerle ele alınır. Ogtay'la mektuplaşmaktan öteye gitmeyen münasebetini, aile baskısından

dolayı inkâr etmek mecburiyetinde kalan Firengiz, bu davranışıyla Ogtay'ın tiyatroya, tüm insanlığa ve hayata küsmesine sebep olur. Bu münasebet acemice kurulmuş ve inandırıcılıktan uzak bir davranış biçiminin ortaya çıkmasına yol açmıştır: büyük çatışmaların ve büyük ideallerin Ogtay'ı, bir kadının davranışıyla bir anda bütün idealizminden vazgeçerek, tutarsız bir karakter görüntüsü sergilemiş, ruh dinginliğini, hatta aklını yitirmiştir.

Tema

Eserde, tiyatro sanatının gelişmesi için kurulan münasebetlerde Ogtay'ın tiyatro sevgisi yanında, bazı oyuncuların aymazlığı ve rolleri karşılığında sürekli ücret talep etmelerinden tiyatronun halkı aydınlatma aracı olarak değil, bir geçim vasıtası olarak görüldüğü ortaya çıkar.

Kendisini bütün varlığıyla tiyatroya adayan Ogtay'ın idealizmi karşısında, bu menfaatperestlik, daha sonra, yerini, küçük entrikalara bırakacak, Azerbaycan tiyatrosunun güneşi gibi görülen, efsane Ogtay'ın on yıl aradan sonra sahneye çıkarak rol alması engellenmeye çalışılacaktır. Üstelik, bu entrikayı kuranlar, Şekinski, Tamara gibi bir zamanlar işlerini sürekli savsaklayan, tiyatro bilincine ulaşamamış, Ogtay'ın eski arkadaşlarıdır.

Eserde, yalan, inkâr ve iftira kavramları Ogtay'ın hayatını alt-üst eden gelişmelere yol açar. Aile baskısından korkan Firengiz, Ogtay'la gizlice sürdürdüğü mektuplaşmanın duygusal yönünü inkâr eder. Bu inkâr, Ogtay'a göre realitenin inkârı olur. Böylece aşk teması Ogtay'ın bütün ideallerinin önüne geçerek, onu hayata küstürür, tiyatrodan uzaklaştırır.

Bağnazlık, hoşgörüsüzlük ve maddiyat temaları Cabbarlı'nın toplumda gördüğü en büyük zaaflar arasında olduğu için bu eserinde de söz konusu temaları ele alma gereği duyar. Bağnazlık ve hoşgörüsüzlük Hacı Zaman karakteriyle bire bir örtüşürken, maddiyata düşkünlük eğitim almış, kültürlü, sanata ve tiyatroya kıymet veren Aslan Bey karakteriyle göreceli bir uyumluluk sağlar.

Tez

Eserde, ulusal tiyatro sanatının ancak Azerbaycan kadınının tiyatroya gelmesi ve sahneye çıkmasıyla gelişeceği tezi ısrarla savunulur. Bunu gerçekleştirmek için kadınların tiyatroya gelmeleri ve temsilleri izlemeleri gerektiği üzerinde durulur.

Toplumdaki kültürel gelişmenin, kadınların sanatsal faaliyetlere katılımıyla mümkün olacağının dile getirilmesi yanında, zaman zaman, çarşafından çıkan kadının daha özgür ve daha çağdaş davranışlar sergileyeceği üzerinde de durulur. Cabbarlı'ya göre, kadını hapseden zincir kırılmadıkça tiyatro ulusal bir hüviyete kavuşamayacaktır.

Vaka Kuruluşu

Vaka sınıflar mücadelesinin ve sanatsal gelişimin yoğun olarak yaşandığı Bakü'de cereyan eder.

Olay örgüsü üç vaka zincirinden oluşur. İlk vaka zinciri Ogtay ve diğer oyuncular arasında, perde gerisinde kurulan münasebetleri içerir. Bu münasebetlerde, oyunun sahnelenmesinde ortaya çıkan sorunlar ve Ogtay'ın Aydın'ı çağrıştıran sınırsız idealizmi ağırlıklı yer tutar. Bu idealizm ülkenin sanatsal modernizasyonu için Azerbaycanlı kadınların oyunlarda rol alması üzerine kuruludur. Kadının bunu

başarması, tiyatro sanatının toplumla iç içe olması sürecini hızlandırması yanında kadının özgürlüğünü elde ederek, çağdaş ve entelektüel yaşam düzeyine ulaşmasının ilk adımlarından biri anlamına gelmektedir.

Bu zincirde birbirini tamamlayan münasebetlerden oluşan iki ana duvar göze çarpar. İlk duvar, aktörlerin kuliste cereyan eden münasebetleri tüzerine kuruludur. Şahısları sık değişen ve kısa süren münasebetlere temsile hazırlanmanın telâş ve oyuncuların birbirleriyle şakalaşmaları hâkimdir. Ayrıca, toplumun tiyatro sanatına yeterli ilgiyi göstermemesinden duyulan üzüntü yanında bizzat bazı aktörlerin ve rejisörün aymazlığı da dile getirilir. Bir başka deyişle, tiyatronun ihtiyaç duyduğu dayanışma ruhunun olmayışı vurgulanır:

Оғтай. Хасполат кәлдими?

Дурсун. Јох!

Оғтай. Шәкински?

Дурсун. Һеч бириси. (s. 187-188)

Ogtay. Haspolat geldimi?

Dursun. Yok!

Ogtay. Şekinski?

Dursun. Heç birisi.

Дурсун. Оғтай, Илјаскил гапылары бағлајыб мејъаха дејирләр.

Һәсән дә гумар ојнајыр. Гулаг асмадылар. (s. 189)

Dursun. Ogtay, İlyasgil gapıları bağlayıb meyhana deyirler. Hesen de gumar oynayır. Gulag asmadılar.

Ogtay'ın fedakârlığını ve azmini ortaya koyan Ogtay-Semed münasebeti maişet ve tiyatro sevgisi üzerine kurulur. Ogtay günlerden beri eve gitmemiştir.

Kızını Ogtay’la nişanlayan amcası nişanı bozmuş ve kızını bir başkasına vermiştir. Evde yiyecek hiçbir şey kalmamıştır. Dolayısıyla, annesi ve küçük kız kardeşi açtır. Semed, Ogtay’a iş bulduğunu ve evine dönmesi gerektiğini söyler.

Ogtay’ın amacı ve idealizmi, aile fertlerinin içinde bulunduğu zor şeraiti görmezden gelecek kadar yüce ve kutsaldır. Tiyatro, onun için her şeyden önemli ve önceliklidir:

Огтай. Мән һәч бир шej истәмирәмМән бу јола гәлиркән
халғымдан алтун таçлар көзләмирдим... (s. 192)

Ogtay. Men heç bir şey istemirem. Men bu yola gelirken
halgımdan altun taçlar gözlemirdim...

Огтай. Өмәд бәј, мәгсәд пул газанмаг оһса, мән онун
јолларыны чох көзәл билирәм.Мән азад бир сәнәдкарәм.Бир
санат дүшкүнүјәм. (s. 192-193)

Ogtay. Semed bey, megsed pul gazanmag olsa, men onun yollarını
çok güzel bilirem. Men azad bir senetkaram. Bir senet düşküniyem.

Öte yandan Firengiz’in Nadya ile kulise gelerek, Ogtay’ı tebrik etmesiyle ikinci ana duvar olarak kurulan münasebet, olay örgüsünün romantik boyutunu oluşturur. Ortaya çıkan romantizm, çevrenin elverişsiz oluşuyla münasebetin sağlıklı kurulamayışından dolayı derinlikten uzak, yüzeysel bir görünüm arz eder.

Üç yıllık bir zaman dilimini kapsayan bu zincirde tiyatronun toplum nezdinde kat ettiği mesafeye ilişkin sevindirici gelişmeler yaşanır. Tiyatroya izleyici olarak gelenlerin arasında kadınların sayısı giderek artmaktadır. Bütün oyuncular bu gelişmeden memnundur. Ancak, olumlu gelişmelere rağmen, tiyatroda yerli aktris olmayışının sanatsal ıstırapı hâlâ hissedilmektedir.

Firengiz'in tiyatro sevgisi oyundaki aktrisin sözlerini ezberleyecek kadar ileri safhadadır. Bu durum, Azərbaycan'ın ilk yerli kadın oyuncusunun yetişmə evresində olduğunun işareti gibidir. Fəkat, tiyatro aşkıyla yanıp tutuşan, bu aşktan dolayı sahnədə kadın elbisesi dəyişərək bütün eleştiriləri gözə alan, bu sevgi və aşk üçün nişanlısını kaybedən, ailesini ihmal edən, kısaca bütün yaşamını, bütün ideallerini Azərbaycan tiyatrosunun gelişimi ve bu tiyatroya yerli aktrisler kazandırma üzerine kuran Oğtay, Firengiz'in tiyatro sevgisini âdetə törpülemeye yönelik tutumlar sergiler:

“Фиренкиз, кет, јаврум! Сән бу сүн'и һәјата алышма. Мән гурбанлара мөһтач бу көзәлләк мө'бәдинә өз бачымы верәрдим, фәгәт, сән кәлмә! Өјрәнмә! Бураја кәләнләр зәһәрли күлүшләри, ачы төһмәтләри, бөһтанлары гәбул етмәли, әфкар-үмүмијјәни, һәр бир шеји ајаглар алтында тапдамалы, өзүнү пәрванәләр кими бу сәнәт атәшкәһинин аловлу бағрына атмалыдыр. Фәгәт сән бурада көзләдијин һәјаты көрәбилмәјәчәксән. Көрдүгүн бу көзәл палтарлар, парлаг чаваһират, севимли адамлар һамысы бојалы, һамысы сүн'идир. Орада падшаһлыг едәр, фәрманлар верәр, алтунлар пәјларлар, чыхынча бир парча чөрәк арар да, тапмазлар. Сән бу һәјатын көрүнүшләринә алданма, бир һәгигәт дејил, елә көрүнүр. О, бир ојунчагдыр!” (s. 204)

“Firengiz, get, yavrum! Sen bu sün'i heyata alışma. Men gurbanlara möhtac bu gözəllik me'bedine öz bacımı verərdim, feget, sen gelme! Öyrenme! Buraya gelenler zəhərli gülüşləri, acı töhmətləri, böhtanları gəbul etməli, əfkar-ümumiyyəni, hər bir şeyi ayaqlar altında tapdamalı, özünü pərvanelər gəbi bu sənət atəşgahının alovlu bağına atmalıdır. Feget sen burada gözlediyin heyatı görəbilməyəcəksən. Gördüyün bu gözəl paltarlar, parlag cavahirət,

sevimli adamlar hamısı boyalı, hamısı sün'idir. Orada padşahlıg eder,
fermanlar verer, altunlar paylarlar, çıkınca bir parça çörek arar da,
tapmazlar. Sen bu heyatın görünüşlerine aldanma. O, bir hegiget deyil,
ele görünür. O, bir oyuncadır!”

Ogtay'ın idealizmiyle çelişen bu davranış biçiminin ardından, hiç sebebi yokken, Firengiz'in bir daha kulise gelmesini yasaklaması ve onunla artık kesinlikle görüşmek istemediğini söylemesi de Ogtay'daki tutarsızlığı ve belirsizliği ortaya koyan münasebetler olarak göze çarpar.

İlk vaka zinciri, Ogtay'daki bu düşüncelerin belirmesi karşısında Firengiz'in duygularını ve aşkını itiraf ettiği mektubu Ogtay'a vermesiyle gelişen kısa süreli bir realizm-romantizm çatışmasının ardından, Aslan Bey'in aniden kulise gelerek, Ogtay'la Firengiz'i bir arada görmesiyle sona erer.

İkinci vaka zinciri Hacı Zaman'ın evinde, gerici zihniyetin ifşası yanında riya, yalan, iftira gibi kavramlarla beslenerek bir faciayı oluşturan münasebetler üzerine kurulur. Ana duvar olarak kurulan Hacı Zaman-Gülgez-Aslan Bey münasebetinde, Hacı Zaman toplumun gelişimini engelleyen gerici zihniyetin temsilcisi, kültürün ve çağdaş medeniyetin düşmanı olarak görünür. Ona göre, kadının başını açması, tiyatro gibi aşağılık yerlere gitmesi büyük günahdır. Dolayısıyla, Firengiz'in bunları yapıyor olması, onun için büyük utanç vesilesidir:

“Тфу сизин затыныза, намуssуз баласы, намуssузлар! 60
яшым вар, адыма гүлден ағыр бир сөз дежилмәји! Аләмә мән
күлмүшәм... Инди сиз мәни биабыр едирсини! Мәним гызым
театрлара, ојунбазханалара кетсин? Халг мәнә тә'нә вурсун, итин
баласы, ит! Дағыдарам бејнини! Ганлы Рүстәм кими һамынызы
гырарам.” (s. 207)

“Tfu sizin zatınıza, namussuz balası namussuzlar! 60 yaşı var, adıma gülden ağır bir söz deyilmeyib. Aleme men gülmüşem... İndi siz meni biabır edirsiniz! Menim gızım teatrlara, oyunbazhanalara getsin? Halg mene te’ne vursun, itin balası it! Dağıdaram beynini! Ganlı Rüstem gimi hamınızı gıraram.”

Aslan Bey, babasının fikirlerine karşı çıkabilecek medenî cesarete sahip bir genç olduğu için, çekinmeden tiyatroyu metheder:

“Инди нэ вар ки, театр фэна бир шеј де бир мәктэб кимидир. Халг орадан ибрэт алып. Һэтта мәсчиддэн дэ мүгэддэс бир јәрдир.” (s. 207-208)

“İndi ne var ki, teatr fena bir şey deyil. Bir mekteb gimidir. Halg oradan ibret alır. Hetta mescidden de mügeddes bir yerdir.”

Kuşak çatışmasını ve boyutlarını yansıtan bu münasebetler, bütün engellemelere rağmen, toplumun gelişmeye yönelik bir seyir içinde olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Münasebetlerde, okuma-yazma bilmeyen Gülgez’in düşünce üretememesinden dolayı cehaletin getirdiği sorgusuz tevekküle sığındığı ve Hacı Zaman’a tâbi olduğu görülür.

Dram eserin finalini hazırlayan gelişmelerin ilk adımları ikinci ana duvarda atılır. Firengiz’in ağabeyi Aslan Bey, bir önceki zincirde kuliste gördüğü kız kardeşinin Ogtay’la münasebetine son vermek amacıyla Ogtay’ı evine davet eder. Firengiz, babasının ve Aslan Bey’in gazabından korktuğu için evde gelişen münasebetler sonucunda Ogtay’a olan duygularını inkâr eder. Ona göre,

mektuplaşmalardan ibaret bu ilişki, tıpkı Ruslarda olduğu gibi, başarılı bir aktörü tebrik etmekten ibarettir, duygusal bir yakınlık asla söz konusu değildir:

Фирәнкиз. Сиз мәним сизә ғаршы сәмиимийәтими башға чүр дүшүнүрсүнүз.

Оғтай. Башға чүрмү?.. О... башға чүр... нә чүр?

Фирәнкиз. Мән адәтән бир актјор кими, бир сәнәткар кими сизи севирдим. Фәгәт бу, кимсәјә һеч бир шеј үчүн һагт вермәз.

Оғтай. Һагт вермәз. Бәли, бәли! Сонра? Бир актјор кими севирсиниз, сонра?

Фирәнкиз. Сиз өзүнүз дејирдиниз вә билирсиниз ки, рус актјорларына һәр күн јүзләрчә гызлар кағыз јазырлар. Бу, о демәк дејилдир ки, һамысы ону башға чүр севир. (s. 211)

Firengiz. Siz benim size ғарşı semimiyetimi başға cür dүşünүrsүнүз.

Ogtay. Başға cürmü?.. O... başға cür... ne cür?

Firengiz. Men adeten bir aktyor gimi, bir senetkar gibi sizi sevirdim. Feget bu, kimseye һеч bir şey үçүн һagg vermez.

Ogtay. Hagg vermez. Beli, beli! Sonra? Bir aktyor gimi sevirsiniz, sonra?

Firengiz. Siz özүntүз deyirdiniz ve bilirsiniz ki, rus aktyorlarına her gün yüzlerce gızlar kağız yazırlar. Bu, o demek deyildir ki, hamısı onu başға cür sevir.

Firengiz'in bu davranışı karşısında, sarsılmaz bir iradenin, güçlü bir kişiliğin ve sınırsız ideallerin sahibi olan Ogtay, bir anda yıkılır; bütün maneviyatını, ideallerini, yaşam sevincini yitirir. Yeryüzünde her şeyin yalan, iftira ve maddiyat üzerine kurulduğunu söyleyerek, Tanrıya serzenişte bulunur:

“Еј уча пәрвәрдиқарым! Јох, јох, еј кобуд вә анлашылмаз
чәнәтқар! ...” (s. 212)

“Ey uca perverdikarım! Yok, yok, ey kobud ve anlaşılmaz
senetkar! ...”

Firengiz’le yüzleşmesi sonucunda hayal kırıklığına uğrayan Ogtay, Aslan
Bey’le münasebetinde artık sadece intikam duygusuyla yaşayacağını haykırır:

Аслан. ... сиз кимдән интигам алачагсыныз?

Огтай. Кимдән? Өзүмдән, өз ешгимдән, өз талејимдән, өз
идеалымдан, өз танрымдан, һәјатдан, мүһитдән, кәләчәкдән,
һәгигәтин јохлуғундан! Мән о олачағам ки, бундан сонра ола
биләчәјәм. Ола биләчәјәм вә олачағам бир сәфилһәм дә садә
бир сәфил јох, сәфилләр падшаһы! Будур мәним интигамым! (s.
213)

Aslan. ... siz kimden intigam alacagsınız?

Ogtay. Kimden? Özümden, öz eşgimden, öz taleyimden, öz
idealımdan, öz tanrımdan, heyatdan, mühitden, gelecekden, hegigetin
yokluğundan! Men o olacağam ki, bundan sonra ola bileceyem. Ola
bileceyem ve olacağam bir sefil. Hem de sade bir sefil yok, sefiller
padşahı! Budur benim intigamım!

Böylece, Ogtay’ın on yıl boyunca bohem hayatı yaşayacağı süreç başlamış
olur.

Üçüncü vaka zinciri iki olay tabakasından müteşekkildir. İlk olay tabakası
Ogtay’ın meczupluğu ve Aydın’ı çağrıştıran düşünceleri üzerine kurulur. Bu tabaka,
Ogtay’ın kız kardeşi Sever’in sokaklarda el açıp dilenerek yaşamını sürdürdüğü ara
duvarla başlar. Annesi vefat ettikten sonra ağabeyi Ogtay’ın da kayıplara

karışmasıyla kimsesiz kalan Sever büyük bir yaşam mücadelesi vermektedir. On yıl boyunca nelerin olup bittiği, Sever'in para istemek amacıyla yaklaştığı bir adama hitabından ve monologundan anlaşılmaktadır:

“Аллаһ ешгинә, гардашлар! Язығам, ачам, көмәк edin! Ондан сонра жазыг гардашымы бурадан сүргүн едирләр. Инди 10 илди ки, көндәрилмишди. О заман мән 5-6 жашларында чочуг идим. Кедәркән мәни вә һәр бир шејимизи дајыма тапшырыр ки, тәдричлә сатыб мәни сахласын. О да бир-ики ил мәни сахлады, евимизи сатды, һамысыны дағытды, өлдү, кетди. Ондан сонра мән күчәләрдә галдым.” (s. 213-214)

“Allah eşgine, gardaşlar! Yazığam, acam, kömek edin! Ondan sonra yazığ gardaşımı buradan sürgün edirlər. İndi 10 ildir ki, gönderilmiştir. O zaman men 5-6 yaşlarında çocug idim. Gederken meni ve her bir şeyimizi dayıma tapşırır ki, tedricle satıb meni saklasın. O da bir-iki il meni sakladı, evimizi satdı, hamısını dağıtdı, öldü, getdi. Ondan sonra men küçelerde galdım.”

Bir başka ara duvarda, Haspolat-Semed münasebetiyle Ogtay'ın döndüğü ve sabahlara kadar bir meyhanede içki içtiği anlaşılır. Büyük bir yeteneğin bu şekilde heba olmasını istemeyen Haspolat ve Semed, onun, eski günlerde olduğu gibi, sahneye çıkmasını sağlamak için çareler ararlar. Geride kalan on yıl boyunca toplumda ve tiyatrodaki önemli gelişmeler olmuştur: tiyatrodaki daha düzenli, daha sistemli programlar yapılmaya başlanmış, başını açan kadın sayısı çoğalmış, ancak yerli aktris hâlâ ortaya çıkmamış, Ogtay gibi yetenekli bir başka aktör sahneye gelmemiştir. Haspolat, tiyatro müdürü olarak, Ogtay'ın sanatından ziyade tiyatroya çekeceği seyirciyi ve seyircilerin kasaya bırakacağı parayı düşünmektedir. Bununla

birlikte, Ogtay'ın efsanevi ününden faydalanmak pek kolay olmaz, zira, o sahneye çıkmayı şiddetle reddeder.

Olay tabakasının tek ana duvarı Ogtay'ın Sever'le karşılaşmasını dramatize eden münasebettir. Sever, gece yarısı Haspolat ve Semed'le meyhaneden çıkan Ogtay'ın yanına yaklaşır, yalvararak aç olduğunu söyler ve ekmek parası ister. Aradan geçen on yıl içinde Sever büyümüş, genç kız olmuş, Ogtay da çektiği eziyet ve sıkıntılar yüzünden tanınmaz bir hâle gelmiştir. Dolayısıyla ikisi de birbirini tanımaz. Ogtay'ın dilenciye tepkisi oldukça sert olur. Ona göre yeryüzünde herkes yalancıdır, hiç kimse doğruyu söylememektedir:

Огтај. Бах, мәним чөрәјим вар, сәнә верәрдим, анчаг нәдән биләк ки, бу сөzlәр доғрудуҒу инилтиләр јалан дејилдир. Үрәјиндә «ону алдатдым» дејә, күлмәјәчәксән, ағлама! Билинсәнми нә вар? Дур мән кедиб бир бычаг тапым. Јох, јох, бу шүшә илә сәнин гарныны чырыб бахым. Доғрудан да ачсанса, онда бах, бу чөрәји сәнә верәрәм.

Сеvәр. А! Озүм бачармырам, өлдүрүн мәни, бу азабдан гуртарым.

Огтај. Јахшы! Ал, заваллы, бу чөрәк сәнин һагтындыр. Буну мән сәнин үчүн көтүрдүм. Бурадан кечәркән сәни көрмүшдүм. Әвим олсајды, сәни апарырдым, фәгәт јох. Ортај Елоғлу хәрабәләр бајғушудур. (s. 220-221)

Ogtay. Bak, benim çöreyim var, sene vererdim, ancak neden bilek ki, bu sözler doğrudur. Bu inilti ler yalan deyildir. Üreyinde «onu aldatdım» deye, gülmeyeceksen. Yok, ağlama! Bilirsenmi ne var? Dur men gedib bir bıçag tapım. Yok, yok, bu şüşe ile senin garnını çırpıb bakım. Doğrudan da açsansa, onda bak, bu çöreyi sene vererem.

Sever. Oh! Özüm bacarmıram, öldürün meni, bu azabdan gurtarım.

Ogtay. Yahşı! Al, zavallı, bu çörek senin haggındır. Bunu men senin üçün göttürdüm. Buradan keçerken seni görmüşdüm. Evim olsaydı, seni aparırdım, feget yokdur. Ogtay Eloğlu herabeler bayguşudur.

Ogtay'ın kendi ismini söylemesiyle devam eden münasebet oldukça duygusal ve göz yaşartıcı bir sahneyi beraberinde getirir:

Севәр. Аман, нә дејирсиниз сиз кимсиниз?

Огтай. Мән бир көлгә.

Севәр. Сән аллаһ, сән кимсән?

Огтай. Хансы аллаһ? Чүнки аллаһлыг мәсәләси һәлә арамызда ихтилафлыдыр. О дејир мән сәни јаратмышам, мән дејирәм јох, мән сәни јаратмышам.

Севәр. Ахы сиз Огтай Елоғлу адыны һарадан билирсиниз?

Огтай. Бу ад бир заман мәним адым иди, инди исә мән јохам.

Севәр. Ох гардашым! Мән сәнин бачынам! Сәвәрәм!

Огтай. Севәр! Ох, заваллы бачым! Сәнсән? Сәадәтини танрым гәдәр севдијим бу халг бирчә сәни дә јашатмады. (s. 221)

Sever. Aman, ne deyirsiniz siz kimsiniz?

Ogtay. Men bir kölge.

Sever. Sen allah, sen kimsen?

Ogtay. Hansı allah? Çünki allahlığ meselesi hele aramızda ihtilafıdır. O deyir men seni yaratmışam, men deyirem yok, men seni yaratmışam.

Sever. Ahı siz Ogtay Eloğlu adını haradan bilirsiniz?

Ogtay. Bu ad bir zaman benim adım idi, indi ise men yokam.

Sever. Oh gardaşım! Men senin bacınam! Severem!

Ogtay. Sever! Oh, zavallı bacım! Sensen? Seadetini tanrım geder
sevdiyim bu halg birce seni de yaşatmadı.

Haspolat bu durumdan faydalanarak, Ogtay'ı ikna etmeyi başarır. Ogtay, bundan sonra sadece kardeşi için sahneye çıkacak, onun istikbalini temin etmeye çalışacaktır.

İkinci olay tabakası ise Ogtay'ın tekrar sahneye çıkışı ve bu çıkışı engellemek isteyen basit entrika faaliyetleri üzerine kurulur. Oyuncular, Ogtay'ı kıskanırlar. Onun sahneye çıkarak eski günlerdeki gibi başarılı olmasını istemezler:

Шәкински. Бәс сән кәлмәјәчәкдин? Једди сөзүн вардыр.

Тамара. Кәлмәјәчәкдим. Амма фәрги јох, дејәчәјәм ки,
хәстәјәм, анчаг сонра...

Шәкински. Мн дедим ки, һәр шејин чавабыны мән
верәчәјәм. Дејәрдин хәстә идим, вәссалам. (s. 223)

Şekinski. Bes sen gelmeyecekdin? Yeddi sözün vardır.

Tamara. Gelmeyecekdim. Amma fergi yok, deyeceyem ki,
heste yem, ancag sonra...

Şekinski. Men dedim ki, her şeyin cavabını men vereceyem.
Deyerdin heste idim, vessalam.

Шәкински. ... Ёу күн Огтај белә бир зәрбәни аларса, ојун
јатырыларса сабаһ бир даһа ојна~~Омаса~~са, сабаһ мән
хәстәләнәрәм, сабаһ кечә дә биабыр оларса, демәк, гијамәтәдәк
кетди! (s. 223)

Şekinski. ... bu gün Ogtay bele bir zerbeni alarsa, oyun yatırılarsa
sabah¹⁵² bir daha oynamaz. Olmasa, sabah men hastalanaram, sabah
gece de biabır olarsa, demek, giyametedek getdi!

Bu tabakada, Ogtay'ın başından beri ideal olarak yaşattığı "Azerbaycan kadınının sahneye çıkması" düşüncesi, kadın oyuncu Tamara'nın rolünü oynamak istememesi üzerine, beklenmedik bir anda, Firengiz'in kulise giderek rejisöre bu rolü üstlenebileceğini söylemesiyle gerçekleşir. Böylece, sahneye çıkması yıllarca mehdi gibi gözlenen Azerbaycan kadını Firengiz'in şahsında ilk kez sahneye çıkar. Şaşkınlıkla karışık alkışlar arasında Schiller'in *Kaçaklar* (1907) dramının sekizinci perdesi başlar. Firengiz, Ameliya rolündedir. Firengiz'i tanıyan Ogtay, büyük bir öfke ve nefrete kapılarak, her şeyi unuttur. Firengiz'in yalancı olduğunu haykırır ve Ameliya'nın rol gereği bıçaklanarak öldürüleceği sahnede, bıçağı Firengiz'in göğsüne saplar ve onu gerçekten öldürür.

Ogtay Eloğlu dramı, Azerbaycan kadınının tiyatrodaki rol almasını sağlamaya yönelik dar kapsamlı bir çalışmadır. Eserin böyle bir faciayla sonuçlanması yani, Ogtay'ın beklenen Azerbaycan kadını sahneye adımını attığı anda öldürmesi, onun tiyatroyla ilgili bütün düşüncelerinin, emellerinin ve idealizminin kişisel menfaatler, ihtiraslar ya da intikam uğruna yok edilecek kadar yüzeysel, sahte ve inandırıcılıktan uzak olduğunu gözler önüne serer.

Finalin böyle olması, bir bakıma, gerçek hayatta sahneye çıkacak Azerbaycan kadınına uyarı gibidir. Cabbarlı'nın yerli kadınlara özendirmeye çalıştığı sahnede böyle bir faciaya yer vermesi, farkında olmadan hem eserin kıymetini azaltmış hem de sahneyi korkulacak bir yer hâline getirmiştir.

¹⁵² Yarm.

Şahıs Kadrosu

Eserde yer alan tipler tiyatro oyuncularını, seyirciler ve ülkedeki sosyal yapıyı, tiyatroyla ilgili genel temayülü temsil eden kişilerden oluşmaktadır. Yalınkat şahısların yanında, nispeten kompleks şahıslar da mevcuttur. Eser, bir ekip çalışmasıyla icra edilen tiyatro sanatıyla ilgili olduğun için şahıs kadrosu doğal olarak bir hayli fazladır.

Müspet Şahıslar

Ogtay

Ogtay, Cabbarlı'nın, Aydın'dan sonra en kompleks karakteridir. Başlangıçta, Ogtay, tiyatrodaki bir arayışın, yeni bir yapılanmanın önderi, bir başka ifadeyle tiyatrodaki devrim işaretleri veren bir öncüdür. Tiyatroya yeni simalar kazandırmanın peşindedir.

Ona göre tiyatro, rol yapılan bir yer değildir: o, sahnede rol yapmaz, bütün ruhuyla rolü yaşar, eserdeki karakterin kendisi olur. Dolayısıyla, toplumun değer yargılarına aykırı hareket etmekte sakınca görmez. Tiyatro onun her şeyidir. Yeri gelir kadın elbisesi giyer, yeri gelir günlerce evini ihmal eder. Ona göre tiyatro, sadece oyuncu ve seyirciden ibaret değildir. Tiyatro, rejisöründen suflörüne, ressamından ışıkçısına kadar bir manzumeler bütünüdür. Herkes sanat heyecanını ve coşkusunu yürekten hissetmelidir.

Ogtay, tiyatrunun gelişmesinde bunları elzem görürken, Azerbaycan tiyatrosunun en önemli sorununu hiçbir zaman göz ardı etmez: Azerbaycan sahnesinde yerli kadın yoktur. Toplum henüz düşünsel ve kültürel evrimini tamamlamamıştır. Tiyatro, hâlâ, ahlâksızlıkla eş değer görülmektedir. Bu yüzden,

hiçbir Azerbaycan kadını tiyatro oyuncusu olmaya cesaret edememektedir. Bu durum karşısında, tiyatrolar yabancı aktris istihdam etmektedirler. Dilin inceliklerine ve ruhuna vakıf olmayan, hatta kelimeleri dahi düzgün telaffuz edemeyen bu aktrisler, sahnede sadece rol yapmakta ve Azerbaycan tiyatrosunun gelişimini kösteklemektedirler.

Ogtay için büyük bir ideal olan yerli aktris yetiştirme düşüncesi, yaşadığı yüzeysel bir aşkla altüst olur. Kendisini her şeyiyle tiyatroya vakfeden bu karakter, bir çırpıda tiyatroyu bırakır ve bohem hayatı yaşamaya başlar. Eylemlerinin yerini, bulanık beynin ürettiği sarhoş ağızdan çıkan sözler almıştır.

Finalde ise, sahneye çıkan ilk Azerbaycan kadını sahnede öldürmesi, ideallerini de katletmesi mânâsına gelir. Böylece, Ogtay, ideallerini ihtirasına kurban veren bir karakter olur.

Firengiz

Firengiz, dönemin şartlarında tiyatroya gidecek kadar gözü kara bir şahsiyettir. Hatta, tiyatroya gitmekle kalmaz, bir tiyatro oyuncusuna aşık olup, mektup gönderecek cesareti de gösterir.

Genç kız, tiyatroya, ağabeyi Aslan'ın sayesinde anne-babasından gizlice gidebilmektedir. Ancak, sanat için gösterdiği cesareti aşkı için gösteremez ve Ogtay'la mektuplaştığını inkâr ederek, onun ve finalde de kendisinin felâketini hazırlamış olur.

Firengiz, Azerbaycan kadınının gizli aynasıdır. Gelişmeye ve çağdaşlaşmaya açık kadının geleneklere, yani sosyal realiteye teslim oluşu, toplumun henüz sanata ve modernizasyona hazır olmadığını gösterir.

Sever

Sever, Ogtay'ın kız kardeşidir. Ogtay'ın tiyatroya ve hayata küsmesinin ardından, dilencilik yaparak hayatını sürdürmeye çalışır. Onun sefalet içindeki görüntüsü, Ogtay'ın tiyatroya dönme kararını vermesine sebep olur.

Semed Bey

Ogtay'ın dostu. Varlıklı bir insan. Ogtay'ın sanatına saygı duymakla birlikte, tiyatronun insana maddî bir gelecek sağlamayacağına inanır ve Ogtay'ı tiyatrodan vazgeçirmeye çalışır.

Menfi Şahıslar

Aslan

Firengiz'in ağabeyi. Modern görüntüslü, çağdaş düşünceli bir şahıs. Kız kardeşini tiyatroya götürecek kadar sanat sever bir insan. Toplumun gelenek ve göreneklerine sadece sınırlı direnç göstermekle yetinir.

Bir tiyatro oyuncusunun, kız kardeşiyle duygusal ilişkisini tasvip etmekten henüz çok uzaktır.

Tamara

Yabancı aktris. Kelimeleri gerektiği gibi telaffuz edememektedir. Oyunculuğu sadece para kazanmak amacıyla yaptığı için sahnede donuk kalmakta ve rolünü yaşayamamaktadır.

Ogtay'ın yerli aktris arayışına tepki gösterir ve finalde sırf Ogtay'ın başarısını baltalamak için sahneye çıkmaz.

Şekinski

Şekli bir aktör. Ogtay onun başarılı bir tiyatrocı olması için çok emek sarf eder. Ancak, o, para kazanmanın peşindedir. 10 yıllık bir aradan sonra, tiyatrodan rejisör olur ve finalde Tamara'yla işbirliği yapmaktan kaçınmaz.

Hacı Zaman

Firengiz'in babası. Tiyatroya ve sanata kapalı bir tip. Geleneklerin ve dinî fanatizmin simgesi.

Gölgez

Firengiz'in annesi. Hacı Zaman'a tâbi.

Müşpet ya da Menfi Olmayan Şahıslar

Haspolat

Tiyatro sanatını ciddiye almayan, rolüne gereken değeri vermeyen bir tip. Final arefesinde, tiyatroya müdür olduğu anlaşılır. Görevinin gerektirdiği şekilde hareket etmeye çalışarak, Ogtay'ı sahneye dönmesi konusunda ikna yolları arar.

Nadya

Firengiz'in Rus arkadaşı ve sırdaşı. Ogtay'la Firengiz arasında aracılık yapar.

Nergiz

Firengiz'in arkadaşı.

Dursun, Şaggulu, Rüstem

Tiyatro oyuncular.

Elhanlı, Özdemir

Tiyatro seyircileri.

Mukan

Meyhaneci.

Mekân

Eser, konu itibariyle dar mekân anlayışı üzerine kuruludur. Cabbarlı, ilk kez tiyatro konulu bir eseri kaleme alırken, bu sahadaki dehasını bol bol kullanma fırsatı bulur. Temsilden önce rejisörün kaygıları, oyuncuların telâş, heyecanı, sahne düzenlemeleri, efektler daha şuurlu ve daha profesyonelce işlenir.

Sahne gerisindeki kulis, oyunların temsili yanında, kişisel çekişmelerin, küçük menfaat hesaplarının ve ilk duygusal münasebetlerin yaşandığı yer olması bakımından bir hayli önem kazanır. Ogtay'ın tiyatro sevgisi ve oyunları sahneleme becerisi burada ortaya çıkar, rejisörün ve bazı oyuncuların kaygısızlığı, tiyatroyla sırf maddî getirisi için ilgilenmeleri de yine burada gözlemlenir. Burası âdeta tiyatronun mutfağı gibidir. Her şey bu kutsal mekânda hazırlandıktan sonra sahneye taşınmaktadır.

Kulis, boyutları hakkında bilgi verilmemekle birlikte, içinde çok sayıda oyuncu, kostüm ve dekorasyon malzemesi bulundurması bakımından hayli geniş olduğu düşünülebilir.

Tiyatroda kulisten başka, Azerbaycan kadınıni hasretle bekleyen sahnenin mekân olarak kullanılması eserin ancak son perdesinde gerçekleşir. Seyircilerle yüz yüze geline bu mekân, oyunculuk yeteneğiyle Ogtay'ı zirveye ulaştıran en önemli mekândır. Son perdeye gelinceye kadar bu mekânda olup bitenler sahnelenmemiş, sadece kişiler arası münasebetlerde dile getirilmiştir.

Son perdede görüntülenen bu mekân, Ogtay'ın sahnede görmeyi çok arzuladığı Azerbaycan kadınıni kendi elleriyle katlettiği mekân olur.

Tiyatro dışında bir başka dar mekân Hacı Zaman'ın evidir. Hakkında hiçbir bilgi verilmeyen bu evin zengin bir ailenin ikâmetgâhı olması bakımından iyi teşrif edilmiş olması gerekir.

Firengiz gizli aşkını bu mekânda inkâr etmiş, Ogtay antiteist düşüncelerini burada dile getirmiş, canından aziz bildiği ideallerinin yok olup gitmesine burada izin vermiştir.

Hacı Zaman'ın evi yalanın ve inkârın etkisiyle romantizmin çökerek, sosyal unsurların ya da bir başka deyişle realizmin galebe çaldığı meşum bir mekân olarak eserde yerini alır.

Eserde dar mekân olarak kullanılan son yer meyhanedir. Eğlence düşkünlerinin, aşıkların, sevdalıların, sükûtu hayale uğrayanların ve meczupların uğradığı simgesel bir mekân görüntüsü veren meyhane, aynı zamanda sarhoş düşüncelerin özgürce ifade edilebildiği bir yer olur.

Hakkında hiçbir bilgi verilmeyen sokak, dram eserin tek geniş mekânıdır. Zaman ve mekânın muazzam uyumuyla sokak da meyhane gibi genellikle düşkün insanların bulunduğu bir yer görüntüsündedir. Sever'in sefaletine ortak olan bu

karanlık mekân, aynı zamanda yıllarca hasretini çektiği ağabeyine kavuşmasının da şahididir.

Eser mekân özellikleri bakımından sahneye uyarlanmasında hiçbir güçlük içermez. Seçilen mekânlar son derece basit ve sade bir anlayış üzerine kurulu olmakla birlikte, eserde bir başka mekân ihtiyacını hissettirmez. Dolayısıyla konuyla uyumlu ve isabetli mekânlar olarak esere uyarlanmıştır.

Zaman

Eserdeki olaylar, Çarlık Rusyası döneminde, 1892 yılında başlar ve 1915'te sona erer. Kesin bir tarih verilmemekle birlikte Haspolat-Semed münasebetinde sözü edilen inkılabın 1905 ihtilali olduğu dikkate alındığında ortaya bu tarih çıkmaktadır.

İlk üç yıllık zaman dilimi, Ogtay'ın tiyatro faaliyetleriyle ilgilidir. Bu süre içinde bazı yerli ve yabancı oyunları sahneye koyduğu ve oyunlarda baş karakter olduğu görülür. Bu durum münasebetlerde aktüel olarak ifade edilirken, son on yıl hakkındaki bilgilere ancak art zamanlı monolog veya diyaloglar yoluyla ulaşmak mümkündür. Birkaç cümleyle açıklanan bu zaman diliminde cereyan eden olaylar, Sever'in monologu (s. 213) ile Haspolat-Semed diyalogunda (s. 214) açığa çıkar.

Toplam on üç yılı kapsayan zaman diliminin birbirinden kopuk, ayrıntıdan ve derinlikten mahrum oluşu eseri zaman açısından yüzeyselleştirir. Bir başka deyişle, eserde zaman derinliğinin olmayışından ötürü, uzun bir zaman dilimi âdeta üç-beş güne sığdırılmış gibi algılanır. Dolayısıyla, geçmiş zaman-şimdiki zaman münasebetinin sağlam kurulamayışı, vaka zincirleri arasındaki bağlantıda sorunların ortaya çıkmasına yol açar.

Dil ve Üslûp

Cabbarlı'nın *Aydın* dramından sonra kaleme aldığı bu eserinde Rusça kelimelere ve cümlelere giderek daha çok yer verdiği görülür. Eserde yer alan şahıs kadrosunda da artık Rus karakterler çoğalmaya başlamış, hatta Şekinski (Şekli), Mazandaranski (Mazandaranlı) gibi gayri Rus karakterler dahi Rusça son eklerle anılmıştır.

Öte yandan, eserde bizzat tiyatro konusunun ele alınmasına rağmen, tiyatro terimlerinin hemen hemen hiç kullanılmayışı eksiklik olarak göze çarpar.

Cabbarlı'nın üslûbu, diğer eserlerindeki gibi burada da övgüye lâyık bir güzellik ve zarafet içindedir. Toplumun duygularına ve düşüncelerine hitap edecek edebî olgunluğa muhakkak surette sahip olan Cabbarlı, özellikle sevgi, nefret, öfke gibi soyut kavramların ifade edilmesinde bir hayli başarılıdır.

Gerilim unsurlarına pek fazla yer verilmeyen eserde, zaman zaman komik unsurların varlığı dikkati çeker. Kuliste, telaş içindeki oyuncuların birbirlerine takılması şeklinde tezahür eden bu durum okuyucu/seyircide tebessüme yol açar.

Yukarıdaki tespitler dışında, eserin dili sade ve akıcıdır. Diyalogların kısa oluşu okuyucu/seyircinin dikkatini canlı tutarken, bazı sahnelerde, özellikle kuliste kurulan münasebetlerde kime hitap edildiği ya da kime cevap verildiği konusunda zaman zaman tereddütler söz konusudur.

Sonuç

“Sanat toplum içindir” anlayışından hareket ederek, Azerbaycan toplumunun aydınlanmasına yönelik çalışmalarıyla dikkatleri çeken, tiyatronun yetenekli ve idealist aktörü Ogtay'ın, henüz duygusal bir yakınlık kuramadığı, sadece

mektuplaşmakla yetindiği Firengiz'in daha sonra bu münasebeti reddetmesiyle, bütün idealizmini yitirdiği ve her şeyi bırakarak kayıplara karıştığı görülür.

Ogtay'ın böylesine sınırlı bir münasebetten sonra mecnun ve meczup oluşu eseri bir hayli basite indirger ve sıradanlaştırır. Oysa, *Aydın* dramında Aydın'ı meczup edecek olay örgüsü son derece güzel tasarlanmış münasebetlerle kurulmuştur. Aydın'la aynı davranışları gösteren Ogtay'ın mesnet gösterdiği münasebetler ise inandırıcılıktan ziyade okuyucu/seyirciyi şaşırtacak bir özellik arz eder.

Yaşanmamış bir aşk için Ogtay'ın böyle bir davranış sergilemesi, Cabbarlı gibi realizmin gelişmesine çalışan bir yazar için anlaşılacak bir tutum değildir. Zira, şimdiye dek, münasebetlerden ve entrikalardan görkemli trajediler çıkardığı bilinen yazarın, burada mesnetsiz bir trajediye yer vermesi eserin kıymetini azaltmıştır.

Bununla birlikte, Cabbarlı'nın eserde ortaya koyduğu ve sürekli vurguladığı “Azerbaycan kadınının sahneye çıkması” ideali, geleceğe yönelik sanatsal faaliyetlerde kadının rolünün belirlenmeye çalışılması bakımından önemlidir.

III. OLGUNLUK DÖNEMİ DRAM ESERLERİ (1927-1932)

OD GELİNİ

Cabbarlı, *Aydın* ve *Oğtay Eloğlu* dramlarını tamamladıktan sonra, dram sahasında uzun sayılacak bir suskunluk dönemine girer. Ona göre, yeni oluşumun Azerbaycan'ında tiyatroya, proleter yayın organlarının, Komünist Partisi'nin ve hükümetin öngördüğü, toplumun kültürel ve zihinsel gelişimine daha çok katkı da bulunacak konuları içeren eserlerin kazandırılması gereklidir.¹⁵⁴ Bu düşünceden hareketle, Cabbarlı, yaklaşık beş-altı yıl süren sessizliğinin ardından, 1927'de *Od Gelini* adlı dram eserini yazar.

Konu

Eser, konu itibarıyla Cabbarlı'nın diğer dramlarına göre daha zengindir. Azerbaycan'ın IX. yüzyılda Müslüman Araplarca işgali, Mecusi halkın zorla Müslüman yapılması esnasında maruz kaldığı şiddet, tecavüz ve hak gaspları

¹⁵⁴Э́мэ́дов, Те́ймур, *Азэрбајчан Совет Јазычылары* , Јычы, Бакы, (Ehmedov, Teymur, *Azerbaycan Sovet Yazıcıları*, Yazıcı, Bakı), 1987, s. 7-8.

karşında mücadele fikrinin ortaya çıkışı ve eyleme dönüşüyle cereyan eden gelişmeler dile getirilir.

Eserde verilen mesajlarda engin yurt sevgisi, adalet duygusunun yüceltilmesi, Azerbaycan kadınının özgürlük meşalesini tutuşturması ve toplumun sömürülmesinde en büyük araç olarak kullanılan dinlerin ve tanrıların yok edilmesi amaçlanır.

Bu bağlamda kadın özgürlüğü ve antiteizm, eserin ana konusu gibi görülen Arap istilacılığına direnişle aynı değerde, hatta çoğu zaman ondan daha önemli olur. Bir başka deyişle, Cabbarlı, en zor şartlarda dahi insan için zorunluluk olarak gördüğü kadın-erkek eşitliği ve özgür sevgi gibi kavramları sık sık öncelikli hâle getirir.

Tema

Cabbarlı'nın klasikleşmiş geçim kaygısı temalarından tamamen uzaklaşarak, yeni dönemin toplumuna tarihten verdiği mesajlarla, Azerbaycan tiyatrosunda önemli bir yer tutan *Od Gelini*'nde ele aldığı temaları ayrı ayrı incelemek, eserin daha iyi anlaşılması bakımından oldukça yararlı olacaktır.

Vatan Sevgisi

Eserde, ülkenin istilacılardan ve onların zulmünden kurtarılması için, Elhan Bilekenli toplumu bilinçlendirmeye yönelik söylemleriyle dikkatleri çeker. Bir feodalin köle pazarından satın aldığı Elhan, bilge söylemlerine karşılık görmekte gecikmez.

Ona göre özgür ülke, özgür toplum, özgür sevgi ancak mücadeleyle elde edilir. Mücadele etmekten kaçan pasif ve teslimiyetçi kişilik, esaret ve kölelik zincirini sonsuza kadar taşımak zorunda kalır. Bu bağlamda, özgür bir ülkenin özgür insanları olabilmek için, egemen güçlere karşı silaha sarılmaktan başka çözüm yolu yoktur.

Esaret zincirinin kırılması için Elhan, kendisine inanan arkadaşları ve toplumun büyük bir kesimiyle eserin başından sonuna kadar dayanışma içindedir hatta, Azerbaycan'ın bir bölümünde, insan iradesinin, davranışlarının özgürce şekillendiği, kadın ve erkek cinselliğinin özgürce yaşanabildiği ütöpik ülkeyi yaratır. Bu ülkede haksızlık, adaletsizlik, eşitsizlik ve esaret gibi kavramlar olmadığından hak, adalet, eşitlik ve özgürlük kavramları da mevcut değildir. Her kural ve davranış biçimi, insanın özgür vicdanında şekillenmekte ve hayata geçirilmektedir.

Kadın Özgürlüğü

Elhan'ın önderliğinde vücut bulan özgür ülkede bireyler başkalarının özgür iradelerini engellemedikleri sürece dilediklerini yapabilirler. Kadın, aile kavramı gibi kendisini zincire vuran, davranışlarını sınırlayan unsurlardan azadedir.

Hiçbir sınırlamanın olmadığı bu kutsal komün hayatında, zorlama olmaksızın, kadının arzu ettiği erkekle, erkeğin de arzu ettiği kadınla cinsel beraberliğinde hiçbir sakınca görülmez. Çalışmanın ve üretmenin esas kıymetler olduğu bu ülkede, insanlar her türlü kaygıdan uzak, mutlu bir hayat sürmektedirler. Yine de mücadele bitmemiştir. Ülkenin Arap istilacılarından tamamen kurtulması için savaşmak ve bu uğurda can vermek gereklidir.

Cabbarlı'nın aile kavramını rencide ederek, toplumun sefih bir hayata yönelmesini teşvik eden "kadın özgürlüğü" anlayışı, zaman zaman eleştiri almaktan kurtulamamıştır.¹⁵⁴

Feodalizm

Bu tema, her zamanki gibi eleştirilerin odağı olur. Köylüyü ağır vergilerle sömürerek, yarı aç- yarı tok çalışmaya mahkûm eden feodallerin sömürü düzeninin devam etmesi için çeşitli entrikalar içine girmeleri lanetlenir.

Din ve Tanrı

Eserde kadın, aile ve ahlâk temaları kadar sık ele alınan bir başka tema da din ve tanrı inancıdır. Bolşevik ordusunun Azerbaycan'ı işgalinden sonra, Cabbarlı'da *Aydın* ve *Oğtay Eloğlu* dramlarıyla kendini gösteren tanrı kavramındaki şüpheli yaklaşım, burada, tam mânâsıyla din ve tanrı düşmanlığı özelliğine bürünür.

Tanrının yokluğu ve bütün dinlerin halkları sömürmek için uydurulduğu çok sık vurgulanır. Antiteizm âdeta bir inanç gibidir. Mecusilerin, Hristiyanların veya Müslümanların tanrısı arasında bir fark yoktur. Her üç din de toplumu sömüren kesimlerin kullana geldiği uyuşturucudan başka bir şey değildir. Bu bağlamda, özgür kadının, özgür toplumun yaratılması için dinler ve tanrılarla sürekli mücadele edilmelidir. Elhan'ın Ağşın tarafından defalarca İslâma davet edilmesi karşısında, bu davetleri şiddetle reddetmesi, hatta finalde kendisine sunulan Kur'an-ı Kerim'le

¹⁵⁴ Vezirova, F., *C. Cabbarlı Yaradıcılığında Sosyalizm Realizmi*, ADÜ Neşriyyatı., Bakı), 1960, s.

daracağı seçeneklerinden ikincisini tercih etmesi, Elhan'daki antiteist inancın gücünü gösterir.

Aşk

Cabbarlı, eserde aşk temasına yer vermeyi ihmal etmez. Feodal Altunbay'ın nişanlısı ve “Odlar Gelini” Solmaz'la, Altunbay'ın kölesi Elhan arasındaki aşk, zaman derinliğinden mahrum yüzeysel münasebetlerle filizlense de Elhan'ın kölelikten kurtulmasına ve eserin başından sonuna kadar, Solmaz'ın sevgisinden aldığı kuvvetle yirmi iki yıl gibi uzun bir zaman diliminde, Araplara, İslâma ve diğer dinlere karşı mücadele etmesine dayanak olur.

Sonuç olarak, eserde, temaların ifrat derecesinde ele alınması kakafonik bir görüntünün ortaya çıkmasına yol açar. Temalar silsilesindeki anarşi, okuyucu/seyircide eserin edebî olmaktan ziyade ideolojik amaçlarla kaleme alındığı izlenimini verir.

Tez

Cabbarlı, konusunu uzak tarihten aldığı eserinde, düşmana ve işgalcilere direniş yanında, feodalizm, sömürü ve bunu besleyen din ve tanrı kavramlarıyla da mücadele etmek gerektiğini vurgular.

Kadının ve toplumun sınırsız özgürlüğü için eski dünyanın alaşağı edilerek, kanunların, mahkemelerin, hükümetlerin ve dinlerin olmadığı yeni bir dünyanın kurulması gerektiğini dile getirir. Sosyalist realizmin izlerini taşıyan *Aydın* ve *Oğtay Eloğlu* dramlarında baş karakterler aktivite yerine söylemleriyle dikkatleri çekerken, burada Elhan, kuramsallıktan çıkarak, sürekli bir aktivite içinde, insanları

mülkiyetten ve mülkiyet kavramından arındırılmış, komün hayatından son derece mutlu, ideal ülkeyi yaratma mücadelesini sosyalist realizm çerçevesinde çoktan başlatmıştır. Bununla birlikte, edebiyat tenkitçilerinin bir kısmı, Cabbarlı'nın sosyalist realizme *Almas* dramıyla, bir kısmı da *Sevil* dramıyla geçiş yaptığını nakleder.¹⁵⁵

Cabbarlı'nın böyle bir eseri kaleme almasındaki en büyük etken, şüphesiz, Marksist-Leninist düşünce sisteminin toplumların kültür dünyasına nüfuz etme isteği ve Komünist Partisi'nin edebiyat adamlarına verdiği talimatlardır.¹⁵⁶

Vaka Kuruluşu

Eser gerek biçim, gerekse konu ve temalar itibarıyla, Cabbarlı'nın diğer eserlerinden oldukça farklı bir yapıdadır. Azerbaycan'ın efsanevi kahramanı Babek'in (?-838)¹⁵⁷ önderliğinde ortaya çıkan Araplara direniş hareketi etrafında gelişen olayların dramatize edilmesi düşüncesinden hareketle kaleme alınan eserde vaka, sosyalist realizm anlayışına uygun özel mülkiyetin reddi, kadının sınırsız özgürlüğü, komün hayatın özendirilmesi ve antiteizm üzerine kurulur.

Cabbarlı, Parti ve Hükümet görüşleri doğrultusunda yazarlara yüklenen görev gereği eserini yazmak için tarihte cereyan etmiş olan Babek olayını mercek altına alır. Edindiği tarihî bilgilerden yola çıkarak eserini tamamlar. Bununla birlikte, eserde zaman zaman, önemli tarihî yanlışlara tesadüf edilir. Bu tespitler sonraki aşamalarda dile getirilecektir.

¹⁵⁵ Vezirova, F., a.g.e., s. 45.

¹⁵⁶ Vezirova, F., a.g.e., s. 47.

¹⁵⁷ Bkz. Türkiye Diyanet Vakfı, *İslâm Ansiklopedisi*, cilt 4, s. 376-377.

Klasik tiyatro kalıplarının dışına çıkılarak kaleme alınan eserde, sahne ve dekorun sık değişmesi sonucunda “şekil-görüş” –tablo- kavramı kullanılmaya başlanır. Yirmi bir şekil ve on yedi perdeden oluşan eserde feodalizm-kölecî zihniyet-sömürü, Arap işgali ve zulmü, dinsel sömürü, zulme ve işgale başkaldırı, ütöpik ülkenin kuruluşu- cinsel özgürlük-komün hayatı ve Arapların karşı taarruzu ile ilgili münasebetler olay örgüsünü düzenleyen vaka zincirlerini oluşturur.

Vaka, köle pazarından satın alınan Elhan’ın, diğer kölelerle beraber, Solmaz’ın seyyar tahtını taşıma sahnesiyle başlar. Solmaz, ülkenin en güzel kızı olduğu için Mecusilerce kutsal sayılmakta ve Od Gelini olarak adlandırılmaktadır. Rutin mâbet ziyaretinden, nişanlısı Altunbay’ın görkemli mâlikanesine dönmektedir. Solmaz’ın Elhan’la duygusal yakınlaşması bu münasebetle başlar.

Öte yandan, Altunbay, adamı Torğut’la Elhan’ın durumunu görüşmektedirler. Torğut, Solmaz’ın Elhan’ı koruduğunu ve ağır işlere göndermediğini söyler. Bu münasebet esnasında Altunbay’ın köylüleri kapıya gelir ve çok zor durumda olduklarını ifade ederler. Zira, ürettikleri mahsûlün büyük bir kısmını Araplar alıp götürmüş, köylülerden bir kısmının da namusunu lekelemişlerdir. Altunbay, Araplar gelmeden önce de köylüleri sömüren, onlara zulmeden adaletsiz bir feodaldır. O, sadece, kendi menfaatini düşündüğü için köylülerin şikâyetlenmesine ve merhamet dilenmesine duyarsız kalır, hatta onlara şiddet uygulamaktan kaçınmaz.

Altunbay’ın mâlikanesinin bahçesinde, gizli bir köşede kurulan Solmaz-Elhan münasebeti, eserde verilmek istenen düşüncelerin büyük bir kısmına şamildir: münasebette zenginliğe, mülkiyete ve adaletsiz paylaşım itirazın yanı sıra, kanunların ve dinlerin de yok edilmesi gerektiği ifade edilir:

Солмаз. ... мән одлар кәлинијәм. Адәтимизчә мәним нишанлым өлкәнин ән зәнкин вә күчлү бир адамы олмалыдыр ки, о да индилик Алтунбайдыр. Мәни ондан тәк атәшкаһ ала биләр.

Әһан. Будур әсрләрдән бәри заваллы инсанлығы дидиб чейнәјән чанавар! Будур әсрләр боју ганун адына һөкмранлыг сүрән ганунсузлуг! Нечин о зәнкинди, мән бир көләјәм?¹⁵⁸

Solmaz. ... men odlar geliniyem. Adetimizce benim nişanlım ölkenin en zengin ve güçlü bir adamı olmalıdır ki, o da indilik Altumbaydır. Meni ondan tek ateşkah ala biler.

Elhan. Budur esrlerden beri zavallı insanlığı didib çeyneyen canavar! Budur esrler boyu ganun adına hökمرranlıg süren ganunsuzlug! Neçin o zengindir, men bir köleyem?

Әһан. ... бүтүн дәвләтләри, һөкүмәтләри, адәтләри, ганунлары, динләри вә онларын јаратдығы бүтүн әски дүнјаны учурачаг, бу һәјат байгушларынын мөзарлығы үзәриндән азад диләкләр вә азад вичданлар дүнјасына доғру чичәкли бир јол салачағам. Бу әни дүнјаны бәзәјән азадлыг чичәкләринин күлкүн јарпағлары, ораны ишығландыран сәадәт күнәшинин бу алтун телләри алтында мән сәнин ајағларына енәчәк, мә'сум көзәллијә пәрәстиш едәчәјәм. (s. 290)

Elhan. ... bütün dövlətləri, hökүmetləri, adətləri, ganunları, dinləri ve onların yaratdığı bütün eski dünyanı uçuracak, bu heyat bayguşlarının mezarlığı üzerinden azad dilekler ve azad vicdanlar dünyasına doğru çiçekli bir yol salacağam. Bu eyi dünyanı bezeyen azadlıg çiçeklerinin

¹⁵⁸ Ариф, Мәммәд (Тәртибат), *Чәфәр Чаббарлы, Әсәрләри Үч Чилдә*, чилд 1, Азәрбајчан Дөвләт Нәшријаты, Бакы, 1956, (Arif, Memmed (Tertibat), *Cefer Cabbarlı, Eserleri Üç Cildde*, cild 1, Azərbaycan Dövlət Neşriyyatı, Bakı, 1956), s. 289.

gülgün yarpaqları, oranı ışıqlandıran seadet güneşinin bu altun telleri
altında men senin ayaklarına enecek, me'sum güzelliye perestiş
edeceyem.

Münasebetin devamında hilafet valisinin Solmaz'ı Bağdat'taki halifeye hediye olarak göndermek istediği ve Altunbay'ın bu isteğe direnmediği; mâbedin de halkı Arap istilasından kurtarmak için, Solmaz'ı ateşe atarak, kurban etmek istediği anlaşılır.

Ortaya konulan niyet, arzu ve düşüncelerle bu münasebeti, daha sonra gelişecek olay örgüsünün en önemli ana duvarlarından biri olarak nitelendirmek yanlış sayılmaz zira, vaka, bütünüyle bu münasebete göre şekillenecek, sosyalist realizmin öngördüğü özgür kadın, özgür toplum ve ütöpik ülke bu münasebetin ardındaki vaka zincirlerinde hayat bulacaktır.

Mâbette kurulan Sönmez-Oddamdı münasebetinde, Arapların halkı zorla Müslüman yaptığı, Müslüman olmamakta direnenlere ise zulmettiği dile getirilir. Oddamdı'nın bu durumdan kaygılanmasının sebebi, halkın Müslüman edilmesiyle, mâbedin ya da doğru bir ifadeyle kendisinin koyun, keçi gibi adak olarak getirilen hediyelerden mahrum kalacağı ihtimalidir:

“Дүнән вур-тут сәккиз готур чүчә, ики дә ахсаг кечи
кетирмишдиләр. Бундан нә олачак? Кечәнләрдә көк тојууглар,
тоғлулар келирди. ...” (s. 292)

“Dünen vur-tut sekkiz gotur cüce, iki de aksag keçi ketirmişdiler.
Bundan ne olacak? Keçenlerde kök toyuglar, toğlular kelirdi. ...”

Devam eden münasebete, Altunbay'la görüşmelerinde, sıkıntılarına bir çare bulamayan köylüler dahil olur. Köylüler, Arapların tahakkümünden şikâyet ederler ve işgalden kurtulmak istediklerini söylerler:

Горхмаз. Атыг бычаг сүмүжә дажанмышдыр. Бу эрәб
жыргычыларындан, бу вәһши елбәжиләрдән гуртулмалыгы. (s. 294)

Gorkmaz. Artıg bıcağ sümüye dayanmışdır. Biz bu ereb
yurtıcılarından, bu vehşi elbeyilerden gurtulmalıyы.

Oddamdı, işgalden kurtulmanın çaresini kısa yoldan gösterir:

“Элбәттә, һәр шеј гурбан вермәклә, тојуг-чүчә кәтирмәклә
дүзәләр. Јохса...” (s. 294)

“Elbette, her şey gurban vermekle, toyug-cüce ketirmekle düzeler.
Yoksa...”

Mecusîlerin dinî lideri Yanardağ'ın da münasebete katılarak, tüm sıkıntıların Od Gelini'nin yani Solmaz'ın kurban edilmesiyle sona ereceğini ve ulemanın bu yönde bir karar aldığını söylemesi üzerine halk, Solmaz'ın ölümüyle duyacağı ıstırapı dile getirir. Bu esnada, mâbedi basan Araplar, isimlerini saydıkları kişileri halkın içinden yakalayıp götürürler. Bunlar arasında Elhan'ın ülküdaşları olan Gorkmaz, İldırım ve Dönmez de vardır. Araplar ısrarla Elhan Bilekenli'yi yani Babek'i ararlar ve Altunbay'ın kölesi olduğunu öğrenirler.

Yukarıda adı geçen ve tutuklanan şahıslar, Arap yayılmacılığına karşı halkı bilinçlendirmeye ve örgütlemeye çalışan insanlardır. Dolayısıyla, Araplar için büyük tehlike arz ettiklerinden, yakalanarak yok edilmeleri gerekmektedir.

Altunbay'ın mâlîkanesinde Altunbay-Solmaz-Elhan münasebetinde, Solmaz'ın halifenin haremine gönderileceğini veya mâbette ateşe atılacağını bilmesine rağmen, korkusundan itiraz dahi edemeyen Altunbay, Solmaz'ı kurtarmak için cesaretine hayran olduğu Elhan'a işbirliği teklif eder. Kadının toplumun ortak malı olduğuna inanan Elhan, bir feodalle asla işbirliği yapmayacağını söyler. Elhan, kadının toplumun ortak malı olduğu düşüncesini çeşitli vesilelerle dile getirir:

Алгунбай. Сәнчә Солмаз киминдир?

Эльһан. Һәр Һалда сәнин деҗил вә олмамалыдыр.

Алгунбай. Мәним деҗилсә, сәнинми олмалыдыр?

Эльһан. Кимсәнин. О Һамынын, Һамы да онун олмалыдыр. О өз истәкләринин, өз диләкләринин олмалыдыр. (s. 299)

Altunbay. Sence Solmaz kimindir?

Elhan. Her halda senin deyil ve olmamalıdır.

Altunbay. Menim deyilse, seninmi olmalıdır?

Elhan. Kimsenin. O hamının, hamı da onun olmalıdır. O öz isteklerinin, öz dileklerinin olmalıdır.

Эльһан. Сәнин даими бир арвадын ола билмәз. Мән гуру дашлара, чансыз шеҗләрә, дилсиз һеҗванлара белә фәрдләрин јиҗәлик Һаггыны гәбул етмәзкән, инсан үзәринә инсан јиҗәлиғини сормаг күлүнчдүр. ... даими никаһлардан данышмаг һәҗатын ахыныны сахламаг демәкдир. Бу күн сәнинлә олачаг гадын, јарын истәрсә башгасы илә ола биләр. (s. 299-300)

Elhan. Senin daimi bir arvadın ola bilmez. Men guru daşlara, cansız şeylere, dilsiz heyvanlara bele ferdlerin yiyelik haggını gebul etmezken, insan üzerine insan yiyeliyini sormag kültünçdür. ... daimi nikahlardan

danışmag heyatın akınıni saklamag demekdir. Bu gün seninle olacak gadın, yarın isterse başgası ile ola biler.

Aynı şekilde, kanunları ve dinleri de toplumu sömüren vasıtalar olarak nitelendirir:

“Эн бөйүк ганун шөхсин азад диләкләридир. Алтунларынызы сахламаг, һагсызлыгынызы доғрултмаг, ағалыгынызы бәркитмәк үчүн ујдурдуғунуз јапма ганунлары, јалан динләри мән танымырам. Мәним танрым, башгаларына зәрәр вермәз азад диләкләримдир.” (s. 299)

“En böyük ganun şəhsin azad dilekleridir. Altunlarınızı saklamag, hagsızlığınızı doğrultmag, ağalığınızı berkitmek üçün uydurduğunuz yapma ganunları, yalan dinleri men tanımıram. Menim tanırım, başgalarına zerər vermez azad dileklerimdir.”

Elhan'ın, kendisiyle işbirliğini reddetmesi üzerine Altunbay, onu adamlarına dövdürür. Bu esnada, merhamet isteyen Solmaz'ın da boğazını sıkıp öldürmek isterken, münasebete Arap komutan Rebi askerleriyle dahil olur ve Elhan'ı götürür. Böylece, Araplar için tehlike teşkil eden son adamın da yakalanmasıyla, eserin ilk olay tabakası tamamlanır.

İkinci olay tabakası, valilikte kurulan Vali Ebu Übeyd-Ağşın münasebetinde Elhan'ın, Ağşın'ın amcasının oğlu olduğu ve uzun zamandan beri birbirlerinden haber alamadıkları anlaşılır. Ağşın Müslüman olmuş ve komutanlıkla taltif edilmiştir. Beraber büyüdüğü Elhan'ın hak yolu yani İslâm'ı kabul edeceğinden çok emindir. Münasebet, canının ve malının gasp edilmesinden korkan Altunbay'ın valiliğe gelerek, Ebu Übeyd'e Müslüman olacağını söylemesiyle son bulur.

Bu münasebetin ardından, həpishanədə başlayan münasebet, direnişçilərin qərarlılığı və Ağşin'in Elhan'ı İslâm'a dəvəti üzərinə qurulur. Elhan-Ağşin münasebetində görüən art zamanlı diyaloglarda, ikisinin də çocukluk dönməinə aıt coşku, sevinç, hüžün dolu romantik yaklaşımlar ortaya çıkar. Ağşin'in Elhan'ı İslâm'a dəvət etməsi sonuqşuz kalır, hətta Elhan, Müslümanlığı kabul etmiş olan Ağşin'e düşmanlık beslər.

Cabbarlı, çeşitli münasebetlərdə İslâm'a dəvət edilən insanlara makam, mevkî verileceğine və çeşitli ayrıcalıqlar tanınacağına dair düşüncesini çok sık vurgular. Altunbay'ın Müslüman olma isteğinin altında yatan niyette bu düşünce olduğı gibi, Ağşin'in komutan yapılmasında da aynı yaklaşımlı vardır. Elhan'ın İslâm'a dəvət edilmesində də aynı durum söz konusudur:

Ағшин. Әһан, сән өз әлиһлә өзүнә мөзар газыһырсаң,
исламы гәбул етсәһдин, бөһүк бир ер тутабиләрһдин. (s. 314)

Ağşin. Elhan, sen öz elinle özünə mezar gaziyorsan. Feget islamı
gebul etseydin, böyük bir er tutabilerdin.

Elhan-Ağşin diyalogunda yaratıcının açıqça inkâr edilmesi, ezanın mânâsına qarşılık Elhan'ın ağızından çıkan şu sözlerle ortaya konur:

“Јохдур аллаһ, јохдур аллаһ! Бу динләрин һамысы күчлүләрин
мызрағыны далдаламаг, бу аллаһу-әкбәрләр, бу курултулу чанлар
күчсүзләрин инилтиләрини, фәрјадларыны өртмәк, боғмаг,
сусдурмаг үчүндүр. Мөндөн башга мөним харичимдә өзкә бир аллаһ
јохдур. ... мөнәм аллаһ, аллаһ мөним өзүмдәдир. Гадынлары чансыз
шејләрә чевирән, гул алвәрини, инсан тичарәтини доғрулдан
мәһәммәдләрә, ... исалара, мусалара, јүз ијирми дөрд мин аллаһ

тачиринә, мэта'ларыны мызраг күчилә сатан аллаһ дәлалларына
мән инанмырам...” (s. 315)

“Yokdur allah, yokdur allah! Bu dinlerin hamısı küçlülerin mızrağını daldalamag, bu allahu-ekberler, bu kurultulu canlar küçsüzlerin iniltilerini, feryadlarını örtmek, boğmag, susdurmag üçündür. Menden başka benim haricimde özge bir allah yokdur. ... menem allah, allah benim özümmedir. Kadınları cansız şeylere çeviren, gul alverini, insan ticaretini doğrudan mehemmedlere, ... isalara, musalara, yüz iyirmi dörd min allah tacirine, meta'larını mızrag kücile satan allah dellallarına men inanmıram...”

Bu sözlerin ardından, Elhan'ın dava arkadaşları, sırasıyla, yaratıcıya inanmadıklarını söylerler. Onların bu davranışı, Elhan'ın inançsızlığının bireysel olmadığını, aksine toplumsal nitelikte olduğunu gösterir. Agşin'le Elhan'ın birbirine düşman olarak ayrıldıkları münasebet, Elhan ve arkadaşlarıyla bir başka mecrada gelişme gösterir. Özgürlük mücadelesini sürdürmek için hapishaneden kaçmaları gerekmektedir. Başarıyla uygulanan plânın ardından firar ederler.

Ebu Üveyd-Rebi-Altunbay münasebeti, ihtilalcilerin, yani Elhan ve arkadaşlarının köylülerle beraber isyan hareketini başlatmaları üzerine kurulur. Ebu Übeyd, isyanın bastırılması için Elhan'ın ölü ya da diri ele geçirilmesini emreder.

İkinci vaka zincirinde ilk olay tabakası, Elhan'ın özgür kadın, mutlu toplum ve bağımsız ülke söylemleriyle başlar. Bu söylemlerde nikâh ve aile kavramları aşağılanır. Cinsel eylemin gizli oluşu eleştirilir:

“... һәлә гадынлары садә бир әпја, ади ун табаклары кими
хүсусијјәт алтына алмаг, әбәди бир никаһ илә әнчирләмәк
дајанылмаз бир һагсызлыгды. Бәшәријјәтин чоһалмасы үчүн

мүгәддәс бир васита, һәјат үчүн ән доғру бир мәгсәд олачағ тәнасүл, нәдәнсә, бир чинајәт кими кизләдилип” (s. 324)

“... hele gadınları sade bir eşya, adi un tabağları gimi hüsusiyyet altına almag, ebedi bir nikah ile zencirlemek dayanılmaz bir hagsızlıqdır. Beşeriyyetin çohalmasi üçün mügeddes bir vasita, heyat üçün en doğru bir meşsed olacak tenasül, nedense, bir cinayet gimi kizledilir.

Elhan, dağlara çekilen isyancı köylülere hitaben yaptığı konuşmada, bütün kanunların, dinlerin ve tanrıların uydurma olduğunu bir kez daha yineler ve ütöpik toplumu yaratma ülküsünün asla engellenemeyeceğini söyler:

“Биз һәләлик јурдумузун јүксәк дағларына чәкиләчәк, орада бүгүн бәшәријјәт үчүн өрнәк ола биләчәк бир өлкә дүзәлдәчәјик. Орада тәнасүл һәч бир ганун алтында кизли олмајачағ, әсас: азад көнүләрин ујушмасы вә усанмасы олачағдыр. Истәјәнләр әр-арвад, истәмәјәнләр бачы-гардаш олачағлар. Варлы, јохсул, күчлү, күчсүз олмајачағдыр. Бүгүн өлкә гардашчасына чалышан, газанан вә бөлүшән бир аилә олачағдырОрада сүн’и һөкүмәтләр, ганунлар олмајачағдыр... Орада ујдурма динләр, алаһлар олмајачағдыр. Азад вичданлар, азад севкиләр һәр кәсин бөјүк танрысы олачағдыр...” (s. 325)

“Biz helelik yurdumuzun yüksek dağlarına çekilecek, orada bütün beşeriyyet üçün örnek ola bilecek bir ölke düzeldəcəyik. Orada tenasül heç bir ganun altında kizli olmayacq, esas: azad könüllərin uyuşması ve usanması olacagdır. İsteyenler er-arvad, istemeyenler bacı-gardaş olacaglar. Varlı, yoksul, güçlü, güçsüz olmayacagdır. Bütün ölke gardaşcasına çalışan, gazanan ve bölüşən bir aile olacagdır. Orada sün’i hökumetler, ganunlar olmayacagdır. ... orada uydurma dinler, allahlar

olmayacaktır. Azad vicdanlar, azad sevkiler her kesin köyük tanrısı olacaktır. ...”

Elhan’ın eşitlik ve sınırsız özgürlük vadeden bu ateşli nutkuyla galeyana gelen köylüler, ellerine geçirdikleri odun, orak ve baltalarla Arap ordusuna karşı saldırıya geçerler.

On yıllık bir aradan sonra kurulan Ebu Übeyd-Altunbay-Yanardağ-Oddamdı münasebetinde, Elhan’ın, ülkenin yarısından fazlasına hâkim olduğu anlaşılır. Onun kurduğu ülke ve yarattığı toplum hakkında tespitler yapılır:

Оддамды. Эр нәдир? Онларда һеч дибиндин әрә кетди јохдур.

Әлә ачык тојуг-чүчә кими һамысы бирбиринин әр-арвадыдыр.

Алгунбај. Чохуну да чәлб едән орасыдыр. ... (s. 328)

Oddamdı. Er nedir? Onlarda heç dibinden ere getti yoktur. Ele açık toyug-cüce gimi hamısı birbirinin er-arvadıdır.

Altunbay. Çokunu da celb eden orasıdır. ...

Алгунбај. ... Һкүмәтләри јох, сыра илә күндә бир нечәси өлкәни доландырыр. Эр-арвадлары, вар-јохлары билинмә. Бир дәстәси чалышыр, бир дәстәси емәк һазырлајыр, бир дәстәси вуруша кедир. Бөјүк јох, бөјүк билән јох, һөрмәт јох, Һтирам јох, дин јох, аллаһ јох. (s. 328)

Altunbay. ... Hökumetleri yok, sıra ile күnde bir neçesi ölkeni dolandırır. Er-arvadları, var-yokları bilinmez. Bir destesi çalışır, bir destesi emek hazırlayır, bir destesi vuruşa gedir. Böyük yok, böyük bilen yok, hörmət yok, Һtiram yok, din yok, allah yok.

Bu duruma son vermek amacıyla Ebu Übeyd, ateşperestlerle işbirliği yapmak ister. Ona göre isyancılar, güzelliği kutsanmış Solmaz'dan ilham ve cesaret almaktadırlar. İsyanı bastırmak için, onlara hayat ve mücadele azmi veren Solmaz'ı ortadan kaldırmak gerekmektedir. Bundan dolayı, Ebu Übeyd, Solmaz'ın mâbette ateşe atılması için Yanardağ'a baskı yapar, hatta onu öldürmekle tehdit eder. Böylece, bütünüyle mâbet ve çevresinde cereyan edecek olan ikinci olay tabakasıyla ilgili ritüeller ve münasebetler zinciri başlar.

Halk, Solmaz'ın kurban edileceğini duyduğu için, akın akın mâbede gelerek, Solmaz'ı bir kez daha görmek ve dileklerini tanrı Hürmüzd'e¹⁵⁹ onun aracılığıyla ulaştırmak isterler. Elhan da Solmaz'ı görmek için bazı silah arkadaşlarıyla halkın arasına karışır. Mâbette görüş, amaç ve ideal olarak nitelendirilebilecek niyetler birbiriyle çatışma hâlinindedir: Arapların zulmünden bıkan halk, kurtuluş çaresini Solmaz'ın ölümünde gördüğünden, onun katledilmesine seyirci kalmakta, hatta onun nasıl bir psikolojik durumda olduğuna bakmaksızın, kurtuluş dileklerini tanrı Hürmüzd'e iletmesini beklemektedir. Öte yandan, din adamı Oddamdı'nın tek amacı mâbede, dolayısıyla kendisine daha çok adak getirilmesini sağlamaktır. Onun için Solmaz'ın hayatının önemi yoktur. Elhan ise Solmaz'ı kurtarmak için gelmiştir. Elhan, Solmaz'ın kurban edilmek isteğinin sebebini bir cümleyle şöyle izah eder:

“О, идраксыз бир кутлэнин сэфил горхагыгына гурбан олуб
кедир.” (s. 341)

“O, idraksız bir kütlenin sefil gorkağığına gurban olub gedir.”

¹⁵⁹ Zerdüş'te dininde iyilik tanrısı.

Yukarıda ifade edildiği gibi halk, dileklerini tanrı Hürmüzd'e ulaştırmak için, sırayla Solmaz'ın önünden geçmekte ve dileklerini söylemektedir. Hiçbir gücün karşısında eğilmeyen Elhan, sevginin ve aşkın gücüne dayanamayarak, genç kızın önünde eğilir. Kurulan münasebet psikolojik ve romantik yönüyle oldukça dikkat çekicidir. Ömrünün son anlarını yaşamakta olan Solmaz, Elhan'ın yakalanacağı korkusuyla dehşete düşer. Elhan ise, münasebetten sonra, Solmaz'ın ateşe atılacağı anda, Arap askerleriyle kuşatılmış topluluğun arasından fırlayarak, genç kızı kurtarmaya çalışır. Kargaşa esnasında, Dönmez, Ebu Übeyd'i öldürür. Bu olay tabakası, Elhan ve arkadaşlarının "urra" çığlıklarıyla, Arapların "Allah" nidaları arasında tamamlanır. Elhan ve arkadaşları kaçır. Solmaz kurtarılamamış ama kurban da edilmemiştir.

Bu çatışmanın üzerinden on yıl geçmiştir. Üçüncü vaka zincirinin ilk olay tabakası ütöpik ülkenin özgür insanların hayatını betimleyen münasebetler üzerine kurulur. İnsanlar âdeta farklı bir boyut ve zamanda yaşamaktadırlar. Ülkede komün hayat tarzı kurulmuştur. Kanun, hükümet yoktur, öfke ve kıskançlık yoktur. Para, pul, altın gibi metalar burada geçersizdir. Herkes özgür iradesinin ve sınırsız arzusunun efendisidir. Bu ülkede, çalışmak ve üretmek en makbûl kıymettir. Bu özellikler, ülkeye gelen Bizans elçisinin kurduğu münasebetler aracılığıyla ortaya konur. Toplumda lider, başkan ya da yönetici yoktur. Elhan sadece bir başbilendir. Ülkede din ve tanrı kavramları da yoktur. Herkesin tanrısı kendi vicdanıdır:

Илдырым. ... Атаһы да бир јана бырахың. Бурада аллаһ,
пейгәмбәр вә бу кими шејләри севән тапылмаз. (s. 346)

İldırım. ... Allahı da bir yana bırakın. Burada allah, peygamber ve bu
gimi şeyleri seven tapılmaz.

Bütün insanlar ırk ayrımı yapılmaksızın eşittir:

Эльһан ... Бизим үчүн эрәб, фарс, рум, јәһуди олсун – һеч бир фәрғи јохдур. ... (s. 347)

Elhan. ... Bizin üçün ereb, fars, rum, yehudi olsun -- heç bir fergi yokdur. ...

Kadının cinsel beğenisi ve özgürlüğü sınırsızdır. Kadın istediği erkeklerle beraber olabilir:

Күлкүн. ... Арвадын јохдурму?

Дөнмәз. Вар, амма гарғалар тојуғумдур, јумуртасы дағларда.

Күлкүн. Нечә јә'ни?

Дөнмәз. Јә'ни ки, ад мәнимдир, јар өзкәләрин, бу гәдәр!

Күлкүн. Ахы нечә?

Дөнмәз. Әә беләчә.Бүгүн кишиләри севир, бирчә мәнән баһға.

Күлкүн. Бу јахшы. Бураја кәлмәмишдирми?

Дөнмәз. Кәлмәјинә, кәлмишдир, ахшамдан һеч көзүмә дәјмир.

Билмирәм енә кими бәјәнмишдир. (s. 350)

Gülgün. ... Arvadin yokdurmu?

Dönmez. Var, amma garğalar toyuğumdur, yumurtası dağlarda.

Gülgün. Neçe ye'ni?

Dönmez. Ye'ni ki, ad benimdir, yar özgelerin, bu geder!

Gülgün. Ahı nece?

Dönmez. Ele belece. Bütün kişileri sevir, birce menden başға.

Gülgün. Bu yahşı. Buraya gelmemişdirmi?

Dönmez. Gelmeyine, gelmişdir, akşamdan heç gözümә deymir.

Bilmirem ene kimi beyenmişdir.

Zincirin ikinci olay tabakasında, toplumun “Dilek Dağı”nda gece düzenlediği eğlence sahnesi, Cabbarlı’nın özlemini duyduğu ahlâk kavramını bütün çıplaklığıyla gözler önüne serer. Şen şarkılar ve şuh kahkahalarla eğlenen insanlar, bir müddet sonra meşaleleri söndürecekler ve kim kimi bulursa onunla beraber olacaktır. Nitekim, meşaleler söndürülür ve kadınlar, kızlar, erkekler arasında bir karmaşa başlar. Karanlıkta kendilerine bir eş bulanlar mutludur. Bulamayanlar ise el yordamı veya sesle arayışlarını sürdürürler. Bu esnada, korku dolu haykırışlar meşalelerin tekrar yanmasına sebep olur. Arap ordusu “Dilek Dağı”nı kuşatmıştır. Büyük bir çatışma başlar.

Dördüncü vaka zinciri, düğümün çözüleceği tek olay tabakasından oluşan münasebetleri içerir. Ütopik ülkenin insanları, sayı ve teçhizat bakımından kendilerinden çok üstün olan, Ağşin’in komutasındaki Arap ordusuna yenilmekten kurtulamamıştır. Elhan’ın arkadaşları ölmüş, kendisi yaralı olarak esir düşmüştür. Ağşin-Elhan-Solmaz münasebetinde, Ağşin, Elhan’ı ısrarla İslâm’a davet eder. Elhan’ın, daveti reddederek çarpışmak istemesi üzerine, teist ve antiteist dünya görüşleri fikren ve bedenen Ağşin ve Elhan’ın söylemlerinde vücut bulur:

Ағшин. Бү бүтүн дүңја билсин ки, мән бир олан аллаһын јолунда, бөјүк ислам дини уғрунда өз гардашыма гаршы силаһ галдырыб ону өз әлимлә һәлаг едәчәјәм.

Әһһан. Гој бүтүн тарих, гој кәләчәк азад бәшәријјәт билсин ки, өз бөјүк әмәлим уғрунда өз доғма гардашыма гаршы мән дә силаһсыз дејиләм. (s. 358)

Ағшин. Goy bütün dünya bilsin ki, men bir olan allahın yolunda, böyük islam dini uğrunda öz gardaşıma qarşı silah galdırıb onu öz elimlə helag edəcəyəm.

Elhan. Göy bütün tarih, gey gelecek azad beşeriyet bilsin ki, öz
büyük emelim uğrunda öz doğma gardaşıma garşı men de silahsız
deyilem.

Elhan yaralı olduğu için çarpışmayı sürdüremez. Yere düşer. Solmaz, Elhan'ı
kucaklar. Ağşın davetini tekrarlar. Elhan acı içinde, daveti bir kez daha reddeder ve
Ağşın'le geçen çocukluk yıllarına döner. Romantik motiflerle süslenen hüznü dolu
konuşmasında Ağşın'e sitem vardır:

“... Оф, Агшин, билсэн мән инди дә сәни нә гәдәр севирәм. ...
Дүнјада ән чох севдијим, ахтардығым ики адамым вар иди: бири о,
бири сән! Лакин һәр икиси әлимдән алынды! Сәни Мәһәммәд алды,
ону да сән!” (s. 360)

“... Of, Ağşın, bilsen men indi de seni ne geder sevirəm. ... Dünnyada
en çok sevdiyim, aktardığım iki adamım var idi: biri o, biri sen! Lakin her
ikisi elimden alındı! Seni Mehemed aldı, onu da sen!”

Ağşın bu sözler üzerine, Solmaz'ın eline Kur'an-ı Kerim verir, bir ağaca da ip
astırır. Elhan ya Müslüman olacak ve Solmaz'a kavuşacak, ya da idam edilecektir.
Elhan darağacını seçmekte hiç tereddüt etmez. Zira, ilkeleri, fikirleri ve idealleri,
Solmaz'ın bedensel varlığından daha öncelikli ve daha önemlidir. Solmaz da Elhan
gibi düşünmektedir. Elinde tuttuğu Kur'an-ı Kerim'i darağacına doğru fırlatır. Ağşın,
yalvarırcasına davetini yineler:

“Заваллы, бари аллаһ диванына кедәркән сон нәфәсиндә дејинән
лаилаһә илләллаһ!” (s. 360)

“Zavallı, bari allah divanına giderken son nefesinde deyinen lailahe
illellah!”

Elhan, darağacının önünde, uzun sayılacak nutkunda özetle şöyle der:

“... сон нәфәсимдә дә лаилаһә илләллаһ демәјиб, сизә вә бүтүн
инсан гәссабларына ғаршы учадан дејирәм: јохдур аллаһ, јохдур
аллаһ! Јалныз мән сон нәфәсимдә дә инсан ғаны ичән һөкүмәтләрә,
инсан сүмүкләри кәмирән ордулара ғаршы тәк дуруб дејирәм: јохдур
аллаһ, јохдур аллаһ!Јалныз мән сон нәфәсимдә инсан һәјатыны
зәһәрләјән, инсан диләјини зорлајан сун’и ғанунлара, тәригәтләрә,
динләрә, мүхтәлиф бичимли ујдурма аллаһлара, јүз ијирми дөрд мин
вичдан байғушунун јаратдығы сун’и јарамаз, әски гуллар дүнјасына
ғаршы үз-үзә дуруб учадан дејирәм: јохдур аллаһ, јохдур аллаһ!
Мәнәм аллаһ! Мәнәм ер үзүндәки һәјат вә сәадәтин јарадычысы! ...
” (s. 361)

“... son nefesimde de lailahe illellah demeyib, size ve bütün insan
gessablarına karşı ucadan deyirem: yokdur allah, yokdur allah! Yalnız
men son nefesimde de insan ganı için hükümetlere, insan sümükleri
kemiren ordulara karşı tek durub deyirem: yokdur allah, yokdur allah!
Yalnız men son nefesimde hayatını zehirleyen, insan dileyini zorlayan
sun’i ganunlara, terigetlere, dinlere, muhtelif biçimli uydurma allahlara,
yüz iyirmi dört min vicdan bayguşunun yarattığı sun’i yaramaz, eski
gullar dünyasına karşı üz-üze durub ucadan deyirem: yokdur allah,
yokdur allah! Menem Allah! Menem allah! Menem er üzündeki hayat ve
seadetin yaratıcısı! ...”

Sözlerinin sonunda ipi boğazına geçirir ve kendini bırakır.

O can çekişirken, aşağıda Hürrem şehri alevler içindedir. Uzak bir yerlerden ezan sesi gelmektedir. Arap ordusunun komutanı Agşin, kardeşi gibi sevdiği Elhan'ın sarsılmaz iradesi ve antiteist inancı karşısında, tanrının varlığıyla ilgili büyük bir tereddüt yaşamaktadır:

“Доғрудан да аллаһ вардырмы?” (s. 361)

“Doğrudan da allah vardımı?”

Cabbarlı'nın finali bu şekilde bitirmesi, doğrudan doğruya din ve tanrı düşmanlığıyla ilgilidir.¹⁶⁰ Finalde, Elhan'ı antiteist söylemiyle yüceltirken, Agşin'i acze düşürmüştür.

Şahıs Kadrosu

Cabbarlı'nın eserlerinde yer verdiği müspet kadın ve erkek şahıslarda zaman zaman ortaya çıkan zaafiyet, *Od Gelini*'nde yerini, mücadeleden yılmayan, daha iradeli, daha bilinçli ve daha evrensel düşünceleri haiz şahsiyetlerin sarsılmaz ideallerine bırakır. Özellikle erkek kahramanlar, hedef belirlemekte ve belirlenen hedefe yönelmekte daha kararlı bir tavır sergilemekten kaçınmazlar. Bir başka deyişle, Rüstem, Ferhat, Aydın ve Ogtay karakterleri gelişme göstererek, zaaflarından arınmış bir hâlde, dövüşçü bir ruhla Elhan karakterinde temeyyüz ederler.

¹⁶⁰ “Men bu eseri bir aya yazmışam, ancak bu mövzu etrafında dört il düşünmüşem. Burada benim esas megsedim halgi, din aleyhine galdırmagdır.” Dağıstanlı, İsmayıl, *Cafer Cabbarlı Haggında Hatireler* “Dostumuz ve rejisorumuz”, s. 122.

Şahıslar genellikle, beyaz ve siyah kadar birbirine zıt, yalınkat karakterlerden oluşmuştur. Her biri kendi amacı ve ideali için büyük bir mücadele içindedir.

Müspet Şahıslar

Elhan

Elhan, Cabbarlı'nın en görkemli karakterlerinden biridir. İçinde bulunduğu şartları düşünmeden söylem ve eylemlerine devam eden bu şahıs, efsanevî Babek'le ilişkilendirilir.

Altunbay'ın köle pazarından satın aldığı genç Elhan, güçlü-kuvvetli ve gözü pek olduğu kadar, bilge bir kişilik de sergiler. Hatta onun bu yönü, kitleleri harekete geçirmede büyük önem taşır.

Elhan büyük ideallerin insanıdır. O, sınıfsız toplumu ve özgür ülkeyi yaratmanın peşindedir: sınıfsız toplumda egemen güçlere yer yoktur. Kadın-erkek eşittir. Özgür düşünce, özgür cinsellik vazgeçilemeyecek en önemli unsurlardır. Bu bağlamda düşünceleri ve eylemleri sınırlayan din, tanrı ve kanun gibi kavramlar, Elhan'ın reddettiği, hatta yok etmeyi vaat ettiği zulüm vasıtası olarak görülür. Böyle bir ütöpik ülkenin yaratılması için ülkenin istilacılardan arındırılması zorunludur. Bu düşünceden hareketle, Elhan etrafına topladığı özgürlük kahramanlarıyla dönüşü olmayan bir yola baş koyar.

Sürekli mücadele Elhan'ın en belirgin özelliğidir. O, mücadelecı kişiliğini besleyen inançlarından asla taviz vermez. Finalde, Kur'an ve Solmaz yerine darağacını seçmesi onun güçlü kişiliğiyle doğrudan ilgilidir.

Elhan “her şartta mücadele” sloganının en güçlü sembolüdür. O, “sınıfsız toplum, özgür kadın, komün hayat” idealiyle somut düşünceler geliştirerek, komünizmin kapısını aralar.

Solmaz

Cabbarlı’nın dramlarında erkek kahramanları zamanla gelişme gösterdiği hâlde, kadın kahramanların aynı gelişmeyi gösteremeyişi dikkate değer bir olgudur. Bu, muhtemelen, yazarın, erkek kahramanlara yüklediği rolün ağırlığı ile ilgili bir durumdur. Nitekim, daha sonra kaleme alacağı *Sevil* ve *Almas* dramlarında bu eksikliği telâfi yoluna gidecektir.

Feodal ve işbirlikçi Altunbay’ın nişanlısı olan Solmaz’ın en belirgin özelliği, ülkenin en güzel kızı olmasıdır. Bu özelliğinden dolayı, Mecusilerce “Od Gelini” olarak adlandırılır. Varlığıyla Elhan’a düşmanla mücadele etme gücünü veren bu genç kız pasif bir görüntü sergiler. Olay örgüsünün şekillenmesinde pek etkili olamaz. Teslimiyetçi bir profil çizer.

Gorkmaz, İldırım, Dönmez, Toğrul

Belirgin özellikleri olmayan bu dört tip Elhan’ın dava arkadaşıdır. Elhan’a her halükârda destek vererek, ütöpik ülkeyi yaratmaya çalışırlar.

Altay

Ütöpik ülkenin özgür insanı.

Gülgün

topik ülkenin zgr kadını. Eserde, cinsel zgrlgn gerçekleşmesiyle ilgili rolü vardır.

Elçi

Bizans elçisi. topik lke hakkında edindiği bilgilere çok aşıır. Zira, eşitlik, özgürlük ve sınıfsız toplum kavramlarına çok yabancı bir ülkenin temsilcisidir.

Menfi ahıslar

Agşin

Elhan'ın amcasının oğlu. ocuklukları beraber geçmiştir. Eserde, Elhan'ın karşı cephedeki muadili olarak yer alır. Elhan gibi güçlü bir kişiliğe sahiptir. Müslüman olduktan sonra komutanlıkla taltif edilen Agşin, İslâmiyet'i yaymak için yoğun faaliyet içine girer; çeşitli bölgelerin fethine memur edilir.

Elhan'la kurduğu münasebette, kardeşı gibi sevdiği Elhan'ı kendi dinine davet eder, ama ret cevabı alır. Olay örgüsünün ilerleyen safhalarında, bu iki güçlü karakter birbirine düşman olur. Finalde, Elhan'ın tereddüt etmeden ölümü seçmesi karşıısında Agşin kendi inancını sorgulamaya yönelir. Agşin, düşmanının ölümüyle mağlûp olmuştur.

Ebu beyd

Halifenin valisi. Halifeye yaranmak amacıyla katliam emrini vermekten kaçınmaz.

Rebi

İşgal ordusunun komutanı. Emirleri uygulamakla görevlidir.

Altunbay

Feodal ve yerli işbirlikçi. Halkı haraca bağlayan bir despot olan Altunbay, Arap işgali üzerine canını ve malını korumak için hiç inanmadığı İslamiyeti kabul eder. Nişanlısı Solmaz'ın halifeye hediye olarak gönderilmek istenmesi karşısında somut bir tepki gösteremez, hatta Solmaz'ın Hürmüzd'e kurban edilme kararına dahi en küçük bir tepki vermez. Zira, o, servetin, zulmün ve ihanetin sembolüdür; canı ve malı her şeyden mukaddestir.

Yanardağ

Mecusî tapınağının dinî lideri. Ülkedeki Arap işgalcilerden ve Elhan'ın ütöpik ülkesinden rahatsızlık duyar; halkın Mecusî inancını terk edeceği kaygısına kapılır. Solmaz'ın kurban edileceği tapınak ayinini yönetmekle görevlidir.

Oddamdı

Mecusî din adamı. Cabbarlı'nın klasik din adamı anlayışı, eserde Oddamdı tiplmesiyle tezahür eder. Bu anlayış çerçevesinde profili çizilen din adamının, tapınağa getirilecek hediye ve adak miktarından başka kaygısı yoktur.

Torğut

Altunbay'ın adamı. Eserde, Solmaz-Elhan münasebetini Altunbay'a ihbar etmesi dışında önemli bir görevi yoktur.

Mekân

Vaka, köy veya şehir adı verilmeden Azerbaycan'ın muhtelif bölgelerinde cereyan eder. Elhan'ın önderliğinde kurulan ütöpik ülkenin neresi olduğu hakkında da bir bilgiye rastlanmaz. Bu durum, eserin sahne özelliklerinin dikkate alınmasından ziyade, vermek istediği mesajların ön plâna çıkarılmasından kaynaklanmaktadır.

Bununla birlikte, Elhan'ın hükümrânlık bölgesinin neresi olduğu hakkında, tarihî verilere müracaat edilerek bilgi sahibi olunabilir.

Eserde olay örgüsü dar ve geniş mekân anlayışı üzerine kuruludur. Altunbay'ın mâlikanesi, mâbet, hapishane ve vali'nin makamı dar mekânları oluşturur. Mâlikanenin bahçesi, mâbedin çevresi ve Dilek Dağı ise geniş mekânlar olarak eserde yerlerini alırlar.

Zaman

Babek'in (? – 838) ve Abbasi halifesi Memun'un (786-833) -Ebu Cafer Abdullah bin Harunnurreşid- ve halefi Mutasım'ın (776-842) döneminde cereyan eden vakada, olay örgüsü yirmi iki yıllık bir zaman dilimine yayılır.

Babek'in Araplara karşı verdiği mücadele uzun bir süreci kapsamasına rağmen, Cabbarlı mekân özelliklerinde gösterdiği ihmali, aynı gerekçelerle zaman özelliklerinde de gösterir. Dolayısıyla zaman kavramının kullanılışında bir açıklık söz konusu değildir. Bununla birlikte, tarihî verilere uygun bir zaman dilimi, yani 816-838 arası esas alınır.

Olayların işlenişinde, Azerbaycan'ın işgali, halkının zaman zaman baskıya maruz kalması ve Babek'in Azerbaycan'ın büyük bir bölümünde hâkimiyet kurması tarihî verilerle örtüşürken, Babek'in esir pazarından satın alınması, feodallerle asla

işbirliği yapmaması ve Agşin'le amca çocuğu olarak takdim edilmesi Cabbarlı'yı anakronizme götürür. Oysa, Babek çok genç yaşından itibaren, Arap işgaline karşı savaşı Hürremiyelerin lideri Cavidan'ın ölümü üzerine hareketin lideri olmuş ve onun bıraktığı yerden mücadeleye devam etmiştir.

Öte yandan, Araplara karşı feodallerle sıkı işbirliğine girdiği tarihî kayıtlarda ifade edilmektedir.¹⁶¹ Tarihe adını Afşin (?-841) -Haydar İbni Kavus- olarak yazdıran komutan Türk kökenli olmakla birlikte Babek'le uzaktan yakından bir ilişkisi yoktur.

Dil ve Üslûp

Cabbarlı dil ve üslûptaki sadeliğini bu eserinde de muhafaza eder, hatta *Aydın* ve *Oğtay Eloğlu* dramlarında yer vermeye başladığı Rusça kelimeleri hiç kullanmaz.*

Kurulan münasebetler, Elhan'ın zaman zaman eylemden ziyade, sözcülüğü çağrıştıran uzun nutukları dışında, oldukça kısa ve anlaşılır özelliktedir. Bununla birlikte, yeni dönemin etkisiyle, yazar, kadın-erkek münasebetinde ortaya çıkan üslûp zarafetini giderek daha çok önemsemez hâle gelir. *Vefalı Seriiye*, *Solgun Çiçekler* ve *Edirne Fethi*'ndeki aşk ve sevdâyla bezenmiş cümleler yerine, kaynağını iradenin gücünden ve büyük ideallerden alan uzun sayılacak nutukları tercih etmeye başlar. Hitabette görüş ve düşüncelerin keskin cümlelerle ifade edilmesi, amaca ulaşmadaki coşkulu kararlılığı gösterir.

¹⁶¹ İsmayılov, Mahmud, a.g.e., s. 103.

* Rusçada sevinç veya savaş narası olan “urra” kelimesi bu ifadeden istisnadır. Kanaatimizce, Cabbarlı, eserin pek çok yerinde bu kelimeyi, Müslümanların savaş narası olan “Allah” kelimesine karşı İslâm düşmanlığını pekiştirmek amacıyla bilerek kullanmıştır.

Cabbarlı için hayatî önemi haiz kadın özgürlüğü, komün hayat tarzı ve ateizm-antiteizm kavramlarının, eserin yazılış amacına uygun olarak çok sık dile getirilmesiyle, âdeta sloganlaştığı görülür. Sık tekrarın etkiyi ve etkileşimi azalttığı göz önüne alındığında, Elhan'ın benzer ifadelerle yaptığı nutukların köylüleri harekete geçirmesi, bir başka deyişle, bir kölenin sözleriyle galeyana gelerek, silaha sarılmaları eserde sosyo-psikolojik açıdan bir kusur olarak dikkati çeker.

Solmaz-Elhan ve özellikle Ağşın-Elhan münasebetlerinde art zamanlı diyaloglara müracaat edilmesi, Cabbarlı'nın romantizmden kopmak istemeyişinin göstergesi gibidir. Duygusal motiflerle süslenen münasebetlerde, Elhan'ın mutluluğu, en zor şartlarda dahi açıkça görülür.

Yazar, geleneksel romantizmin yanı sıra ihtilalci romantizme de geniş yer verir. Elhan'ın sloganlaşan söylemlerinin tamamı bu türün özelliklerini taşır. Böylece, her şeyden önemli olan idealler kutsanarak amaca ulaşmaya çalışılır.

Sahne Eseri Olarak Durumu

Dram eser 21 şekil –tablo- ve 17 perdeden oluşmaktadır. 1. perdede 4 şekil vardır. Geriye kalan 16 perdenin tamamı birer şekilden ibarettir. Şekiller bazen yarım sayfadan az, bazen de 8 sayfadır. 9, 10. ve 13, 14. şekiller dışında diğer bütün şekillerde art arda sahne değişikliğine ihtiyaç vardır. Toplam 13 değişik dar ve geniş mekânın sahneye uyarlanması gerektiği dikkate alındığında eserin sahnelenmesi oldukça zorlaşır. Bununla birlikte, *Od Gelini* 16 Şubat 1928'de Azerbaycan Devlet Akademik Dram Tiyatrosu'nda sahnelenir. Eserin sahneleneceği gün Cabbarlı ve tiyatro çalışanlarının tamamı büyük bir heyecan içindedirler. Zira, Müslüman bir toplumda İslâm dinine karşı yapılan ithamların ve eserin antiteist ruhunun

seyircilerce nasıl karşılanacağı büyük merak konusudur. Sonuç istedikleri gibi olur.

Temsilin sonunda seyirci Elhan'a büyük tezahürat gösterir¹⁶².

Eser, içerik bakımından "Azerbaycan sahnesinde ilk kahramanlık dramı, tarihe yeni bir bakış açısıyla yaklaşan yeni bir Sovyet eseri"¹⁶³ olarak dikkatleri çeker.

Sonuç

Görünen amacı feodalizme ve Arap istilasına karşı savaşarak özgür bir ülke yaratmak olan eser, daha sonra, kadının cinsel özgürlüğü, komün hayatı, din ve tanrı kavramları üzerine yoğunlaşarak, baştan sona ideolojik bir görüntüye bürünür.

Aile hayatına ve toplumun dinî inançlarına saldırı mahiyetindeki eser, sahnelendikten sonra eleştiri almakta gecikmez. Seyirciler tarafından alkışlanması ise dönemin şartlarıyla doğrudan ilgilidir.

Sonuç itibariyle, konusunun ve amacının ekstrem olması yanında sahneye uyarlanmasıdaki teknik güçlükler de göz önüne alındığında, eserin, tiyatro sahasında sadece ideolojik çevrelerce teveccüh gördüğü, bunun dışında ise tartışmalara yol açtığı söylenebilir.¹⁶⁴

¹⁶² Cefarov, Cefer; Babayev, A., *Şerefli Yol*, Azərneşr, Bakı, 1974, s. 22-23.

¹⁶³ Arif, Memmed, *Cefer Cabbarlı*, Gızıl Şerg Metbeesi, Bakı, 1954, s. 43.

¹⁶⁴ Vezirova, F., *C. Cabbarlı Yaradıcılığında Sosializm Realizmi*, ADÜ Neşriyyatı., Bakı, 1960, s. 47.

SEVİL

Cabbarlı, *Od Gelini* dramından sonra, toplumun, özellikle kadınların maruz kaldığı sorunlara neşter vurmak amacıyla daha güncel konuları kaleme alma ihtiyacı duyar. İlk dönem eserlerinden olan *Vefalı Seriyye* ve *Solgun Çiçekler*'deki kadın kahramanlar, direnişten uzak pasif bir görüntü sergilemişler, *Sevil*'e gelinceye kadar incelemesi tamamlanan eserlerdeki kadın kahramanlar ise cazibe merkezi olsalar da, toplumsal gelişimin öncü rolünü üstlenecek bir varlık gösterememişlerdir. Bunun en önemli sebebini, ataerkil özellikleri haiz Azerbaycan toplumunda kadının, kendisine verilen rolü ister istemez kabullenmek zorunda kalması şeklinde ifade etmek yanlış sayılmaz. Bu rolün içinde kadının eğitim alması ve üretime katkıda bulunması yoktur. Dolayısıyla, rolünü benimseyen kadın düşünme ihtiyacı hissetmez. Böylece toplumsal gelişme, eşitlikten ve özgürlükten uzak tek yönlü bir seyir izler.

Bu tespitten hareketle, Cabbarlı, kadının yeni toplumdaki rolünü belirlemeye yönelik düşüncelerini sosyalist realizm çerçevesinde hayata geçirmeyi plânlar ve 1928'de *Sevil* dramını yazar.

Konu

Eser, Cabbarlı'nın diğer dramları gibi aile ve geçim kaygısı üzerine kurulmakla birlikte, sorunların tespit edilmesinden ziyade, çözüm yollarını

göstermesi bakımından önem kazanır. Toplumda ve aile hayatında kadın-erkek eşitsizliği karşısında sorunu giderecek düşünsel aktivitenin henüz uygulamaya geçirilemediği ülkede, kadının onurlu statüsünün eğitimle ve ekonomik özgürlüğün elde edilmesiyle oluşturulacağı vurgulanır. Bu bağlamda bilgilenmenin ve bilinçlenmenin kaynağı Moskova, özgürlüğün yolu da üretim tesisleri yani fabrikalar olarak gösterilir.

Sovyet Azerbaycan'ının ilk klasiklerinden biri¹⁶⁵ olarak değerlendirilen eserde Batı (Fransız) eğitimi almış Dilber karakterinin sahteciliğe yatkın hayat felsefesi ve hafifmeşrep davranışları alay konusu olurken, gericiliğin ve muhafazakâr yapının sembolü olan riyakâr Memmedeli Bey karakteriyle de, *Od Gelini* dramındaki kadar olmamakla birlikte, İslâmiyet eleştirilir ve yeni yapılanmanın önündeki cılız engeller olarak gösterilir.

Eserde kadının özgürlüğünü kazanma mücadelesinin ilk basamağı olarak, çarşafından sıyrılması ve çağdaş bir görüntüye kavuşması gerektiği vurgulanır. İkinci basamak kadının eğitimiyle ilgilidir. Bilgiyle donanan kadının yapacağı en önemli icraat üretime ve yeni toplumun gelişimine katkıda bulunmaktır. Böylece, kadın, kendisini sömüren aile derebeyine karşı zafere ulaşacak teçhizata sahip olabilecektir. Üretimin yegâne mekânı ise sosyalizmin fabrikalarıdır. Kadın, kişiliğini ancak bu fabrikalarda bulabilecektir.

Kadın özgürlüğüyle ilgili düşünceler, ilk kez bu eserde uygulamaya konulur. Saf, cahil ve görgüsüz bir genç kadın olan Sevil'in, kocası Balaş ve arkadaşlarının kötü muamelesi karşısında, görümcesi Gülüş'ün de teşvikiyle kurtuluşun eğitimde ve üretimde olduğunu anlayarak, bu anlayışa uygun davranması ve kurtuluşun

¹⁶⁵ Вәзирова, Ф., (Vezirova, F.), a.g.e., s. 54.

sosyalizmde olduğunu vurgulaması Azerbaycan kadınına uyanışa ve infiale davettir. Nitekim, eserin sonunda kocası Balaş'ın Sevil'e ağlayarak yalvarması, bilinçli, aydın ve üretken kadının zaferini gösteren en somut davranış biçimi olur.

Tema

Bolşevik ihtilali burjuvaziye ortadan kaldırmasına rağmen, toplumun Marksist-Leninist düşünce sistemine uygun yapılanma süreci hâlâ sonuçlanmamıştır. Cabbarlı'nın ifade ettiği gibi "iktisadiyatta inkılap, hayatta inkılap, maişette inkılap, insan şuurunda inkılap"¹⁶⁶ devam etmektedir. Bu aşamada, edebiyat adamlarına düşen en önemli görev, toplumu bilinçlendirerek militan sosyalistler yetiştirmek ve devrimlere hız kazandırmaktır.

Bu düşünceden hareketle ele alınan eserde, seçilen temalar, Cabbarlı'nın ikinci dönem eserlerindeki temalarla benzerlik gösterir. Çarşaf, cehalet ve monden kadın temaları eleştirilirken kadın hakları, kadının özgürlüğü, eğitimin önemi ve sevgi, özlem gibi temalar zaman zaman Cabbarlı'ya mahsus romantizmle beslenen sosyalist realizm doğrultusunda ele alınır ve kadın problematiğini çözümleyecek analitik yaklaşımlar çarpıcı bir şekilde okuyucu/seyirciye sunulur.

Çarşaf

Çarşaf, toplumun gelişimini engelleyen dinin ve cehaletin simgesidir. Asırlar boyunca feodalizmin ve sömürü düzeninin menfaat vasıtası olarak kullanılan dinin önemli bir sembolü olan çarşaf, özgürlük mücadelesi veren Azerbaycan kadınının

¹⁶⁶ Везирова, Ф., (Vezirova, F.), a.g.e., s. 53.

üzerinden atılmalıdır. Yeni toplumun kadını, sosyalist düşünce eksenini etrafında şekillenmeli, irticaî kalıptan çıkarak yeni dünyanın oluşumuna katkıda bulunmalıdır.

Avrupai Kadın-Monden Kadın

Avrupa görmüş, onun hayat tarzından etkilenmiş kadının, yeni toplumun ve yeni dünyanın oluşumuna müspet bir katkısı yoktur. O hafifmeşrep tavırlarıyla erkeklerin gönlünü çelen, yuva yıkan ve üretime hiçbir katkısı olmayan sefahat ve debdebe düşkün kadını simgeler.

Kendi refahını başkalarının göz yaşları ve sefaleti üzerine kuran monden kadın, yeni dünyanın özgür ve üretken toplumunda kendisine yer bulamayacak ya da ancak kendisi gibilerle beraber komik duruma düşerek, kaybolup gidecektir.

Eğitim

Eğitim kadının bilinçlenmesine ve aydınlanmasına imkân veren en önemli vasıta. Kadını cehaletten, hor görülmekten ve ezilmekten kurtarıp, özgür insan hâline getirecek olan eğitim, geleneksel eğitim kurumlarında değil, sadece sosyalist öğretilerle mücehhez eğitim kurumlarında verilebilir. Bu düşünceden hareketle, Moskova aydınlanmanın mihveri olarak görülür¹⁶⁷.

Kadın Özgürlüğü

Kadın, kendisini cahil bırakan dinî anlayıştan ve erkeğin tahakkümünden kurtulmalı, kendi arzuları ve iradesiyle hayatına yön verebilmelidir. Sosyalist öğretilerle aydınlanmış kadın bunu gerçekleştirecek zemini kendiliğinden bulacaktır.

¹⁶⁷ Arif, Memmed, *Cefer Cabbarlı*, Gızıl Şerg Metbeesi, Bakı, 1954, s. 60.

Cabbarlı, bu bağlamda, teorik düşüncelerin uygulamaya geçirilmesinin yollarını başarılı bir şekilde okuyucu/seyirciye gösterir. Eser, bir bakıma sadece bu yolların gösterilmesine hasredilmiş gibidir.

Sevgi

Bu temayı eş sevgisi, evlât sevgisi ve anne sevgisi olarak üç grupta mütalâa etmek mümkündür:

1. Eş Sevgisi

İki bölüm hâlinde gelişen olay örgüsünün eski toplum, eski dünya ile ilgili bölümünde Sevil, kocası Balaş'ın kendisini ihmal etmesine, hakir görmesine ve toplumdan soyutlamasına rağmen onu çok sever. Bu sevgi, Balaş'ın kendisini evden kovmasına kadar devam eder. İkinci bölümde ise, Balaş'ın sosyalist Sevil'e duyduğu özlem ve sevgi söz konusu olur.

2. Evlât Sevgisi

Sevil, cahil iken de, kovulduktan sonra da yüreğindeki evlât sevgisini hiç yitirmez, hatta önceleri, annelik duygusundan kaynaklanan bu sevgisi, aydınlanmanın getirdiği insan yetiştirme sevgisiyle de bütünleşerek, daha derin, daha kapsamlı ve daha bilinçli bir özellik kazanır. Sosyalizmin gelişerek, yeni dünya düzeninin kurulması için aydın nesillere duyulan ihtiyaç, Gündüz'ün özlem ve ümit

dolu şu cümlesinde apaçık dile getirilir: “Men gayıtmayacağam, men daima ireliye doğru kedeceyem. Marsa, Yupiter, sonsuz fezalara doğru kedeceyem.”¹⁶⁸

3. Anne Sevgisi

Yeni dünya kuruluşunun ele alındığı ikinci bölümde, Sevil’in on yaşına basan oğlu Gündüz’ün anne sevgisi ve hasreti okuyucu/seyirciye hüznün veren münasebetlerle dile getirilir. Gündüz, annesi evden kovulduğunda çok küçük olduğu için onu hiç hatırlamaz, ama bir annesi olduğunu bilir. O, halası Güllüş’le beraber yaşadığı eve gelen her kadını annesi zanneder. Cabbarlı, Gündüz’ün anne arayışını abartılı bir şekilde vererek anne-çocuk münasebetini olabildiğince duygusallaştırır ve hüznün motifleriyle okuyucu/seyirciyi etkilemeyi hedefler.

Tez

Cabbarlı, şimdiye kadar kaleme aldığı bütün eserlerinde haksızlığa ve şiddete maruz kalan kadının pasif direnişini, sonradan eğitim alan Sevil karakterinin başkaldırısıyla bir adım ileriye götürerek, özgürlük yolunda bilinçli bir oluşum sağlamayı amaçlar. Böylece, toplumdaki Seriyyeler, Saralar, Sitareler, Gültekinler daha bilinçli hareket edecek ve kendilerine hiçbir zaman verilmeyen özgürlüklerini bizzat kendileri kazanacaklardır.

Cabbarlı, içinde yaşadığı toplumda kadının özgür ve üretken insan olabilmesi için aktif direnişe geçmesi gerektiğini ısrarla vurgular. *Aydın ve Oğtay Eloğlu*

¹⁶⁸ Arif, Memmed (Tertibat), *Cefer Cabbarlı, Eserleri Üç Cildde, Cild II*, Azərbaycan Dövlət Neşriyyatı, Bakı), 1957, s. 63.

dramlarında seyyar hapisane olarak betimlenen çarşafı, bu eserinde de çağdaş ve ilerici yapılanmanın önünü tıkayan bir engel olarak görür ve lanetler.

Yazar, çağdaş eğitimin her zamanki aydınlatıcı rolünü sosyalist kuramlar çerçevesinde ön plâna çıkarır ve insanlığın kurtuluşunun ancak bu eğitimi almakla mümkün olabileceğini ifade eder. Bu tür eğitimi alan kadın, kendisini ister istemez bir onur ve hak mücadelesinin içinde bulacak ve aydınlanmanın verdiği öz güvenle zafere ulaşacaktır.

Sonuç itibarıyla, eser, kadın üzerindeki gelenek, görenek ve din baskısını ortadan kaldıracak ve onu çağdaş, bilgili, kültürlü, üretken insan yapacak unsurları uygulamaya geçirmesi bakımından dikkatleri çeker.

Vaka Kuruluşu

Azerbaycan'da Sovyet hâkimiyeti kurulduktan sonra kadının statüsünde bir takım müspet değişiklikler olur. Erkeklerle kadın arasındaki hukukî eşitliğin sağlanması ve *Şerg Gadını* (1923) adlı derginin yayın hayatına girmesiyle¹⁶⁹ ortaya çıkan aydınlanma ve bilinçlenme hareketi sonucunda kadın az da olsa kendisini özgür hissetmeye başlar. Dergi, kadın sorunlarının çözümüne paralel olarak, kadın şair ve yazarların yetiştirilmesine yönelik faaliyetlerde bulunur.

Mamafih, dinî fanatizmle beslenen gelenek ve göreneklerin etkisiyle erkek, kadını hâlâ meta olarak görmektedir. Çarşafa hapsedilen ve üretken olmayan kadın ekonomik özgürlüğünü elde edemediğinden, yeni toplum düzeninin gelişmesine

¹⁶⁹ Ариф, Мәммәд; Бабајәв, Н.; Гасымзадә, Г., *Азәрбајҹан Сәвәт Әдәбијјаты Тарихи, Чилд 1*, АССР Җмльәр Академиясы Нәшријјаты, Баки , (Arif, Memmed, Babayev, N.; Gasimzade, G., *Azerbaijan Sovet Edebiyyatı Tarihi*, cilt 1, ASSR Elmler Akademiyası Neşriyyatı, Bakı), 1967, s. 42.

katkıda bulunamamaktadır. Dolayısıyla, yeni oluşum, hiç arzu etmediği sorunlarla karşı karşıyadır. Bu tür sorunların eleştirilmesi ve çözümlenmesine yönelik edebî faaliyetler özellikle tiyatro sahasında sıkça görülmeye başlar. Mirze Feteli Ahundof'un feodalizmi, din istismarını, kadına önem verilmeyişini hicveden¹⁷⁰ eserlerinin sahnelenmeye devam edilmesinin yanı sıra, Süleyman Sani Ahundof'un kaleme aldığı *Şah Sanem ve Gülperi* (1921) piyesi, kadını, çarşafını atarak haklarına sahip çıkmaya ve sinema, tiyatro gibi kültürel faaliyetlere katılmaya davet eder.¹⁷¹ Aynı şekilde, Necef Bey Vezirov *Teze Esrin İptidası* adlı eserinde Sovyet hükümetinin zaferi, feodal-burjuva zulmünün sona ermesi, köylülere toprak dağıtılması, eğitim ve kültür sahalarında yenilikler gibi olgulardan söz eder.¹⁷² 13 Ocak 1928'de Azerbaycan Proleter Yazıcıları'nın ilk kurultayı yapılır. Komünist Partisi ve hükümet kurultaya gönderdiği telgrafta komünizm mefkûresi ve sosyalizm medeniyeti uğrunda mücadelenin kaçınılmaz olduğunu vurgular.¹⁷³

Kadın hakları, kadın özgürlüğü ve eğitim gibi son derece önemli konuları, edebiyat dünyasına adım attığı ilk günden beri sürekli savunan Cabbarlı, müspet gelişmelere kayıtsız kalamaz ve yeni toplum yapısının gelişmesine ivme kazandıracak düşünsel aktivitenin uygulamaya konulması amacıyla, Sovyet yönetiminin edebiyat dünyasından beklediği icraatın bir ürünü olarak *Sevil* dramını,

¹⁷⁰ Чәфəров, Чәфəр; Бабајəв, А. (Ceferov, Cefer; Babayev, A.), a.g.e., s. 5.

¹⁷¹ Yurtsever, A. Vahap, *Azerbaycan Dram Edebiyatı*, Azerbaycan Kültür Derneği Yay., Bayur Matbaası, Ankara, 1950, s. 33.

¹⁷² Ceferov, Cefer, *Dramaturgiya ve Teatr*, Azərneşr, Bakı, 1968, s. 157.

¹⁷³ Arif, Memmed; Babayev, H.; Gasımozade, G., a.g.e., s. 51-52.

yaz aylarında Bakü'nün sıcağından kaçmak için ailesiyle beraber gittiği Altıağaç Köyü'nde kaleme alır.

Eserde olay örgüsü iki bölümden oluşur. İlk bölüm, kadının cehaletten kaynaklanan teslimiyetçi tavırları üzerine kurulur. İkinci bölüm ise, eğitim almış kadının bilinçli söylemlerini, iradesini ve eylemlerini ön plâna çıkarır. Bir başka deyişle, eser kadını cahil bırakan, ezen, sömüren ve meta olarak gören eski dünya anlayışı ile onu özgür, çağdaş, bilinçli ve üretken kılan yeni dünya anlayışı arasındaki çatışmanın tezahürüdür.

İlk bölümde üç vaka zinciri vardır. Dört perdelik piyesin ilk üç perdesi, bu zincirleri oluşturan olay tabakalarıyla ilişkilidir. Olay tabakaları, her zamanki gibi, ana ve ara duvarlarla zenginleştirilmiştir. İlk olay tabakası Sevil-Gülüş-Atakişi, Sevil-Babakişi, Sevil-Balaş münasebetleri üzerine kurulur. Sevil-Gülüş-Atakişi münasebetinde Sevil'in cahil ve bilinçsiz oluşuna karşılık, Gülüş'ün aykırı ama aydın tavırları ortaya konulur. Bu tabakada, Sevil, kocası Balaş'ın gece-gündüz durmaksızın çalışmasını takdirle karşılar. Zira, Sevil, Balaş'ın kendisi ve oğlu Gündüz için çalıştığına inanmaktadır. Öte yandan, eve gelerek yemek yemeye dahi vakti olmayan kocasının yorgun ve bîtap düşmesine de çok üzülür. Balaş'ın kız kardeşi Gülüş, Sevil'le aynı kanaatte değildir. Kurulan münasebette, Balaş'ın Sevil'den gizli bir şeyler yaptığını ima eder:

“Ах, Севил, сән языг адамсан, ахы сән нэдән билирсән ки,
доғрудан да Балаш кечә-күндүз ишләјир, өзү дә ач-сусуз галыр?”¹⁷⁴

¹⁷⁴ Ариф, Мәммәд (Тәртибат), *Чәфәр Чаббарлы, Әсәрләри Үч Чилдә, Чилд II*, Азәрбајҹан Дөвләт Нәшријаты, Бакы, (Arif, Memmed (Tertibat), *Cefer Cabbarlı, Eserleri Üç Cildde, Cild II*, Azərbaycan Dövlət Neşriyyatı, Bakı), 1957, s. 8.

“Ah, Sevil, sen yazıg adamsan, ahı sen neden bilirsən ki, doğrudan da Başal gece-gündüz işleyir, özü de aç-susuz galır?”

“Севил сән нә гәдәр жазыгсан, сәнин башында горхунч бир ојун ојнаныр, сән исә күнләрчә ач отуруб, Балашың јолуну көзләјирсән.”

(s. 8)

“Sevil sen ne geder yazıgsan, senin başında gorkunç bir oyun oynanır, sen ise günlerce aç oturub, Balaşın yolunu gözleyirsən.”

Devam eden münasebette, Sevil, evdeki bir kitabın arasından yere düşen kadın resmine tepki göstermez, hatta resimdeki kadının bir başka resmi duvara asılıdır. Balaş, kendisine bu kadının iş arkadaşı olduğunu söylemiştir. Sevil'in cahil olduğu kadar saf da olduğu ve kalbinde hiçbir kötülük taşımadığı anlaşılır. Üstelik, kendisine göre bir fedakârlık anlayışı geliştirmiştir: Balaş'ın aç kaldığını düşünerek, kendisi de hiçbir şey yemeden onu beklemekte, böylece, onun sıkıntısına ortak olduğuna inanmaktadır.

“Нә едим, Күлүшчан, о ишләјир, ач галыр, мәним дә боғазымдан чөрәк кетмир.” (s. 8)

“Ne edim, Gülüşcan, o işleyir, aç galır, benim de boğazımdan çörek getmir.”

Bu münasebet, eserin ilk vaka zincirindeki olay örgüsünün temelini oluşturan gelişmelerin habercisi mahiyetindedir. Aydın bir profil çizen Gülüş, Sevil'i Balaş'a karşı sürekli uyarmakta ve onu aydınlanmaya, bilinçlenmeye davet etmektedir. Bu

itibarla, Sevil'den çarşafını atmasını ister. Çarşaf gericiliğin ve cehaletin simgesidir.

Aydınlanmanın önünde aşılması gereken ilk engeldir:

Севил. ... Лаһ онун көлгәсини мәним башымдан әксик еләмәсин.

Күлүш. Оун көлгәси бу гара чадрадыр, о сәнин башында дурдугча, сән јазыг олачагсан.”

Севил. Бәс нә едим?

Күлүш. Чыхарт ...

Севил. Бәс Балаһ нә дејәр? Неч разы олармы? О неч сәнин дә башы ачыг кәзмәјинә разы дејил.

Күлүш. Мән ки, кәзирәм.

Севил. ... мән онун арвадыјам, чөзүндән чыха билмәрәм, әр ки вар, алаһын көлгәсидир.

Күлүш. Боһ чөздүр, нә алаһ вар, нә дә көлгәси. (s. 9)

Sevil. ... Allah onun kölgesini benim başımdan eksik elemesin.

Gülüş. Onun kölgesi bu gara çadırıdır, o senin başında durdugca, sen yazıg olacagsan.”

Sevil. Bes ne edim?

Gülüş. Çıkart.

Sevil. Bes Balaş ne deyer? Heç razı olarmı? O heç senin de başı açıg gezmeyine razı deyil.

Gülüş. Men ki gezirem.

Sevil. ... men onun arvadıyam, sözündən çıka bilmerem, er ki var, Allah'ın kölgesidir.

Gülüş. Boş sözdür, ne Allah var, ne de kölgesi.

Gülüş, erkeği “tanrının gölgesi” ve “evin direği” olarak betimleyen Sevil'in cehaleti ve saflığı yüzünden başına büyük felâketler geleceğini söyler:

“Сән жазыгсан, Севил! Сән адамлара о гэдэр инанмысан ки, сәнин көзләрини гара пәрдә өртмүшдүр, мән о пәрдәни жыртмаг истәјирәм. Анчаг онун далында елә бир дәһшәт дурмушдур ки, сәнин о дәһшәтә дајана биләчәјинә инанмырам.” (s. 9)

“Sen yazıgsan, Sevil! Sen adamlara o geder inanmışan ki, senin gözlerini gara perde örtmüşdür, men o perdeni yırtmag isteyirem. Ancag onun dalında ele bir dehşet durmuşdur ki, senin o dehşete dayana bileceyine inanmıram.”

Verdiği mesajlarla ana duvar olarak kurulan bu münasebete Atakişi dahil olur. Atakişi, Balas’ın ve Gültüş’ün babasıdır. Sevil ev işleriyle meşgulken, o, Gündüz’e bakmaktadır. Çalıştığı fabrikada bir kaza sonucunda elinden ağır yaralandığı için iş görememektedir. Ömrü boyunca çalışmaya alışmış bir insan için boş oturmak ve oğul eline bakmak ona eziyet gibi gelmektedir. Gültüş’ün onu doktora götürme isteğine karşı çıkar. Zira, geleneklerin getirdiği alışkanlıkla o, kadın merhametine sığınmayı zül olarak görmektedir. Gültüş, babasını tedavi ettirdikten sonra, makinistlik kursuna göndermeyi düşündüğünü söylediğinde, Atakişi’nin teknolojiyi benimsemediği, hatta “şeytan işi” diyerek lanetlediği görülür.

Cabbarlı, Atakişi’nin tepkilerini yeniliğe ve gelişmeye kapalı kişileri eleştirmek amacıyla dile getirmiştir. Cehaletin ve gelenek-göreneklerin yol açtığı bu direnç, o devrin gerçeklerini yansıtmaları bakımından önem arz eder. Refah ve mutluluk vaat eden değişimi reddetmek insan aklına uygun bir davranış değildir. Bu, olsa olsa hastalıklı bir zihniyetin ürünüdür. Kaldı ki, Cabbarlı’nın bu eseri kaleme almasının bir başka sebebi de teknolojik gelişmeye açık, çağdaş toplumun inşasına katkıda bulunacak sosyalist kadını yaratma düşüncesinin yanı sıra, geleneksel

zihniyeti de ifşa etməkdir. Bununla birlikte, Atakişi'nin tepkilerine bəkarak, onun bəğnaz biri olduğunu düşünmek yanlış olur. O, geleneklerin olumsuz etkilerini yansıtan bir aynadan başka bir şey değildir.

Bu münasebetin ardından, küçük bir ara duvar olaraq Sevil-Babakişi münasebeti başlar. Altı yıllık bir hasretten sonra Sevil'in babası, kızını ziyarete gelmiştir. Yokluk ve sefalet içinde yaşayan damadıyla kızının maddi durumlarının düzeldiğini görür. Sevil, babasının kendileriyle yaşamasını ister.

Bu vaka zinciri Sevil-Balaş münasebetiyle sona erer. Balaş'ına misafirleri gelecektir. Balaş'ın Sevil'e, dolayısıyla kadına bakiş açısı bu münasebette açığa çıkar:

Севил. Балаш! Нə үчүн сən мəни һəмишə адам арасына
гојмурсан, өзүнлə бир ерə апармырсан? Мəн башга арвадлардан,
һалə бу шəкилдəки арваддан чиркинəмми?

Балаш. Агыз, даһа мənə веззаријат охума, мən инди бəјүк
чəмијјəт адамыјам, докторлар, əдиблəр, философлар илə отуруб-
дурурам.

...

Балаш. Аһы бу палтар илə, бу башмаг-чораб илə сəни һара
чыһара билəрəм?

Севил. Нə үчүн, сən дə мəним үчүн јаһшы палтар ал...

Балаш. Аһы сən өзүн адам арасына чыһарылмалы дəјəлсən, ...
данышанда дилин долашыр, бир сүфрə дүзəлтмəји билмирсən, бу
сајагла мən сəни һара чыһара билəрəм ки, дəвə зəркəр дүһанына
дүшəн кими, ғаб-ғашығы ғырасан. (s. 15-16)

Sevil. Balaş! Ne için sen meni herise adam arasına goymursan,
özünle bir ere aparmırsan? Men başga arvalardan, hele bu şekildeki
arvaddan çirkinemmi?

Balaş. A gız, daha mene vezzariyat okuma, men indi büyük cemiyet adamıyam, doktorlar, edibler, filosoflar ile oturub-dururam.

...

Balaş. Ahı bu paltar ile, bu başmag-corab ile seni hara çıkara bilerem?

Sevil. Ne üçün, sen de benim üçün yahşı paltar al...

Balaş. Ahı sen özün adam arasına çıkarılmalı deyelsen, ... danışanda dilin dolaşır, bir süfre düzeltmeyi bilmirsen, bu sayagla men seni hara çıkara bilerek ki, deve zerger dükânına düşen gimi, gab-gasığı gırasan.

Balaş'ın küçümseyen, hor ve hakir gören tavırları karşısında Sevil direnç gösteremez. Sevil ve Atakişi toplum karşısında nasıl davranılacağını bilmemekte, sürekli hata yapmaktadırlar, üstelik kılık-kıyafetleri son derece eski ve yıpranmış hâldedir. Bu durum, Balaş'ı misafirleri nezdinde küçük düşürecektir. Dolayısıyla, Balaş, ailesinden utandığı için Sevil'in, Gülüş'ün ve Atakişi'nin misafirlere görünmesini istemez, hatta bu konuda Sevil'i sıkı sıkı tembihler.

İkinci vaka zinciri bir olay tabakasından ibarettir. Bu zincirde Balaş-misafirler (Dilber-Ebdüleli Bey-Memmedeli)-Gülüş-Sevil-Atakişi-Babakişi münasebetleri söz konusudur. Okuma-yazma bilmeyen, çağdaş hayatın gerisinde kalmış cahil kadının maruz kalacağı traji-komik durumlar ve tehlikeler bu vaka zincirinde açığa çıkar. Bu yönüyle, zincir, toplumda, cahil kadının yerini belirleyen bir izdüşüm gibidir.

Dilber, ısrarla aile efradını görmek, onlarla tanışmak ister. Balaş, izah edilen sebeplerden dolayı bu isteği çeşitli bahanelerle geri çevirir. Bununla birlikte, Gülüş'ün Atakişi'yle beraber misafirlerin yanına gelmesini engelleyemez. Gülüş, bununla da yetinmeyerek Sevil'i de münasebete dahil eder. Sevil'in davranış

kurallarını bilmemesi ve kendisine ikram edilen içkiyi reddederek daha önce hiç içki içmediğini söylemesi misafirlerin gözünde küçük düşmesine sebep olur:

Севил. Ахы мән һеч ичмәмишәм.

Балаш. Әдилја, сиз ону адам еринә гојмајын, о бачармаз. (s. 32)

Sevil. Ahı men heç içmemişem.

Balaş. Edilya, siz onu adam erine goymayın, o bacarmaz.

Burada bir noktayı aydınlatmakta yarar vardır. Sevil'in davranış kurallarını bilmeyişini kendi eylemlerinden ziyade Gülüş'ün söylemlerinden anlıyoruz:

“... Кәл, Севил, кәл, чәмијјәт адамын башыны Һәрләндирир. Горхма, ајагларыны ерә бәрк бас, таныш ол. Бу, Әдилја ханымдыр. Өпүшүн. Бөјүк чәмијјәтләрдә гонагларла өпүшәрләр! Бу да Әбдүләли бәјдир. Јаваш. Ону өпмә, арвады далаша! Анчаг дул кишиләрлә өпүшмәк олар, о да кизлиндә. ...” (s. 30)

“... Gel, Sevil, gel, cemiyyet adamın başını herlendirir. Gorkma, ayaglarını ere berk bas, tanış ol. Bu, Edilya hanımdır. Öpüşün. Böyük cemiyyetlerde gonaglarla öptüşerler. Ele! Bu da Ebdüleli beydir. Yavaş. Onu öpme, arvadı dalaşar. Ancag dul kişilerle öptüşmek olar, o da gizlinde. ...”

Bu tür söylemlerle, Gülüş, Sevil'i âdeta bilerek zor duruma sokmaya çalışır ya da bir başka ifadeyle, sırf Balaş'ı gözden düşürmek için Sevil'i feda eder. Aynı davranışı Atakişi için de yapmaktan imtina etmez. Bu münasebette Gülüş, bir bakıma aile içindeki problematiği açığa çıkarma görevini üstlenir. Nitekim, Gülüş'ün misafirleri, özellikle Dilber'i iğneleyen sözleri Dilber'i sinirlendirir ve Balaş'ı kendisiyle aile efradı arasında tercih yapmaya zorlar:

Дилбәр. Балаш, сон сөзүмдүр: бу ездә сәндән вә мәндән башга
кимсә олмамагыдыр!

Балаш. Дилбәр, гоҗ Севил бир чувал кими бир күчәдә отурсун,
галсын. О, гиҗамәтәдәк сәсини чыхарда билмәз, мән исә даима
сәнинлә оларам.

Дилбәр. Омаз. Мән гәт'и деҗирәм: истәмәзсән һәмишәлик
аҗрыларыг, истәҗирсән бу алим, бу да додагларым, интихаб ет!

Балаш. Мән һәр әмринизә һазырам... (s. 34)

Dilber. Balas, son sözümdür: bu evde senden ve menden başka kimse
olmamalıdır!

Balas. Dilber, gey Sevil bir çuval gimi bir küçede otursun, galsın. O,
giyametedek sesini çıkarda bilmez, men ise daima seninle olaram.

Dilber. Olmaz. Men get'i deyirem: istemezsen hemişelik ayrılığ,
isteyirsen bu elim, bu da dodaglarım, intihab et!

Balaş'ın münasebete dahil olan Babakişi'yi evden kovması üzerine Atakişi,
oğluna lanetler yağdırarak Babakişi'yle beraber çıkar gider. Olayların akışından
sersemlemiş bir vaziyette olan Sevil fenalık geçirir ve Balaş'la Dilber'in ayakları
dibine yığılır kalır.

Üçüncü vaka zinciri iki olay tabakasıyla şekillenir. Balaş, Dilber'le yaşamaya
başlamıştır. İlk olay tabakasında kurulan Balaş-Tafta münasebetinde, Sevil'in, evden
kovulduktan sonra, bir evde hizmetçilik yaptığı ve Gülüş'ten okuma-yazma kursları
aldığı anlaşılır. Balaş, bir şeylerin yolunda gitmediğinin farkındadır. Dilber, sürekli
süslenmekte, gezip dolaşmaktadır. Üstelik, Gündüz'ün eve getirilmesine de engel
olmaktadır. Dolayısıyla, Gündüz, yakın çevredeki çocuklara ders veren halası
Gülüş'ün yanında kalmaktadır.

Cabbarlı, eserinde aydın tiplmesiyle yer verdiği Gölüş'ün uzak görölüşlü icraatıyla eğitimin ve aydınlanmanın önemini ısrarla vurgulamak ister. Nitekim, halasından ders alan Gündüz, sonraki münasebetlerde küçük bir aydın olarak, yaşını aşan fikirler geliştirecektir.

Dilber-Ebdüleli Bey-Memmedeli münasebeti, Balaş'ın evinde cereyan eder. Münasebette Balaş'ın evrakta sahtekârlık yaptığı için bankadan atıldığı ve bir başka kurumda çalışmaya başladığı anlaşılır. Öte yandan, Dilber'in başka erkeklere göz kırptığı ve onlardan menfaat temin etmeye çalıştığı kendi ifadesiyle dile getirilir. Ebdüleli Bey, Memmedeli'nin yokluğunda kendisine cilve yapan Dilber'e karşı zaaf içindedir. Eserde, zaman zaman dinî söylemleriyle dikkatleri çeken Ebdüleli Bey, Dilber'le beraberken içki içen, lâtif sözler sarf eden ve çarşafli kadınları, hatta dinî uygulamaları küçümseyen bir tavır sergiler. Bir başka deyişle, iki yüzlü davranır:

“... шәриәт анчаг авам адамлар үчүндүр, гара чамает үчүндүр,
анламаз вә ганмазлар үчүндүр, зөвг әглинә, арифләрә нә шәриәт.
Бир дә, Дилбәр ханым, сәнә, мәнә нә шәриәт!” (s. 40)

“... şeriet ancag avam adamlar üçündür, gara camaat üçündür, anlamaz
ve ganmazlar üçündür, zövg ehline, ariflere ne şeriet. Bir de, Dilber
hanım, sene, mene ne şeriet!”

Balaş'ın kapıya vurmada, izinsiz odaya girmesi üzerine Dilber öfkelenir ve Balaş'ı medenî olmamakla, görgüsüzlük ve barbarlıkla suçlar. Balaş, cahil ama vefalı ve tertemiz bir kadın yerine, okumuş ama fattan ve şuh bir kadını tercih etmekle iyi yapmadığının bilincindedir. Sevil'i kovduğuna için için üzölmektedir, ama pişmanlığını dile getirmeye cesaret edemez.

Bir başqa Balas-Tafta münasebetiylе Gölüş çağrılır. İki kardeş bir yıldır görüşmemektedir. Balas-Gölüş münasebetinde Balas'ın Sevil'e yaptıklarından pişmanlık ve nedamet duyduğu anlaşılır:

“Күлүшчан, мән бөжүк ағылыг ичиндеҗаң күнүм бир
чәәннәм азабыдыр. Мән сәнә шикајәт етмәк истәјирәм.” (s. 44)

“Gölüşcan, men böyük ağırlıg içindeyem. Her günüm bir cehennem
ezabıdır. Men sene şikayet etmek isteyirem.”

Münasebet devam ederken, Gölüş evin önünde baygın yatan bir kadın gördüğünü söyler ve Balas'tan onu eve getirmesini ister. Gölüş'ün gördüğü kadın Sevil'den başkası değildir. Gölüş, muhtemelen yeni bir çatışmanın ortaya çıkmasını sağlamak için kadının Sevil olduğunu Balas'a söylemez. Nitekim, Gölüş amacına ulaşır. Balas, eve getirilen aç, sefil, perişan hâldeki kadının Sevil olduğunu görünce merhamet duyguları harekete geçer ve Sevil'i görünce öfkesi kabararak, evden derhal uzaklaştırılmasını isteyen Dilber'e, onun hizmetçi olarak evde çalışabileceğini söyler, ama Dilber'in gazabı karşısında direnç gösteremez.

Sevil, oğlunu uzaktan görmek için Balas'ın evinin yakınında beklerken, aniden başının döndüğünü ve kendisini kaybettiğini söyler. Ailenin huzurunu kaçırmak gibi bir amacı yoktur. Sefalet içinde meşakkatli bir hayat sürmektedir, ama kimsenin kendisine merhamet etmesini istemez. Oğlu Gündüz'le kurduğu duygusal münasebetin ardından Sevil, Azerbaycan kadınının özgürlük ve kurtuluş yolunu şu cümlelerle gösterir:

“Мән әввәлдән дәли идим.Бир ил бундан әввәлКүлүш мәним
чадрамы ачыб, мәни орталыға чыхартды, гоч дөјүшүнә гоч дајанар
деди. Мән онда анламадыМазыг, едди илик өмрүмү онун

heçlijiñe gapanarag bu gara dustag içindä sürünmüşäm. Artıg, al!
(*Çarşafı atır*) Daña bu mäne kәрәк deјil, sәнә kәрәkdир, мән исә
кедирәм.” (s. 47)

“Men evvelden deli idim. Bir il bundan evvel Güllüş benim çadramı
açıb, meni ortalığa çıkartdı, goç döyüşüne goç dayanar dedi. Men onda
anlamadım. Yazıg, eddi illik ömrümü onun heçliyiñe gapanarag bu gara
dustag içinde sürünmüşem. Artıg, al! (*Çarşafı atır*) Daha bu mene gerek
deyil, sene gerekdir, men ise gedirem.”

Балаш. Севил, кетмә! Сән бу һалда һара кедә биләрсән?

Севил. Һарамы? Фаһишәлијә кедәчәјәм. Мән һәр күн үрәјими
сатачаг, бејнимә едирдәчәјәм. Сағлығы олсун! (s. 47)

Balaş. Sevil, getme! Sen bu halda hara gede bilersen?

Sevil. Haramı? Fahişeliye gedeceyem. Men her gün üreyimi satacag,
beynime edirdeceyem. Sağlığı olsun!

Sevil'in bu eylemi, *Aydın* dramında Gültekin'in evini terkederek, fuhuşa
sürüklendiği sahneyi hatırlatır. Sevil'in çarşafını attıktan sonra, fahişelik yapmaya
gideceğini söylemesini, Cabbarlı'nın şuuraltındaki ahlâkî kaygılarının bir ürünü
olarak yorumlamak yanlış sayılmaz. Zira, Cabbarlı'nın çarşaf içindeki hiçbir kadın
kahramanı bu eylemi çarşafını atmadan alenen ifa etmemiştir. Bir bakıma, yazar,
ateist ve antiteist söylemlerine rağmen çarşafı fuhuşu bir araya getirmek istememiştir.

Son vaka zinciri eserin ikinci bölümü mahiyetindedir. Bu zincirde olay
örgüsü yeni temalar üzerine şekillenir. Münasebetler vasıtasıyla ortaya konulan
düşünce ve eylemler kadının ve toplumun bilinçlenme sürecine girdiğini, eski dünya
düzeninin yıkılmaya yüz tuttuğunu gösterir.

Üçüncü vaka zincirinin üzerinden 7-8 yıl geçmiştir. Gülüş-Gündüz münasebeti, 10 yaşına basan küçük Gündüz'ün büyük idealleri ve anne hasreti üzerine kurulur. Gündüz, okulda arkadaşlarıyla hayali bir dünya seyahatine çıkmıştır. Her çocuğun hedefi ayrı bir dilek adasıdır. Gündüz, Avrupa kıyılarına kadar varmış, kısa yoldan hedefine ulaşmaya çalışmaktadır. Arkadaşlarından geri kalmak istemediği için halasının kendisine rehberlik etmesini ister. Gülüş, tevazuu göstererek, bildiği yolların eski olduğunu, hedefe götürecek yeni yolu bulma görevinin Gündüz'de olduğunu söyler. Birkaç cümlelik bu diyalog, Cabbarlı'nın yeni nesilden beklentilerinin dışı vurumudur. Bu bağlamda, yeni nesil aydınlanmanın, gelişmenin ve özgürlüğün yolunu kendisi bulacaktır.

Devam eden münasebette, Sevil isimli bir kadının kaleme aldığı *Azərbaycan Qadınlarının Azadlıq Yolu* adlı bir kitap söz konusu edilir. Gündüz, kitabı, yüzünü hiç hatırlamadığı ama adının Sevil olduğunu bildiği annesinin yazdığını zanneder. Münasebette, Sevil'in Moskova'ya gittiği ve hiçbir haber alınamadığı öğrenilir. Hakkında bilinen tek şey, Gündüz'ün 10. yaş gününde onu almaya geleceğidir.

Gündüz'ün yaş günü için gelen Ebdüleli Bey'le Memmedeli'nin münasebete dahil olmasıyla söz konusu kitap ve yazarı hakkında tekrar fikir yürütülmeye başlanır. Onlar da kitabı Sevil'in yazmış olabileceğini düşünmektedirler.

Bir müddet sonra Balas'la Dilber de münasebete katılırlar. Söz yine kitaptan açılır. Böyle bir kitabı, cahil Sevil'in yazması mümkün değildir. Kaldı ki, kitap Dilber'in deyimiyle ahlâksızlığa övgü mahiyetinde yazılmıştır. Memmedeli kitaptan bölümler okur:

«Азәрбајчан гадынлары вә бүгүн гадынларын ән бөјүк
дүшмәнләриндән бири дә намус кешикчиси олмаларыдыҗиши
истәдијини вә бир нечәсини бирдән әлдә едә биләр, гадын исә

икинчисинә көз училә белә баха билмәз. киши үчүн бир
надинчлик, гадын үчүн исә бир намуссузлуг сайыла биләр. Һалбуки
һәр икисинин тәшәббүсүнү доғуран ејни физиоложи һадисәдир.» (s.
53)

«Azerbaycan gıdınları ve bütün gadınların en böyük düşmenlerinden biri de namus keşikçisi olmalarıdır. Kişi istediğini ve bir neçesini birden elde ede biler, gadın ise ikincisine göz ucile bele baka bilmez. Bu, kişi üçün bir nadinçlik, gadın üçün ise bir namussuzlug sayıla biler. Halbuki her ikisinin teşebbüsünü doğuran eyni fizioloji hadisedir.»

«Гадынын гәт'и азадлығы үчүн јалныз чадрасыны ачмасы бәс дејилдир. Һалбуки Авропа гадынлары чадрасыз икән енә азад дејилдирләр. Гадына, ән башлыча, иғтисади азадлығ لازمдыр.» (s.
53)

«Gadının get'i azadlığı üçün yalnız çadrasını açması bes deyildir. Halbuki Avropa gadınları çadrasız iken ene azad deyildirler. Gadmın en başlıca, iğtisadi azadlığı lazımdır.»

Balaş'ın dışında diğer misafirlerin bahçeye gitmeleriyle Balaş-Gülüş münasebeti başlar. Üzüntü ve pişmanlık içindeki Balaş, olaylardan Gülüş'ü sorumlu tutar ve ondan ailesini ister.

Balaş'ın ayrılmasından sonra, alımlı genç bir kadın Gülüş'e yaklaşır. Gülüş kadını tanımaz. Kadın, Moskova'dan dönen Sevil'den başkası değildir. Sevil-Gülüş-Gündüz münasebetinde hüznün, sevinç, coşku ve sitem iç içedir:

Күндүз. Ана! Сән мәни гојуб, һара кетмишдин?

Севил. Мән кетмәмишдим, оғлум, һәжатын амансыз далғалары
мәни, елкәнсиз бир кәми кими, алыб апармышды. ... (s. 56)

Gündüz. Ana! Sen meni goyub, hara getmişdin?

Sevil. Men getmemişdim, oğlum, heyatın amansız dalgaları meni,
elkensiz bir gemi gimi, alıb aparmışdı. ...

Sevil elbisesini değiştirmek için eve girdiğinde Atakişi ve Babakişi sahneye dahil olur. Gülüş'le kurulan münasebette, evden kovulmalarının ardından, başlarından geçeni ve nasıl gemici olduklarını anlatırlar.

İkinci vaka zincirinde Balas'ın evindeki şahısların tümü bu zincirde tekrar bir araya gelmiştir. Okuma-yazma bilmeyen, görgü kurallarından mahrum olmakla suçlanan saf ve cahil Sevil, artık tamamen farklı bir görüntü ve tavır içindedir. Hatta, art zamanlı ifadelerle kendisiyle alay dahi etmektedir:

Күтүш. Көзлә, Севил, бу дәфә дә Әбдүләли бәји өпмәјесән.

Севил. Өпмәк... һә... Јадымдадыр... һа... һа... Артыг мәним үчүн
горхма, Күтүш, инди усталашмышам: инди мән арвадлар илә
ачыгда, кишиләр илә исә кизлиндә өпүшүрәм. (s. 58)

Gülüş. Gözle, Sevil, bu defe de Ebdüleli beyi öpmeyesen.

Sevil. Öpmek... he... Yadımdadır... ha... ha... Artıg benim için
gorkma, Gülüş, indi ustalaşmışam: indi men arvadlar ile açığda, kişiler ile
ise gizlinde öpüşürem.

Balas, Sevil'i görür görmez, ondan af dilemeye başlar, pişmanlıklarını dile getirir. Sevil, zor günler yaşadığını; okumak, aydınlanmak için fahişelik yapmak zorunda kaldığını anlatır:

“Эйтијач һәјатын мүәллимидиМән тез өјрәшдиМән
күндүзләр ач-ачына охујор, кечәләр исә саһилә чыхырдыКөз
алтына алдығым бир кишинин јанындан кечир, чијнинә тохунур,
сонра да гаршы-гаршыја кәлиб, сағ көзүмү јавашчадан гырпырдым:
бах белә... О көрүрдү...” (s. 59-60)

“Ehtiyac hayatın müellimidir. Men tez öyrəşdim. Men gündüzler ac-
acına okuyor, geceler ise sahile çıkırdım. Göz altına aldığım bir kişinin
yanından geçir, çiyine tokunur, sonra da garşı-garşıya gelib, sağ gözümü
yavaşcadan gırpırdım: bak bele... O görürdü...”

“Мән һәр кечә бир парча чөрәк үчүн, бир дојумлуг чөрәк үчүн
өз көнлүмү сатыр, истәјими, өз мәнлијими гурбан верирдим.
киши мәним ардымча дүшүрдү...” (s. 60)

“Men her gece bir parça çörek üçün, bir doyumlug çörek üçün öz
gönlümü satır, isteyimi, öz menliyimi gurban virirdim. O kişi benim
ardımca düşürdü...”

“Таранлыг бир күчәдә биз гијмәтләширдик...” (s. 60)

“Garanlıg bir küçede biz giymetleşirdik...”

Cabbarlı'nın eşi Sona Hanım hatıralarında, Sevil'in fahişelik yapmasını
hazmedemediğini ve Cabbarlı'ya bu durumu düzelterek bir cümle ilâve etmesi

gerektiğini dile getirir.¹⁷⁵ Nitekim, Cabbarlı, Sona Hanım'ı kıramamış ve Gülüş'ün şu cümlesini esere eklemiştir:

“Севил, сән нечин өзүнә бөһтан дейрсән?” (s. 60)

“Sevil, sen neçin özüne böhtan deyirsən?”

Sevil, daha da ileri giderek, art zamanlı söylemlerle geçmişte kendisini sürekli aldatan Balas'ı fahişe olmakla suçlar. Bundan amaç, erkeğe tanınan cinsel özgürlüğün kadına da tanınması ya da her iki cinse de aynı ahlâkî yargıyla yaklaşılmasını sağlamaya çalışmaktır.

Sevil'in kararlı ve kendinden emin alaycı söylemleri Balas'ı acze düşürür, Dilber'e rağmen Sevil'in önünde diz çökerek, merhamet dilenmeye ve yalvarmaya başlar. Balas'ın yalvarmalarına kayıtsız kalan Sevil'in ve arkadaşlarıyla hayalî dilek adasına gitmek için yarışan Gündüz'ün aşağıdaki sözleri, kadın özgürlüğü ve istikbal için en önemli söylem olur:

Күндүз. Мән гајытмајачағам, мән даима ирелије доғру кедәчәјәм

– Марса, Јупитәрә, сонсуз фәзалара доғру кедәчәјәм.

Севил. Кәл, оғлум, кәл!

Балаш. Севил, сән һара кедирсән?

Севил. Социализмә, фабрикә! Мән орадан кәлмишәм, ораја да кедирәм. Гадынларын азадлыг јолу анчаг орададыр! (s. 63)

Gündüz. Men gayıtmayacağam, men daima ireliye doğru gedeceyem

– Marsa, Yupiter, sonsuz fezalara doğru gedeceyem.

Sevil. Gel, oğlum, gel!

¹⁷⁵ Cabbarlı, Sona, *Cefer Cabbarlı Haggında Hatireler* “Cefer öz eserleri üzerinde neçe işleyirdi?”,

Gızıl Şerg Metbeesi, Bakı, 1960, s. 54

Balaş. Sevil, sen hara gedirsen?

Sevil. Sosyalizme, fabrike! Men oradan gelmişem, oraya da gedirem.

Gadınların azadlığı yolu ancag oradadır!

Sosyalist realizmin bir ürünü olan eserde, Cabbarlı hor görülen, ezilen, çeşitli zulümlere maruz kalan kadının eğitim alarak bilinçlenmesi ve hem özgürlüğünü kazanmak, hem de üretime katkıda bulunmak için ekonomiye dahil olması gerektiğini ısrarla vurgular. Yazar, bununla da yetinmez, aydın, özgür ve mutlu toplumun oluşturulması için yetismekte olan nesillere de görevler yükler. Böylece, aydınlanmanın ve gelişmenin sürekliliğini sağlayacak dinamikleri harekete geçirmeye çalışır.

Şahıs Kadrosu

Sovyet kadınının uyanışını konu alan eserde, şahıslar genellikle yalınkat bir görüntü sergilerler. Ancak, Sevil ve Balaş'ın olay örgüsü içinde farklı tepkiler göstermeleri dikkate alındığında, bu iki şahsı, çizilen çerçevenin dışında değerlendirmek yanlış olmayacaktır.

Müspet Şahıslar

Sevil

Eserde iki farklı Sevil karakteri vardır. Her iki karakter de çok açık bir şekilde birbirinden farklı mizaca sahiptir. İlk bölümde eski dünya kadını, bir başka ifadeyle feodalizmden kalma kadını simgeleyen Sevil, kocasına gösterdiği sadakat ve vefa yanında cehaletiyle de sivrilir.

Sevil'e göre kocası Balaş, tanrının yeryüzündeki gölgesinden başka bir şey değildir. Bu yargı, dönemin Azerbaycan kadını için sarsılmaz bir inanç gibidir. Dolayısıyla, kadın, konumunu sorgulayacak bilince de erişmiş değildir. Bu inancı istismar eden erkek ise kadını eve kapatmakta, onu evin canlı bir eşyası gibi görmektedir.

İkinci bölümdeki Sevil, tamamen farklı bir kadın tipi sergiler. O, Moskova'ya gitmiş, okumuş, kitap yazmış bir kadındır. Artık sadece kendi konumunu değil, kadının toplum içindeki vazifesini sorgulayacak ve hatta kadın problematiğini çözümleyecek bilince ve bilgi birikimine ulaşmıştır.

Cabbarlı'ya göre, bu başarının sırrı çağdaş eğitimle doğrudan ilgilidir. Kadının sosyal bilince olduğu kadar, iktisadî bilince de erişmesinin tek yolu eğitimidir. Sevil, bu düşüncenin en güzel örneğidir.

Gülüş

Gülüş tipi, her toplumda tesadüf edilebilecek sözünü esirgemeyen, aydın tavrılı, delişmen bir tiptir. Yengesi Sevil'in maruz kaldığı istismarı kadınlık onuruna yakıştıramaz ve onun yüzündeki cehalet perdesini kaldırmaya yönelik söylemler geliştirir.

Gülüş'ün bu söylemlerini, finalde uygulamaya geçirdiği görülür. Gelecek nesillerin aydınlanmasına yönelik ilk adımları kendi evinde okul öncesi çocuklara eğitim vermekle atar.

Gülüş, kadın özgürlüğünün, aydınlanmanın ve sosyal refahın ancak eğitimle mümkün olabileceğine inanan çağdaş bir Azerbaycan kadınıdır.

Atakişi

Balaş'ın ve Gölüş'ün babasıdır. Başlangıçta geleneksel ataerkil düşüncelere sahiptir. Yoksul ve hastadır. Eli iş tutmadığı için oğluna mahkûmdur. Kılık-kıyafeti lime lime olan yaşlı adam, Balaş'a göre misafirlerin karşısına çıkarılacak biri değildir.

Oğlunun kendisinden, Sevil'den ve Babakişi'den duyduğu utancı kabullenemez ve evi terk eder. İkinci bölümde ise, eli iş tutan, meslek sahibi bir şahıs olarak ortaya çıkar.

Babakişi

Sevil'in babasıdır. Geçimini kömür satarak sağlamaya çalışan yaşlı adam Balaş tarafından kovulur. O da, Atakişi gibi finalde meslek sahibi bir şahıs olarak temeyyüz eder.

Birbirinden ayrılmayan bu iki tipin meslek sahibi olması, topluma müspet mesaj verilmesi açısından önemlidir. Zira, sosyalizmde herkesin yeteneğine göre yapabileceği bir iş mutlaka vardır.

Gündüz

Sevil'in oğludur. Sevil evden kovulduktan sonra onun bakımıyla halası Gölüş ilgilenir. Halasının düşünceleriyle büyüyen Gündüz, gelecek nesillere ışık veren bir güneş gibidir. Henüz çocuk yaşında iken dahi uzayı fethetmek gibi büyük bilimsel ideallere sahiptir.

Tafta

Balaş'ın evinde hizmetçilik yapan kız. Eserde, iki cümle dışında bir rolü yoktur.

Menfi Şahıslar

Balaş

Balaş, toplumda kadına kıymet vermeyen, onu eve zincirleyen ve güvenini suiistimal eden gerici zihniyetin temsilcisidir.

Metresi Dilber'e hoş görünmek amacıyla babasını, karısını ve kayınbabasını sokağa atmaktan çekinmez. Merhametsiz olduğu kadar iradesiz de olan Balaş, şehvanî arzuları uğruna yolsuzluk yapmakla kalmaz, yuvasını yıktıktan sonra Dilber'le beraber yaşamaya ve oğlunu da ihmal etmeye başlar.

Eserin ikinci bölümünde, bu zayıf iradeli, şehvet düşkünü tipin, karşısında güçlü ve aydın Sevil'i görünce, önünde diz çökmesi ve yalvarması bu tiplerin aslında ne kadar aciz insanlar olduğunu gözler önüne serer. Cabbarlı, bu insanların zayıfı ezen, güçlüden mağfiret dilenen cahiller olduğunu ısrarla vurgular.

Dilber

Eserin şen ve şuh kadınıdır. Bir müddet Paris'te yaşayan lümpen kadın, ahlâkî kaygılardan uzak bir görüntü sergiler. Lüks bir hayat sürdürmek onun için her şeyden önemlidir. Balaş'la beraberken dahi kendisine menfaat temin edebilecek erkeklere göz kırpmaktan çekinmez.

Eserin başından sonuna kadar menfi bir tavır sergileyen bu tip, Azerbaycan toplumuna yabancı olsa da, göz ardı edilmemesi gereken bir tip olarak eserde yerini alır.

Ebdüleli Bey

Dindar bir görüntü sergileyen bu tip, gizlice içki içmekte, hatta Dilber'e kur yapmakta bir sakınca görmez. Ebdüleli Bey, toplumdaki riyanın ve dindar kisvesi altında işlenen gizli günahların sembolü gibidir.

Memmedeli Bey

Ebdüleli Beyle ikili oluşturan bu tip Dilber ve Balas'ın dostudur. Ebdüleli'den hiç ayrılmamasına rağmen onun her düşünce ve söylemine karşı çıkmakta tereddüt etmez. Bu yönüyle Ebdüleli Beyden daha karakterli bir görüntü sergiler.

Mekân

Toplumsal gelişmeyi çok yakından ilgilendiren bir sorunu gündeme getirmek ve özellikle çözüm yollarını ortaya koymak için seçilecek en iyi mekân, şüphesiz geniş kitlelerin bir arada yaşadığı şehir ortamıdır. Cabbarlı da bu düşünceden hareketle, eserin olay örgüsünü şehir hayatına uygun bir şekilde düzenler.

Balas'ın bankada çalışması, manikürcü Dilber'le önce metres hayatı yaşaması, Sevil'i kovduktan sonra da onunla evlenmesi, Dilber'in kokteyl ve parti türü toplantılara iştiraki ve Sevil'in aydınlanmasını sağlayan eğitim şehir hayatıyla ilgili olgulardır.

Cabbarlı dar ve geniş mekân özelliklerini bu eserinde de kullanır. Birbirini tamamlayan mekânlar, eserde doğal bir görüntü vererek, olay tabakaları ve vaka zincirleri arasında uyumlu geçişlere imkân sağlar.

Eserde, Balaş'ın ve Sevil'in yaşadığı ev, işleri düzelen Balaş'ın geliriyle doğru orantılı olarak zengince döşenmiş, ferah bir mekândır. Evde bir piyanonun olması, onun kullanılmasıyla ilgili bir ihtiyaçtan kaynaklanmamakta, sadece gösteriş amacıyla bulundurulmaktadır. Üçüncü perdede Avrupai tarzda döşenmiş Dilber'in odası dışında, dar mekân olarak kullanılan odalar hakkında bilgi verilmez.

Balaş'ın evinin sokağa bakan kısmı, Balaş-Tafta münasebetinin kurulduğu evin önü ve son vaka zincirindeki münasebetlerin cereyan ettiği Gültüş'ün evinin önü, bahçesi ve içindeki havuz geniş mekânlar olarak eserde kullanılır.

Sonuç olarak, mekân seçimindeki sadelik ve doğallık, eserin sahneye uyarlanmasını kolaylaştırır. Şatafatlı görüntülerin olmayışı, seyircinin bütün dikkatini konuya vermesini sağlar. Böylece, vurgulanmak istenen mesaj daha anlaşılır bir özellik kazanmış olur.

Zaman

Olay örgüsünün cereyan ettiği zaman dilimi, 1919-1920 ve Azerbaycan'da Bolşevik yönetimin göreve geldiği 1920 sonrası bir tarihtir. Eserin birinci bölümünü oluşturan ilk üç perdesi Müsavat Hükümeti dönemine ait aile ve maişet üzerinedir. Dördüncü, yani son perde ise yeni dünya kuruluşunun atılım yıllarını kapsar.

Sosyalist öğretiler doğrultusunda gerçekleştirilmesi hedeflenen yeni yapılanmanın ivme kazanabilmesi için toplumsal bilinçlenmeye ihtiyaç vardır. Bu bağlamda kadın mutlak surette aydınlanmalı ve üretime katkıda bulunmalıdır.

Sosyalizmin kuruluş aşamasında edebî faaliyetlere duyulan ihtiyaç sonucunda ele alınan eserdeki olay örgüsü, yaklaşık 8-9 yıllık bir zaman dilimini kapsar. Daha açık bir tarih verebilmek için, eserin yazıldığı 1928'den 8-9 yıl geriye gidildiğinde, olay örgüsünün 1919-1920 ilâ 1928 yılları arasında cereyan ettiği ortaya çıkar.

İlk vaka zincirindeki olaylar bir günlük zaman diliminde olup biter. Aradan bir yıl geçtikten sonra kurulan ikinci vaka zincirindeki olay örgüsü de bir gün ile sınırlıdır. Ancak, art zamanlı telmihlerle, bu bir yıl içinde Dilber'in davranışlarıyla ve aktüel zamandaki gelişmelerle Balas'ın Sevil'e yaptıklarından duyduğu rahatsızlık ve pişmanlık dile getirilerek, zaman derinliği başarılı bir şekilde okuyucu/seyirciye hissettirilir. Öte yandan, bu süreç içinde, Sevil'in hizmetçilikten arta kalan zamanlarında Gülüş'ten ders almasıyla ortaya çıkan düşünsel gelişim, sonraki aşamalarda daha bilinçli eğitimin yolunu açar.

Üçüncü vaka zinciri, ikinci zincirden 7 yıl sonra kurulur ve yaklaşık 1-2 saatlik bir zaman dilimini kapsar. Düğümün çözüldüğü, bir başka deyişle, çözüm yollarının okuyucu/seyirciye gösterildiği bu kısa süre, eserin en önemli mesajlarını içermesi bakımından büyük önem kazanır. Dolayısıyla, eserde mekân sadeliği gibi zaman derinliğinin de harikulâde bir biçimde ele alınması okuyucu/seyircide psikolojik doygunluğa yol açarak inandırıcılığını ve etkisini artırır.

Dil ve Üslûp

Cabbarlı'nın hiç değişmeyen dil politikası, genel olarak aynı kalmakla birlikte kullanılan Rusça kelime ve cümlelerin çokluğu, bu dilin Azerbaycan Türkçesine nüfuz etme sürecini hızlandırdığının göstergesi olur.

Dilber'in, bir müddet Fransa'da yaşadığı hâlde, sık sık Rusça konuşması eserde dikkat çekici bir hâl alır. Başlangıçta sadece Dilber Rusçaya müracaat ederken, olay örgüsünün ilerleyen safhalarında Balas ve Memmedeli Bey'in de Rusça kelimeler, hatta cümleler sarf ettiği görülür.

Eserde yer alan diğer karakterler düşüncelerini oldukça sade ve anlaşılır bir şekilde ifade ederler. Öte yandan, Memmedeli Bey'in hemen her konuşmasında, söylenen sözü teyit etmek için tekrar ettiği "men de hele onu düşünürdüm" cümlesi, onun fikirsiz, riyakâr, eyyamcı ve gülünç bir tip olduğunu açığa çıkarır. Buna karşılık, benzer bir şekilde, Babakişi'nin de hemen her konuşmasında kullandığı "Türkün sözü" tabiri okuyucu/seyircide tebessümle karşılanır; onun tez canlılığına ve kültürel gelişmelerden uzak kırsal kesimin insanı olduğuna delâlet eder.

Münasebetlerde uzun söylemler yerine kısa ve amaca uygun eylemci ifadeler kullanılarak dikkatlerin dağılması önlenir. Diyaloglarda, "deve zerker dükânına düşen kimi" (s. 16), "karvanı malı ile eyirirler sarvanı şalı ile" (s. 21), "ekdiyim nohud, biçdiyim nohud, bazara kirib leblebi olub" (s. 33), "goç döyüşüne goç dayanar" (s.34), "söz son gülenindir" (s. 35) gibi deyim ve atasözlerine de yer verilmiştir. Bundan amaç, söylemlerin çok bilinen ve doğruluğundan kuşku duyulmayan deyim ve atasözleriyle kuvvetlendirilmesi ve ileri sürülen fikirlerin benimsenmesini kolaylaştırmaktır.

Özet olarak, Cabbarlı, eserde yer alan menfi kişileri söylem ve üslûplarıyla yabancılaştırırken, müspet kişileri sade ve anlaşılır diyaloglar silsilesiyle toplumun içinde yaşayan fertler olarak gösterir. Bu da , verilmek istenen düşüncenin toplum tarafından kabul edilmesini hızlandıracak bir başka özellik olur.

Sahne Eseri Olarak Durumu

Eser dört perdeden ibarettir. Daha önce ifade edildiği gibi ilk üç perdesi birinci bölümü, son perdesi ise ikinci bölümü oluşturmaktadır.

Sevil ilk kez 1928 Ekiminde sahneye koyulur. Eserde cereyan eden olay örgüsünün basit ama tamamen realist unsurlara dayanması, bir başka deyişle gerçek toplum hayatıyla örtüşmesi, tiyatro camiasının ilgisini sürekli kılar.

Kadınlar için özgürlük meşalesi tutuşturan eser, sonraki yıllarda sinemaya da uyarlanır ve sadece Azerbaycan sahnesinde değil, Rus, Ermeni, Yahudi ve başka milletlerin sahnesinde de büyük muvaffakiyetle sahnelenir¹⁷⁶.

Bazı edebiyatçılar, eserin ilk kez sahnelenmesinin ardından büyük tezahürat gördüğünü ve kadın seyircilerin çarşaflarını atarak, evlerine döndüklerini kaydederler¹⁷⁷, hatta çarşaf aleyhine bir kampanya düzenlendiğini ifade ederler. Bu konuda yazılıp çizilenler doğru olmakla birlikte, bizzat Cabbarlı'nın karısının çeşitli gerekçelerle çarşafını çıkarmak istemeyişi¹⁷⁸, bu kayıtların abartılı olabileceğini göstermektedir.

Sonuç

Sevil dramı, sosyalizmin gelişmesinde somut çözüm yollarının gösterilmesi ve gerici zihniyetin ifşa edilmesi bakımından türünün ilk önemli örneğidir.

Eser, kadının, özgürlüğünü kazanarak, toplumun çağdaş, ilerici ve üretken saflarında yer tutmasını hedefler. Bu bağlamda, kadının asırlarca devam eden

¹⁷⁶ Arif, Memmed, a.g.e., s. 61.

¹⁷⁷ Bkz. Cabbarlı, Sona, a.g.m., a.g.e., s. 53.

¹⁷⁸ Bkz. Cabbarlı, Sona, a.g.m., a.g.e., s. 52-53.

mahrumiyet ve esaret zincirini kırmasını kolaylaştıracak çözümleri, sosyalist düşünce çerçevesinde, dinî taassuptan arınmak, çağdaş eğitim almak ve üretime katılmakta görülür. Böylece, yeni toplum düzeni kadın-erkek eşitliğı içinde sağlam dayanaklara sahip olarak şekillenecek ve insanlar cinsiyet ayrımı yapılmaksızın refah ve mutluluktan eşit pay alacaklardır.



ALMAS

Bolşevik devriminin ardından kaleme alınan bazı hikâye ve dram eserlerde köy hayatı ve kırsal kesimde sürüp giden çetin mücadeleler dile getirilmişse de, ya ihtilâlden önceki köy hayatı betimlenmiş ya da *Almas* dramı kadar realist unsurlarla yeterince zenginleştirilememiştir. Ebdürrehim Bey Hagverdiyev'in *Ağaç Kölgesinde* (1926) ve *Köhne Dudman* (1927) adlı dram eserleri, ihtilâl arefesinde feodal-köylü mücadelesi ve Sovyet hâkimiyetinin kurulmasıyla ilgili olarak kaleme alınır.¹⁷⁹ Adı geçen yazarın *Gadınlar Bayramı* (1928) adlı eserinde, köydeki geri kalmışlığa ve kadın hukukunu hiçe sayan gerici zihniyete karşı mücadele yürütülür.¹⁸⁰ Necef Bey Vezirov'un *Musibeti Fehreddin* adlı eserinde köy hayatı dramatize edilir.¹⁸¹ Celil Memmedguluzade'nin (1866-1932) *Yığincak* piyesi konusunu yeni Sovyet hayatından alır. Köylülerle yeni düzenin düşmanları arasındaki mücadeleler betimlenir.¹⁸² Abdulla Şaik'in *İldırım* (1927) adlı piyesi de yine sosyalizmle ilgilidir.

¹⁷⁹ Arif, Memmed, Babayev, H.; Gasımszade, G., *Azərbaycan Sovet Edebiyatı Tarihi*, 1. Cilt, s. 162.

¹⁸⁰ Мирəһмədov, Əзиз; Ваһабзадə, Бəхтијар; Һүсєјнов, Фиридун, *Азəрбајҹан Совєт Əдəбијјаты*, Маариф, Бакы, (Mirehmedov, Eziz; Vahabzade, Behtiyar; Hüseynov, Firidun, *Azerbaijan Soviet Edebiyatı*, Maarif, Bakı), 1966, s. 60.

¹⁸¹ Cəferov, Cəfer, *Dramaturgiya və Teatr*, Azərneşr, Bakı, 1968, s. 153.

¹⁸² Һачыјəв, Ч. Х.; Дадашзадə, М. А., *Совєт Əдəбијјаты*, Маариф, Бакы, 1969. (Hacıyev, C. X.; Dadaşzade, M. A., *Sovet Edebiyatı*, Maarif, Bakı, 1969), s. 33.

Hadiseler XX. yüzyılın öncesinde köy toplumundaki sınıf mücadelesi üzerine kuruludur. Şemseddin Abbasov'un (1906-1975) *Gelebe* (1931), Süleyman Rüstəm (1906-) ve Hacıbaba Nezerli'nin (1895-1939) *Yangın* (1932) piyesleri doğrudan doğruya yeni Sovyet köyünün inşasıyla ilgilidir.¹⁸³

Sosyalist realizm yolunda önemli adımlar atmış olan Cabbarlı da köy hayatını dramatize eden edebî gelişmelere kayıtsız kalmaz. *Sevil* dramında Azerbaycan kadınının özgürlük ve üretime katılma mücadelesinde somut çözüm yollarını ortaya koymakla önemli bir atılımı yapmış olsa da, eserin sadece şehir hayatı ve şehir kadınının aydınlanmasıyla sınırlı kalması bir başka eserin ortaya çıkmasına zemin hazırlar.

Bolşevik devrimiyle beraber yeni toplum kuruluşu şehirlerde nispeten kolay gerçekleşmekte, insanlar eğitime, çağdaşlaşmaya, gelişmeye ve fabrikalara yönelmektedir. Kırsal kesim için aynı sözleri söylemek pek mümkün değildir. Zira, merkezlerden uzaklaştıkça devrimin etkisi azalmakta, dolayısıyla, azalan nüfuzuna rağmen varlığını sürdüren feodalizm ve dinî fanatizm farklı görüntülerle çağdaş hayatın ve yeni dünya kuruluşunun önünde engel olarak durmaktadır.

Cabbarlı, bu tespitten hareketle, kırsal kesimin gerici zihniyetten arındırılarak, köy insanının aydınlanmasına yönelik *Almas* (1930) dramını kaleme alır.

¹⁸³ Arif, Memmed, Babayev, H.; Gasımozade, G., a.g.e., s. 175-176.

Konu

Cabbarlı, köy kökenli bir yazar olmasına rağmen, köy hayatını, sorunlarını ve bu sorunların çözüm yollarını gösteren bir eseri ilk kez kaleme alır. Özgür ve ilerici toplumun tüm Azerbaycan'da oluşturulması düşüncesinden hareketle, köy gerçeklerini bütün çıplaklığıyla gözler önüne serer.

Bu gerçekler arasında feodalizm, mülkiyet hırsı, zorbalık, dinî fanatizm, kadın esareti, gelenek ve göreneklerin muhafaza edilmesi, yeni dünyaya direnç, entrika ve bunlara karşılık köy insanını eğitmeye, aydınlatmaya ve kırsal üretim tesisleri olan kolhozlara sevk etmeye dair faaliyetler vardır.

Eser, genç bir köy öğretmeni olan Almas'ın, yeni oluşum çerçevesinde ortaya çıkan şehirdeki eylemci devrimi ve dinamizmi köye taşıma tutkusuyla, bu tutkuya direnen köy feodallerinin (ağa, din adamı) çatışması ve bütün zorluklara rağmen, gerici zihniyetin tasfiye edilerek, sosyalist idealizmin zafere ulaşması üzerine kurulur.

Almas'ın hedefine ulaşmak için gösterdiği olağanüstü çaba ve fedakârlık, olay örgüsünün her safhasında onun sosyalizme yürekten inandığını gösterir. Eser, bu yönüyle, eğitim almış insanların, sosyalizmin gelişmesinde gönüllü önderlik vazifesini deruhte etmelerine cevaz verir. Bir başka deyişle, eserde, sosyalizmin zafere ulaşmasını kolaylaştıracak inancın ve azmin köy toplumuna enjekte edilmesine yönelik gönüllü faaliyetler teşvik edilir. Böylece, henüz gelişmekte olan sosyalizmin, gönüllülerin desteğiyle toplumun her kesimine uygulanması amaçlanır.

Öte yandan, *Aydın* dramında romantizme mağlûp olan realizm, bu eserde, romantizmi âdeta ezip geçerek, nihai zafere ulaşır. Zira, hiçbir duygu, düşünce ve eylemin bir realite olan sosyalizme zarar vermesine müsaade edilmez, hatta bu

uğurda dostluklar, sevgiler ve aşklar bir çırpıda feda edilir. Kısaca, sosyalizmin zafere ulaşması için her şey yapılır.

Tema

Eserde, geleneksel köy hayatında varlığını sürdüren gelişmeye kapalı örf ve âdetlerin yok edilmesiyle tezahür edecek müspet gelişmeler, realist yaklaşımlarla betimlenir. Cabbarlı, ilk kez *Almas* dramında çok çeşitli ve birbirine zıt temaları ele alır. Bu durum, eserin konusuyla olduğu kadar, yazarın edebî mânâda en olgun dönemine ulaşmasıyla da izah edilebilir.

Köy toplumunu sosyalist nizama uygun yapılandırma çerçevesinde gelişen olay örgüsünde özgürlük hareketi, üretim vasıtalarının modernleştirilmesi, kadının üretime iştiraki, kolhoz gibi eylem ve kavramlar sosyalizm ekseninde şekillenerek, realizmi ön plâna çıkartırken; sevgi, merhamet ve aşk gibi kavramlar romantik bir seyir izleyerek, okuyucu/seyircinin iç dünyasına hitap eder. Bu özellik eserin etkisini ve gücünü artırıcı bir unsur olur.

Eserin tematik açıdan daha iyi anlaşılması için olay örgüsünde belirgin önemi haiz temaları incelemek yararlı olacaktır.

Eğitim

Kolektif üretimin ve paylaşımın yegâne teminatı, yeni nesillerin eğitilmesi ve bilinçli hâle getirilmesidir. Bu bağlamda, ilkokul çağındaki çocukların *Almas* için önemli, hatta vazgeçilmez bir yeri vardır. Bâtıl inançların ve menfaat birlikteliklerinin, yani eski dünya alışkanlıklarının ortadan kaldırılması eğitim alan bu nesille mümkün olacaktır. Kaldı ki, *Almas*'ın da genç bir öğretmen olması yeni

dünya düzeninin başlı başına gençler tarafından kurulacağına dair inancın açık göstergesidir.

Dayanışma

Cabbarlı, eserinde kolektif üretime geçişte dayanışmanın önemini Almas'ın kadınlara iş becerisi kazandırmak amacıyla açmayı tasarladığı halı-kilim kurslarıyla gösterir. Bunun dışında, Almas projelerinin başarıya ulaşması için sık sık toplantılar düzenler. Ortak hareket etme bilincinin oluşmasına yönelik bu eylemler meyvesini vermekte gecikmez. Sosyalizme ait bir üretim mekânı olan kolhoz ve üretimde kullanılacak makineler bu dayanışma ruhuyla ortaya çıkar.

Öte yandan, Almas'ın zor duruma düştüğü anlarda öğrenciler ve köy halkından kolektif üretime inanmış, ufku açık bazı kimselerle dayanışma içinde olması ve eserin sonunda bu dayanışmayla yetinmeyip, eski dünya kalıntılarının ancak ve ancak Komünist Partisi'nin rehberliği ve yoksul köylülerin işbirliğiyle alt edilebileceğini söylemesi, köyde uygulanması gereken sosyalist programın ana hatlarını ortaya koyar.

İntihar Eylemi ve Yaşatma Sevinci

Bu iki zıt kavram, olay örgüsü içinde birkaç kez belirgin bir şekilde ortaya çıkar. Çaresizlikten bunalan Yahşi'nin çözümü intiharda görmesi, buna karşılık Almas'ın içinde bulunduğu en buhranlı bir anda Yahşi'yi hayata döndürecek, ama kendisini mahvedecek ve her şeyden önemlisi sosyalist idealizme zarar verecek olan, Yahşi'nin babasız bebeğine sahip çıkması, Almas'ın insan hayatına verdiği önemi gösterir.

İnsanları müşkül durumdan kurtaracak bir eylemin ifası, insanî değerler göz önüne alınarak yüceltilir ve kutsal bilinen her şeyin üzerinde tutulur.

Kadın Hakları ve Kadının Üretime Katılması

Eserin ana temalarından biri olan bu tema, Almas'la feodallerin çatışmasının esasını oluşturur. Kadının aydınlanması ve üretime mutlak iştiraki düşüncesinden hareketle gelişen olay örgüsünde kurslar ve kolhoz bu düşüncenin eyleme dönüşmesi yolunda önemli adımlar olur. Bu gelişmeler karşısında, kadını tam mânâsıyla bir eşya olarak gören gerici zihniyet tedirgin olur ve kendisine uygun çözüm yolları geliştirir. Almas'ın Hacı Ehmed'in bağını ve mescidi üretim mekânları olarak kullanmak istemesi üzerine, mescitte hayvan yetiştirileceği şayiasıyla tepki, öfke ve entrika kurguları başlar.

Din ve Tanrı

Cabbarlı, bu eserinde, diğer bazı eserlerinin aksine din ve tanrı kavramlarıyla pek uğraşmaz. Soyut kavramlar yerine, dinsel inancın somut bir tezahürü olan mescitle ilgili düşünceler geliştirmeyi daha uygun bulur. Ekonomiye katkı sağlayacak kapalı mekânlara duyulan ihtiyaçtan dolayı, mescit ibadete kapatılmak istenir. Böyle bir düşüncenin ortaya atılmış olması, Almas aleyhine kurulan entrikaların gerekçesini hazırlamış olur. Böylece, görünüşte dinî kaygılarla, gerçekte ise mal-mülk ve saygınlıklarını yitirecekleri korkusuyla harekete geçen feodallerin dini menfaat aracı yapmaları eleştirilir.

Öte yandan, olay örgüsünün sonunda mescit ve mescidin mollasıyla ilgili bir gerçek su yüzüne çıkar. Çocuk sahibi olmak isteyen Yahşı, köy ebesi Fatmansa'nın

tavsiyesiyle kendisini akşam vakti mescidin minberine bağlayarak dua etmeye başlar. O esnada, bir gölge üzerine çöker ve Yahşi'ya tecavüz eder. Yahşi, kendisine tecavüz eden kişinin mescidin imamı Molla Sübhan olduğunu görür ama bu durumu kimseye söylemeye cesaret edemez.

Cabbarlı'nın din aleyhine çıkışlarında, somut örnekler vererek daha başarılı olacağı düşüncesi, olay örgüsünde böyle bir münasebetin gelişmesine yol açar.

Aşk

Almas, muhtemelen beraber okuduğu, nişanlısı Fuad'ı çok sever. Gelişmiş Sovyet toplumunun inşası için kendisi köyde, nişanlısı şehirde mücadele vermektedirler.

Almas'ın mahkemeye çıkmasından bir gün önce köye gelen Fuad'a, Camal, Almas'ın evinden çaldığı doktor Timurtaş'ın resmini vermiştir. Fuad, evde Timurtaş'ın duvara asılı resmini ve bebeği görünce Almas'a bühtanda bulunur ve bir öfkeyle çıkıp gider. Oysa, Almas, Fuad'ı en zor zamanında yanında görünce büyük bir sevince kapılır. Fuad'ın kendisini yüzüstü bırakıp gitmesi onu can evinden vurur, nişanlısıyla ilgili ümitlerinin, düşüncelerinin ve tüm hayallerinin silinmesine sebep olur. Hatta, mahkemede Fuad'ın Almas'ı kurtarmak için bebeği sahiplenmesini reddeder.

Sosyalist realizmde duygulara ve romantik oluşumlara yer verilse de güven unsuruna dayanmayan bir aşk anlayışı itibar görmez. Nitekim, söylentilere göre hareket eden Fuad'ın bu davranışı realiteye ve güvene uygun olmadığı için iki genç arasındaki aşk bir çırpıda sona erer. Daha doğru bir ifadeyle, Almas güven uğruna aşkını feda eder.

Entrika

Her dram eserin vazgeçilmez temalarından olan entrika, bu eserde çok yönlü ve karmaşık bir seyir izler, hatta köydeki gelişmeyi uzun müddet kesintiye uğratacak oluşumlara yol açar.

Mescidi koruma bahanesiyle köylüleri kışkırtan eyyamcı kesim kurduğu entrikalarla Almas'ı suçlu ve günahkâr bir duruma sokar. Eserde, Almas üç tür entrikayla karşı karşıya kalır:

a. Bebek

Evli bir kadın olan Yahşı'nın gayrimeşru bebeğine sahip çıkarak, onu ve bebeği ölümden kurtaran Almas'a zina suçu isnat edilir. Almas, Yahşı'nın hayatından endişe ettiği için bebekle ilgili hiçbir açıklamada bulunmaz. Hatta, çok sevdiği nişanlısı Fuad'ın ithamlarına ve Sovyet mahkemesinin açıklama isteğine kulaklarını kapayarak, sırrını muhafaza eder. Mahkeme önünde kendisini ve her şeyden önce ideallerini yok edecek olan bu suçlamadan, Yahşı'nın mahkemeye gelerek, bebeğin kendisine ait olduğunu itiraf etmesiyle kurtulur.

b. Fahişelik

Gayrimeşru bir bebeğe sahip olan Almas'a doğal olarak fahişe suçlaması yapılır. Evine gelen erkeklerle saatlerce sohbet ettiği, onlarla birlikte içki içerek âlem yaptığı köylüler arasında kulaktan kulağa yayılır. Bu isnat furyasına komşu köyün öğretmeni Camal da katılır. Oysa, Almas'ın annesiyle beraber oturduğu eve, yoldaşı doktor Timurtaş ve köydeki kolhozcu birkaç erkek gelmekte ve hep beraber köyün kalkınmasına dair düşünceler geliştirmekte, plân ve programlar yapmaktadırlar.

Bebekten dolayı isnat edilen fahişelik suçlaması, Yahşı'nın bebeği sahiplenmesiyle kendiliğinden son bulur.

c. Okul Çocuklarını İstismar

Bir başka entrika unsuru da okuldaki çocukların hırsızlığa teşviki, evlerden yiyecek çalmaya zorlanmaları ve okul içinde çıplak vaziyette erkeklere peşkeş çekilmeleri şeklinde gelişir.

Diğer suçlamalardan daha vahim olan çocukları istismar iftirası, bireysellikten çıkarak toplumsal bir olgu hâline gelir. Ancak, bizzat okul çocuklarının, mahkemede yiyecekleri kendi arzularıyla Almas öğretmene getirdiklerini, öğretmenin yiyecekleri kabul etmeyip, geri gönderdiğini söylemeleri ve ardından sınıfta da doktorun kendilerini sağlık kontrolünden geçirdiğini ilâve etmeleri Almas'ı tamamen aklar.

Ustaca kurulan entrikaların sonuçsuz kalması, Almas'ın başarıya ulaşmasını kolaylaştıracak unsurları beraberinde getirir. Mahkeme heyetinin suçluları tutuklayan ve Almas'ı beraat ettiren kararından sonra köylüler suçlulara beddua ederek, mescide, Molla Sübhan'a doğru yönelirler.

Böylesine karmaşık ve iç içe işlenen tematik unsurların zaman derinliğiyle bütünleşerek toplumsal bir realiteyi gözler önüne sermesi, okuyucu/seyircinin eski dünya-yeni dünya mücadelesinin kırsal kesim boyutunu da idrak etmesini kolaylaştırır.

Sonuç olarak, eser ilerici Sovyet insanını maruz kalabileceği tehlikeler konusunda uyarıcı bir görev üstlenir. Sürekli eylem, sürekli mücadele sloganıyla hareket etmesi gereken Sovyet dinamizmini ülkenin en ücra köşelerine kadar

götürmeyi hedefler. Böylece, toplumsal kalkınmanın topyekûn gerçekleşeceği mesajını verir.

Tez

Almas dramı, sosyolojik bir olguyu, sosyalist realizmin bakış açısıyla edebiyat dünyasına dahil etmeye yönelik düşüncenin bir ürünüdür. Dolayısıyla, eser, yeni kuruluş karşısında malını, mülkünü ve hiyerarşik konumunu kaybetmek istemeyen zihniyetle, aydınlanmacı, gelişmeci, kadın haklarına ve ortak üretime önem veren sosyalist zihniyet arasındaki zorlu çatışmanın edebî söylemle betimlenmesidir.

Eser, gelişmeye köstek olabilecek unsurları ifşa etmesi yanında, onlarla mücadele edilmesi ve yeni dünya düzeninin kuruluşuna tüm kesimlerin realist yaklaşımlarla dahil etmesi bakımından belirleyici ve öncü bir rol üstlenir. Bu yönüyle de sosyalist edebiyat anlayışının bir ürünü olarak edebî ürünler arasında yerini alır.

Vaka Kuruluşu

Köy hayatının ve yeni dünya düzeninin kırsal kesimde hayat bulma mücadelesinin ele alındığı eser Şurabad¹⁸⁴ köyünde kaleme alınır. Eserde adı geçen birçok şahıs bu köyde yaşayan insanlarla benzerlik gösterir.

Cabbarlı, köy hayatındaki değişimin sancılarını ve devrim karşıtlarının ortaya koyduğu sinsi direnişi, realist unsurlarla kurulan bir dizi vaka zinciriyle okuyucu/seyirciye aktarır.

¹⁸⁴ Cabbarlı, Sona Hanım, a.g.m., a.g.e., s. 55.

Beş perdelik eserin 1, 2 ve 3. perdeleri birer şekil, 4 ve 5. perdeleri ise ikişer şekilden müteşekkil olmak üzere toplam yedi şekilden ibarettir. Eserin ana fikri ilk perdede gelişen Almas-Yahşı, Almas-Camal, Almas-Temurtaş, Almas-Mirze Semender münasebetleriyle ortaya konur. Bu münasebetler, köydeki aydınlanmaya, bilinçlenmeye ve kolektif üretim tarzına geçiş faaliyetleri üzerine kurulmakla birlikte daha sonra gelişecek entrikaların habercisi mahiyetindedir.

Olay örgüsünde üç vaka zincirinin varlığından söz edilebilir. İlk iki perde birinci vaka zincirini; 3 ve 4. perdelerle, 5. perdenin ilk şekli ikinci vaka zincirini; 5. perdenin ikinci şekli ise üçüncü vaka zincirini oluşturur. Zincirler, bir tür giriş, gelişme ve sonuç özelliği taşımaktadır.

İlk vaka zinciri hayli hareketli bir sahneyle başlar. Cabbarlı'nın eğitime verdiği öncelikli önem bu eserde de olağanüstü boyutlara ulaşarak olay örgüsünü şekillendirir.

İlkokul öğrencileri, Almas öğretmenin kendilerine ezberlettiği uyanışı ve mücadeleyi betimleyen bir şiiri, köyün içinde dolaşarak hep beraber yüksek sesle terennüm ederler:

“Ҳәј сән, әски дүнја, тәслим ол,
Әски дүнја, тәслим ол!
Сәнә гаршы жүрүш вар,
Машынлара од бурахын,
Вуруш вар Һа, вуруш вар,
Вуруш вар Һа, вуруш вар,
Сыралара дураг биз,
Ирәлијә, ирәлијә,

Ени дүнја гурар биз.”¹⁸⁵

“Hey sen, eski dünya, teslim ol,
Eski dünya, teslim ol!
Sene qarşı yürüş var,
Maşınlara od burakın,
Vuruş var ha, vuruş var,
Vuruş var ha, vuruş var.
Sıralara durar biz,
İreliye, ireliye,
Eni dünya gurar biz.”

Her gün bıkmadan tekrarlanan bu eylem köydeki mevcut feodalizm artıklarını sindirmeye yönelik düşüncenin dışı vurumudur. Böyle yapmakla, köyün gelişmesini engelleyecek malûm kesimlere gözdağı verilmesi amaçlanır. Diğer yandan, Almas kadınları kolhoza göndermek için yoğun bir faaliyet içindedir. Kadınlar çalışmayı cazip görseler de endişeleri vardır. Almas-Yahşi münasebetinde bu durum açıkça ortaya konur:

Јахшы. ... Валлаһ, Алмас ханым, горхмасадым, чохдан кәлиб о
«Ени јола» јазылардым. Анчаг мүмкүн дејил. Өлдүрәрләр.
Алмас. Ахы ким?
Јахшы. Гајным. Бу вахта гәдәр ики адам өлдүрүбдүр. (s. 71)

Yahşi. ... Vallah, Almas hanım, gorkmasaydım, çokdan gedib o «Eni
yola» yazılardım. Ancag mümkün deyil. Öldürerler.
Almas. Ahı kim?

¹⁸⁵ Arif, Memmed (Tertibat), *Cefer Cabbarlı, Eserleri Üç Cildde, Cild II*, Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, Bakı, 1957, s. 67-68.

Yahşı. Gaynım. Bu vakte geder iki adam öldürübdür.

Bu münasebette, uzun süredir kocası köyde olmayan Yahşı'nın hamile olduğu anlaşılır.

Vaka zincirinde kurulan Almas-Camal münasebetinde, komşu köyün öğretmeni Camal'ın eğitim almasına rağmen sosyalist idealizmden mahrum oluşu ve rahatına düşkünlüğünden dolayı, köyü bırakarak şehire kaçma düşüncesi şiddetle eleştirilir. Münasebet sonuçlanırken Almas'ın nişanlısı Fuad'ın arkadaşı olan Camal, masanın üzerinde duran bir erkek resmini gizlice alır. Olay örgüsünün ilerleyen bölümlerinde bu resim Almas'ın dost hayatı yaşadığına mesnet olacaktır.

Almas'ın ve öğrencilerin davranışı, feodal kesimi rahatsız eder ve tedbir almaya zorlar. Almas'ın köydeki kadınları beceri kurslarına ve kolhoza yönlendirmek için düzenlediği mitingde sarf ettiği sözler, bu kesimin harekete geçmesine uygun zemini hazırlar:

“Һәләлик бир тәклифим дә варМәктәб дарысгалдыр,
машынларымыз үчүн ер юхКүлдә бөйүк бина бирчә
мәсчиддир. Гәрәр чыхардын: мәсчиди гадын јурдуна, һәјәтини дә
ушаг бағчасына чевирәк.” (s. 96)

“Helelik bir teklifim de vardır. Mekteb darısgaldır, maşınlarımız üçün
er yokdur. Kendde¹⁸⁶ böyük bina birce mesciddir. Gerer çıkardın: mescidi
gadin yurduna, heyetini¹⁸⁷ de uşag bağçasına çevirek.”

¹⁸⁶ Köy.

¹⁸⁷ Avlu, bahçe.

Almas mitingde, kadınların Sovyet toplumunda özgür olduğunu ifade ederek, haklarından faydalanmalarını ve evlerinden çıkarak mutlak surette üretime katılmaları gerektiğini söyler. Genç öğretmenin söyleminde, mal-mülk paylaşımı, Sovyet köy başkanının kadın olması gerektiği ve köyün zengini Hacı Ehmed'in bağının müsadere edilerek kolhoza dönüştürülme düşüncesi vardır. Gergin bir atmosferde devam eden münasebette Almas'ın bunlarla yetinmeyip, açılacak kurslar için mescidi kullanacağını söylemesi bardağı taşıran son damla olur ve feodal kesimin aradığı fırsat kendiliğinden ortaya çıkar:

Һачы Әһмәд. Һечә? Мәсчиди баглајар? Мәсчиди ојунбазханаја дөндәрәк?

Очаггулу. Бај, мәсчидләрә ат багламаг истәјирләр. ...Ај чамаат, ај мүсәлманлар, нә үчүн дајанмышсыныз? Даһа Саһибин зуһуруна аз галыбдыр, чаһаддыр, чаһад! Мәсчидләрә ат баглајырлар. (s. 96-97)

Һачы Әһмәд. Неce? Мәсчиди баглајаг¹⁸⁸? Мәсчиди ојунбазханая дөндәрәк?

Очаггулу. Vay, mescidlere at bağlamag isteyirler. ... Ay camaat, ay müsəlmanlar, ne üçün dayanmışsınız¹⁸⁹? Daha Sahibin¹⁹⁰ zuhuruna az galıbdır, cahaddır, cahad! Mescidlere at bağlayırlar.

Modernleşmenin ve kolektif üretim tarzının menfaatlerini yakından tehdit edeceğini gören bu kesimin hazırlayıcısı olduğu karmaşık entrika zinciri, olay örgüsünün tamamına hâkim olur ve eser baştan sona bu entrikaların getirdiği sorunların çözümü üzerine kurulur.

¹⁸⁸ Kapatmak.

¹⁸⁹ Beklemek, durmak.

¹⁹⁰ Mehdi.

Sosyalist düzeni köye kurma aşamasında kendisine pek az taraftar bulabilen Almas öğretmen, bu sözlerinden dolayı çok zor durumda kalır. Birkaç yoksul köylü dışında, bütün köylüler kendisine cephe alır.

İlk vaka zincirinin bu şekilde tamamlanmasıyla, ellerine geçen fırsatı değerlendirmek isteyen kesim, birbiri ardınca kurulan entrikalarla, sosyalist düşüncüyü Almas nezdinde mahkûm etmeye çalışırlar.

Bu esnada, Almas-Yahşı münasebetiyle, Yahşı'nın bebeğini doğurduğu anlaşılır. Yahşı bir felâketin eşiğindedir. Kayınbiraderi eli kanlı bir canidir. Olayı duyar duymaz Yahşı'yı öldüreceğine şüphe yoktur. Almas Yahşı'yı zor durumdan kurtarmak için bebeği alır. Almas'ın bir bebeği olduğu kısa sürede köye yayılır. Köy ebesi Fatmansa her yerde bebeği kendisinin doğurttuğunu söyler.

Almas'ın gayrimeşru bir bebeği olduğu, fahişelik yaptığı ve mescitte hayvan yetiştirmek istediği iftiraları köye yayılır. Bütün bunların başını Hacı Ehmed, köy Sovyet başkanı Baloğlan, köyün ihtiyarlarından Ocaggulu ve köy ebesi yaşlı Fatmansa çekmektedir.

Almas'ın köyden sürgün edilmesi için imza kampanyası açılır. Köy Sovyetinin kâtibi Şerif buna karşı çıkar. İmza kampanyasına muhalif olmasının sebebi Almas-Şerif münasebetinde anlaşılır:

Шәриф. Алмас, ахы мән сәни өлүмдән гуртардым. Инди сән
мәним јахшылыгыма көрә мәнимлә белә рәфтар едирсәң.
ханым, валлаһ, үрәжим сәни истәјир, сән мәним олмалысан.

Алмас. Шәриф!

Шәриф. Јох, Алмас, мән сәнин үстүндә бүтүн кәнд илә үз-көз
олмушам. Инсафсыз! (s. 115)

Şerif. Almas, ahı men seni ölümdem gurtardım. İndi sen benim yahşılığuma göre benimle bele refat edirsən¹⁹¹. Almas hanım, vallah, üreyim seni isteyir, sen benim olmalısən.

Almas. Şerif!

Şerif. Yok, Almas, men senin üstünde bütün kend ile üz-göz olmuşam. İnsafsız!

İffetini koruma mücadelesi veren Almas'ı dışarıdan gelen sesler kurtarır. Hacı Ehmed ve Baloglan münasebete dahil olur ve Almas'la Şerif'i kılık-kıyafetlerini düzeltirken görünce mânâlı bakışlarla birbirlerini süzerler. Eyyamcı kesimin eline bir fırsat daha geçmiştir. Çok geçmeden entrika zincirine bu görüntü de dahil edilecektir. Yeni gelenlerle kurulan münasebette, Almas'ın sözlerini geri alması karşılığında rüşvet teklif edilir. Almas, kendisine uzatılan parayı yüzlerine fırlatır ve onları evinden kovar.

4. perdenin ilk şekli, ikinci vaka zincirinin devamını oluşturmaktadır. Sovyet kâtibi, aynı zamanda şehirdeki bir gazetenin köy muhabiridir. Onun marifetiyle gazetede Almas hakkında iftira dolu bir haber yayınlanır. Bu haber köyde büyük bir çalkantıya sebep olur. Huzursuzluğun giderek arttığını haber alan şehir Sovyeti, köyde mahkeme kurulacağını ilân eder. Öte yandan, Almas'ın arkadaşı Doktor Temurtuş'ın okuldaki çocukları sağlık kontrolünden geçirmeye gelmesi bir başka iftiraya zemin hazırlar. Buna göre, Almas, okul çocuklarını sevgililerine peşkeş çekmektedir. Bu durum Fatmansa'nın ağzından köylülere duyurulur.

İkinci vaka zincirinin son olay tabakası, 5. perdenin ilk şeklinde kurulan Almas-Yahşı ve Almas-Fuad münasebetlerini içerir. Almas, hizmet ettiği davaya

¹⁹¹ Hareket etmek, davranmak.

zararı dokunacağı korkusuyla bebeği Yahşı'ya vermek ister. Yahşı paniğe kapılarak, bebeği alır. Şiddetli yağmur ve gök gürültüsü altında karanlıkta uçuruma doğru yönelir. Ya bebeğiyle beraber kendisini uçurumdan atarak, intihar edecek ya da Almas bebeği alarak Yahşı'yı ölümden kurtaracaktır. Almas içinde bulunduğu şeraiti hayat kurtarmak amacıyla görmezden gelir ve bebeği tekrar alır. Sabah olduğunda mahkeme kurulacaktır.

Bebekle döndüğünde, nişanlısı Fuad'ın eve geldiğini görür. Almas çok sevdiği ve saygı duyduğu Fuad'ın en zor anında yanında olacağı için sevinçle nişanlısına sarılır. Ama aynı karşılığı göremez. Camal öğretmen, Almas'ın masasından gizlice aldığı erkek resmini Fuad'a göstermiş ve Almas'ın bu resimdeki şahısla dost hayatı yaşadığını söylemiştir. Çıkan tartışmada, Almas, Fuad'ın kendisine duyduğu güvensizlik karşısında bebeğin kendisine ait olduğunu söyleyerek, Yahşı'nın sırrını açığa çıkarmaz. Tartışma esnasında tesadüfen eve gelen Doktor Temurtaş'ı resminden tanıyan Fuad, doktora bir tokat atar ve çıkar, gider.

Olay tabakasının bu şekilde sonlanmasıyla, yani Almas'ın en çok güvendiği insan tarafından terk edilmesiyle genç kız her taraftan çepeçevre kuşatılmış bir hâldedir. Ancak, kurulacak mahkemeye olan inancını yitirmez. Zira, kendisi masumdur, suçsuzdur. Her Sovyet vatandaşının yapması gereken şeyleri yapmıştır. Dolayısıyla, mahkeme kendisini aklamakta zorlanmayacaktır.

Düğümün çözüldüğü üçüncü vaka zinciri tek olay tabakası olan mahkeme sahnesinden ibarettir. Sanık Almas'la müştekiler Hacı Ehmed, Baloğlan, Şerif, Ocakgulu, Fatmansa, diğerleri ve genç-yaşlı bütün köylüler şehirden gelen mahkeme heyetinin önündedirler.

İddialar karşısında Almas zor anlar yaşar. Fatmansa bebeğin doğumunu bizzat kendisinin gerçekleştirdiğini yineler. Her şeyin Almas aleyhine geliştiği bir anda Almas'ın köy ebesine yönelttiği bir soru, kurulan bütün entrikaların birer birer çözüleceğinin işaretini verir:

Алмас. Одејир ки, ушағы о тутмушдуҖој о десин: ушаг
гыздыр, ја оғландыр?

Фатманса. Һә? Гыздыр, ја оғлан? Гыздыр, ја оғлан? Гыздыр, ја
оғлан? (s. 163)

Алмас. О дейр ки, ушағы о тутмушдур. Гой о десин: ушаг гыздыр, ја
оғландыр?

Фатманса. Һә? Гыздыр, ја оғлан? Гыздыр, ја оғлан? Гыздыр, ја оғлан?

Fatmansa'nın tereddüdünün ardından Fuad, Almas'ı kurtarmak için bebeğin babasının kendisi olduğunu söyler. Almas itiraz eder. Bu esnada, Yahşi'nin ortaya atılarak mescitte Molla Sübhan'ın tecavüzüne maruz kaldığını ve bebeği kendisinin doğurduğunu söylemesi üzerine, halk hışımla mescide yönelir. Mahkeme başkanı, Hacı Ehmed, Baloğan, Şerif, İbad, Fatmansa, Mirze Semender ve Molla Süphan'ı suçlu bulur.

Vaka zinciri, mahkeme başkanıyla Almas arasında kurulan münasebetle sona erer:

Сәдр. Демәли, сиз өзүңүзү тагсырлы билмирсиниз?

Алмас. Јох, мән өзүмү тагсырлы билирәм.

Сәдр. Билирсиниз?

Алмас. Бәли, өзүмү тагсырлы билирәм, чүнки мән бу инвалид
чухасы кејмиш голчомаг һачы әһмәдләрә, шәрифләрә, мирзә
сәмәндәрләрә гаршы мүбаризәдә анчаКоммунист партијасынын
рәһбәнлијилә вә јохсул кәндлиләри тәшкил етмәк јолилә иш көрүлә

билэчэјини јахшы дүшүнмэмишдим. Мэн тэкбашыма мүбаризэ
апармышдым. Мэн дүшүнмэмишдим ки, бу мүбаризэни анчаг мэн
апармырам, фэълэ синифи, партијанын рэбэрлији алтында апарыр.
Мэн сэвлэrimi бојнума аларам. бу сэвлэrim
дүшмэнлэrimi сеvиндирмэсин. Мүбаризэ давам едир! Сэвлэр мэнэ
чох шеј өјрэтди. (s. 166)

Sedr. Demeli, siz özünüzü tagsırlı bilmirsiniz?

Almas. Yok, men özümü tagsırlı bilirem.

Sedr. Bilirsiniz?

Almas. Beli, özümü tagsırlı bilirem, çünkü men bu invalid¹⁹² çuhası
geymiş golçomag hacı ehmedlere, şeriflere, mirze semenderlere garşı
mübarizede ancag Kommunist partiyasının rehberliyle ve yoksul
kendilileri teşkil etmek yolile iş görüle bileceyini yahşı düşünmemişdim.
Men tekbaşyа mübarize aparmışdim. Men düşünmemişdim ki, bu
mübarizeni ancag ben aparmıram, fehle sinifi, partiyanın rehberliyi
altında aparır. Men sehvlерimi boynuma alıram. Ancag bu sevlerim
düşmenlerimi sevindirmesin. Mübarize devam edir! Sehvlер mene çok şey
öyretди.

Almas'ın bu sözleri, mücadelenin bitmediğini ve sosyalizmin bireysel faaliyetlerle değil, plânlı, programlı ve bir seferberlik ruhuyla kurulabileceğini gösterir. Cabbarlı, Almas'ın söylemiyle, partinin ve her Sovyet vatandaşının üzerine düşen görevi yapması gerektiğini vurgular.

¹⁹² Güçsüz, zayıf.

Şahıs Kadrosu

Dram eserde, Cabbarlı'nın kadın kahramanı evrimini tamamlamış gibidir. Sevil'le başlayan bilinçlenme sürecinde daha donanımlı bir görüntü verir. Ancak, ikinci derecede rolü olan müspet kadın şahıslar hâlâ geleneklerin yoğun baskısı altındadır. Dolayısıyla bilinçlenme sürecinin henüz başındadırlar. Buna karşılık, menfi grupta yer alanların, olay örgüsünde aktif rol oynadıkları görülür.

Müspet Şahıslar

Almas

Yazar, toplumsal gelişmenin ancak sosyalizmle mümkün olabileceğine bütün kalbiyle inanan çağdaş eğitim almış, ilerici, özgürlükçü kadın karakterini yaratmayı nihayet başarır. Sosyalist öğretiyile yetişen bu genç kadın, Elhan gibi yürekli ve gözü pektir. Bununla birlikte, onun yegâne silahı, kararlılık ve gelecek neslin yetişmesine yönelik eğitim sevdasıdır.

Okul çocuklarının her gün köyün sokaklarını dolaşarak devrimci marşlar söylemeleri, Almas'ın büyük çatışmalara gireceğinin işaretlerini verir. Nitekim, makine parkı için, Hacı Ehmed'in bağını istemesi; beceri kursları için mescidin kullanılacağını söylemesi ve köy Sovyet başkanının kadın olması gerektiğini ifade etmesi, her kesimden kendisine yönelik yoğun bir iftira kampanyasının başlamasına sebep olur. Güçlü iradesi ve eğitimle pekiştirdiği sosyalizm bilinci, Almas'ın egemen unsurlara karşı mücadele etmesini kolaylaştırır. Dolayısıyla, Almas, en karmaşık entrika zincirinde dahi yılgınlık göstermez, inancını hep muhafaza eder.

Almas karakteri, gelişmeye açık, mücadeleci, üretken, bilinçli, özgür ve çağdaş Azerbaycan kadınının simgesi olarak eserde yerini alır.

Temurtaş

Almas'ın arkadaşı, doktor. Sosyalist öğretiyeye ve eğitim tarzına inanmış bir tip.

Hanımnaz

Almas'ın annesi. Anelik içgüdüleriyle, kızının, söylem ve eylemlerinden dolayı zarar görebileceği endişesini sürekli taşır. Azerbaycanlı annelerin tipik simgesi görünümündedir.

Aftil

Yoksul köylü. Kolhoza, ortak üretime ve Almas'a yürekten inanır.

Sürme

Almas'ın kız öğrencisi. Mahkemede öğrencilerle ilgili entrikanın aydınlanmasına yönelik, Almas'ın lehine şahitlik yapar.

Yahşı

Ahundun mescitte tecavüz ettiği köylü kadın. Cehalet ve çaresizlik içinde kıvranan bir tip. Almas'ın kendisine yaptığı büyük fedakârlığın karşılığını, mahkemede bebeği sahiplenme cesaretini göstererek verir.

Gülhanım

Balarza'nın karısı. Almas'ın teşvikiyle kolhoza yazılır. Kocasına direnecek bilinçten yoksun bir köylü kadını.

Barat, Gölverdi

Kolhozcu köylüler.

Savcı

Sosyalist devletin adalet simgesi. Mahkemede gerçeği tespit etmeye çalışan mantıklı bir tip.

Menfi Şahıslar

Hacı Ehmed

Hacı Ehmed, eserde Almas'a karşı her entrikayı yönlendiren, ancak kendisini hiçbir zaman ön plâna çıkarmayan ihtiyatlı ve kurnaz bir kimsedir. Köyün en zengin kişisi olması hasebiyle, sahip olduğu mal varlığını kaybedeceği endişesini hep taşır.

Hacı Ehmed karakteri, kırsal kesimin pek aşina olduğu feodalitenin simgesidir. Sosyalizm, bu simgeyi ortadan kaldırmak için Almas aracılığıyla büyük bir mücadeleye girer. Feodalizm ise, sosyalizmi kendi menfaatlerine maske yapan Baloğlan ve Şerif gibi kişilere sırtını dayayarak varlığını gizlice sürdürmeye çalışır. Feodalitenin eski gücünü koruduğunu söylemek mümkün olmamakla birlikte, çok ihtiyatlı ve sinsi yöntemler geliştirdiği bir realitedir.

Baloğlan

Köy Sovyetinin başkanı. Almas'ın başkanlıkla ilgili sarf ettiği sözler, Baloğlan'nın karşı cephede yer almasını kolaylaştırır. Baloğlan, kişisel menfaatlerini, Sovyet idealizminden daha önemli gören idarecinin sembolüdür.

Şerif

Köy Sovyetinin kâtibi. Eserdeki en kompleks şahıslardan biridir. Başlangıçta Almas'la beraber hareket eden Şerif, olay örgüsünün ilerleyen safhalarında genç öğretmene sarkıntılık eder.

Şerif, ihtirasın ve şehvanî arzuların simgesidir. Bu simge, Almas'tan karşılık göremeyince, Almas'ı çepeçevre kuşatan her entrikanın içinde yer alır.

Balarza

Köyün zenginlerinden. Karısının kolhoza kaydolmasına büyük tepki gösterir. Ona göre kadının toplumda yeri yoktur, kadın eve ait bir eşyadır.

Mirze Semender

Almas'ın öğretmenlik yaptığı okulun müdürü. Köydeki feodal zihniyeti benimsemiş, mücadeleden ve çatışmadan korkan pasif bir tip.

Camal

Komşu köyün öğretmeni, Almas'ın nişanlısı Fuad'ın arkadaşı. Sosyalizmin eğitilmiş insandan beklediği aktiviteyi göstermekten uzak, rahatına düşkün, iftira atmaktan çekinmeyen bir tip.

İbad

Yahşı'nın kayınbiraderi. Feodalizmin uşağı. Zorba ve katil.

Ocaggulu

Köyün ihtiyarlarından. Feodalizmin uşağı. Gelişmeye kapalı, geleneklere körü körüne bağlı bir tip.

Fatmansa

İhtiyar köy ebesi. Feodalizmin uşağı. İftira atmaktan çekinmeyen bir tip.

Fuad

Almas'ın nişanlısı. Sosyalist eğitim sisteminin şehirde uygulayıcısı, öğretmen. Genç kızı hayal kırıklığına uğratan sevgili.

Mekân

Ana mekân şehirden uzakça bir yerde yoksul bir köydür. Şehir hayatıyla ve doğal olarak uygarlıkla pek ilintisi olmayan köy, feodallerin köylüleri, erkeklerin kadınları istismar ettiği eski zihniyetin idamesine imkân verecek özelliklere sahiptir.

Sosyalizmin evrensel dünya görüşü böyle menfi bir olgunun devamına izin verecek mahiyette değildir. Toplumun her kesimi, yeni düzenin nimetlerinden faydalanmalıdır. Bu anlayıştan yola çıkan Cabbarlı, köylerin genel durumunu yansıtmak için ana mekân olarak köyü seçer.

Eserde dar ve geniş mekânlara müracaat edilir. Olay örgüsünde gelişen münasebetler genellikle okul, okulun önü, Alması'nın evi, Hacı Ehmed'in evi ve köy meydanında kurulur. Mekânlarla ilgili ayrıntılı bilgi verilmez. Almas'ın evi, genç öğretmenin aydınlanmaya, kolektif üretime ve sosyalizme inanan birkaç köylüyle sık sık bir araya geldiği karargâh gibidir. Ev, aynı zamanda, çok sevdiği nişanlısı

Fuad'ın kendisine bühtanda bulunmasıyla, onunla ilgili bütün hayallerinin yitip gittiği uğursuz bir mekân görünümündedir. Okul, genç neslin harekete geçirildiği bir mekân özelliğindedir. Hacı Ehmed'in evi entrika sarmalının güçlendirilmeye çalışıldığı mekân olur. Öte yandan, köylüleri kışkırtmaya yönelik münasebetler zincirinin bir bölümü okulun önündeki mekânda cereyan eder. Burada kutsal öğretmen-öğrenci-okul birlikteliğinin âdeta gözden düşürülerek, gelecek kuşakların uygar dünyadan mahrum bırakılması amaçlanır. Almas'ın söylem ve eylemlerini gerçekleştirdiği köy meydanı, hem mahkûm olduğu, hem de beraat ederek güç kazandığı en önemli mekândır. Köylülerin Almas aleyhine galeyana gelmesine sebep olan mescidin, köyün manzarasını tamamlaması dışında bir görüntüsü yoktur. Mescidin üretim mekânı olarak tasarlanması, mescit için toplanan paranın bir kısmının Almas'a rüşvet olarak verilmesi ve Molla Süphan'ın Yahşı'ya tecavüz etmesi hadiseleri mescitle ilgili münasebetleri oluşturur. Mescit gibi eserde adı geçen bir başka mekân da Hacı Ehmed'in bağıdır. Burayla ilgili herhangi bir bilgi olmamasına rağmen, makine parkı olarak kullanılmak istendiği ifade edilmektedir.

Her zaman şatafatlı görüntülerden ve mekânlardan kaçınan Cabbarlı, bu eserindeki mekân seçiminde gerçeğin kendisini sahneye taşımıştır. Dolayısıyla, her şey gerçeğe iç içe, sade, abartıdan uzak ve inandırıcıdır. Bu durum, eserin gücünü artıran önemli bir özellik olur.

Zaman

Eserde hadiselerin hangi tarihte geçtiğine dair bir bilgi yoktur. Bununla birlikte, hadiselerden yola çıkarak yaklaşık bir tarih vermek mümkün olabilir. Zira, Bolşevik ihtilâlinin gerçekleşmesinin ardından yeni sosyo-ekonomik yapılanma

öncelikle şehirlerde gerçekleştirilmeye başlanmış, şehirlere uzak yerleşim birimlerinde ise başlangıçta şekilcilikten öteye gidilememiştir. Bir başka ifadeyle, hadiselerin cereyan ettiği dönem, Sovyet hâkimiyetinin ilk yıllarıdır. Sosyalist nazariye henüz her yerleşim birimine nüfuz edememiş, dolayısıyla gerçek mânâda sosyalist yapılanma gerçekleştirilememiştir.

Bu bilgilerden ve Almas'ın Sovyet sisteminde eğitim almış bir öğretmen oluşundan hareketle, eserdeki hadiselerin tahminen 1927-1928 yıllarında geçtiği söylenebilir.¹⁹³

Olay örgüsü yaklaşık 10-11 aylık bir zaman dilimini kapsar. Bu tahmin, Yahşi'nin hamilelik süresinden dolayı yapılmaktadır. Yahşi'nin hamile olduğu henüz gözle müşahade edilmemekte, ancak doktor kontrolüyle anlaşılmaktadır. İlk Almas-Yahşi münasabetinde bebeğin 2-3 aylık olabileceği hesap edilmektedir. Olay örgüsünün bundan 1-2 ay önce başladığı ve bebeğin doğumundan kısa bir süre sonra tamamlandığı göz önüne alındığında bu tahmin kuvvetlenmektedir.

Vaka kuruluşunda gelişen münasebetlerin kronolojik zamana uygunluğunda bir aksama göze çarpmaz. Her hadise ve münasebet senkronize bir özellik göstererek, birbiriyle bağlantılı vaka zincirlerini oluşturur. Böylece, konusu, tematik özellikleri ve zaman derinliği bakımından birbirini tamamlayan mükemmel bir eser ortaya konulmuş olur.

¹⁹³ Hacıyev, C. X.; Dadaşzade, M. A., a.g.e., s. 48-49.

Dil ve Üslûp

Dram eserde yer alan diyaloglar sade ve kolay anlaşılır niteliktedir. Cabbarlı, mürekkep cümle yapısından ve uzun söylemlerden kaçınarak, temenniden ziyade eyleme önem verdiğini gösterir.

Gerçek köy hayatının betimlendiği piyeste, sözün gücünü artırmak için sık sık deyim ve atasözlerine müracaat edilir: “Gaçanın dizi ağrıyor, ağlayanın gözü” (s. 71), “Vur gapazı¹⁹⁴ başına, al çöreyi elinden” (s. 80), “Yumrug çekenin gabağına¹⁹⁵ çomağın çıkmasan, deyer gorkdu.” (s. 85), “Gismetden artıg emek¹⁹⁶ olmaz” (s. 87), “El eli yuyar, el de üzü” (s. 87, 109), “Doğru söz acı olar.” (s. 91, 96), “Aşağı tûpürürem saggaldır, yukarı tûpürürem bığ” (s. 103, 161), “Arkalı köpek gurd basar” (s. 102), “Dolu başdansa, dolu cib¹⁹⁷ yahşıdır.” (s. 109), “Açaram sandığı, tökerem pambığı” (s. 131), “Atan soğan, anan sarımsak, sen hardan oldun gülmeşeker” (s. 132), “Yüz dene ganmaz¹⁹⁸ dostun olunca, bir dene ganacaglı düşmenin olsun.” (s. 106), “Samana gatsan at emez, sümüye gatsan it” (s. 159), “Keçinin ölümü çatanda çobanın çomağına sürtüşer.” (s. 160), “Gazan gazanla döyüşer, arada küveç çatlar.” (s. 161).

Cabbarlı, atasözlerinin kullanımında şahıs ayrımı yapmaz. Eserdeki müspet ya da menfi hemen her şahıs kendi söylemini güçlendirmek için söz hazinesinde ne varsa ortaya dökmeye çalışır.

¹⁹⁴ El ayası ile başa vurma.

¹⁹⁵ Karşıma.

¹⁹⁶ Yemek.

¹⁹⁷ Cep.

¹⁹⁸ Ahmak, aptal, bön.

Öte yandan, sık sık aynı terimleri kullanan şahıslar vardır. Sovyet kâtibi Şerif ifa ettiği resmî göreve uygun bir söylem geliştirmiştir. Hemen her sözünde “Subutalni, dakumentalni düzelterem”, “Siz bir spakoys olun”, Mirze Semender “Gurban olum Mehemmed’in şerietine!”, Hacı Ehmed “Beledir, ya geyri-beledir.”, Ocaggulu “Her binanın bir ustası var, ya yok?” gibi ifadelerle dikkatleri çekerler.

Cabbarlı, bir an dahi gerilimin azalmadığı olay örgüsü içine komik unsurları ilâve etmekte bir hayli başarılıdır. Dinî cehaletiyle ve fanatizmiyle göze batan Ocaggulu’nun “katır” kelimesi geçen diyaloglarda sinirlenerek “Gene dedi gatr, gene dedi gatr...” sözleri çevresindekileri güldürürken, kendisini komik duruma düşürerek inandırıcılığını kaybetmesine sebep olur.

Yazar, üslûptaki sadelik anlayışını bu eserinde de sürdürür. Şahısların hiyerarşik konumlarına ve savundukları düşüncelere göre üslûp geliştirdikleri görülür. Yahşi’nın kayınbiraderi İbad’ın sinirli ve bıçkın davranışları sözlerine de yansır. Hacı Ehmed’in mal varlığı ve yaşıyla orantılı ihtiyatlı tavırları, Mirze Semender’in suya sabuna dokunmayan ifadeleri, Ocaggulu’nun cahilce sarf ettiği sözler, Almas’ın annesi Hanımnaz’ın kaygıyla karışık sızlanmaları, Almas’ın sosyalizme olan inancıyla beslenen kararlı söylem ve eylemleri, nihayet mahkeme başkanının dürüst ve tarafsız sözleri kişilik yapılarını ve üslûplarını yansıtır. Cabbarlı, *Aydın*, *Oğtay Eloğlu* ve *Sevil* dramlarında sık sık yer verdiği Rusça kelimelere bu dramında hemen hiç yer vermez. Bu durum Cabbarlı’nın realist yaklaşımıyla örtüşür. Zira, köylüler Rusça bilmemekte, hâl böyle olunca da bu dilin kelimelerine gerek kalmamaktadır.

Sonuç itibarıyla, *Almas* dramı hem konu, hem tema, hem de dil ve üslup özellikleri bakımından sosyalist realizm anlayışına uygun, edebî niteliğe sahip bir eser olarak Azerbaycan dram edebiyatında yerini alır.

Sahne Eseri Olarak Durumu

Dram eser ilk defa 13 Nisan 1931'de rejisör A. A. Tuganov yönetiminde sahnelenir.¹⁹⁹ Fakat, bizzat Cabbarlı'nın aktörlere oyun konusunda tavsiyeleri olur.²⁰⁰ Gergin münasebetlerin yer aldığı eser başarıyla sahnelenir. Tiyatronun çağdaşlığa olan meylini kuvvetlendiren, çağdaş devrin en zaruri sorunlarına vaktinde ve ustalıkla cevap veren piyes uzun yıllar sahnede kalır ve birçok aktör neslinin yetişmesinde kıymetli sanat numunesi rolünü oynar.²⁰¹

Eser Respublika Elyazmaları Bölümü'nde 6535 envanter numarasıyla muhafaza edilmektedir.²⁰²

Sonuç

Yeni Sovyet düzeninin kırsal kesimdeki yapılanma çalışmaları ve aydın insanların kadın hakları, kolektivizm ve sosyalizm için verdikleri mücadele, eserde güncel ve gergin çatışmalarla dile getirilir.

¹⁹⁹ Ceferov, Cefer; Babayev, A., a.g.e., s. 28.

²⁰⁰ Cabbarlı, Sona Hanım, a.g.m., a.g.e., s. 57.

²⁰¹ Ceferov, Cefer; Babayev, A., a.g.e., s. 29-30.

²⁰² Arif, Memmed (Tertibat), *Cefer Cabbarlı, Eserleri Üç Cildde, Cild II*, Azerbaycan Dövlət Neşriyyatı, Bakı, 1957, s. 447.

Sovyet hükümetinin kırsal kesime gereken önemi vermesinde etkili bir çalışma olan eser, köyde yeni yapılanmaya direnen zihniyeti ifşa ederek, edebî sahada üzerine düşen vazifeyi başarıyla yerine getirir.

Cabbarlı'nın konu seçimi, olay örgüsüne hâkimiyeti, zengin betimlemeleri dram ustalığıyla bütünleşerek eseri ölümsüzleştirir.



1905. İLDE

Sosyalist toplum kuruluşunun hedeflendiği *Sevil* ve *Almas* dramlarından sonra, Cabbarlı yine sosyalist realizme uygun bakış açısıyla, yakın tarihte cereyan eden bir olayı, yani Türk-Ermeni çatışmasını ve bunun sebeplerini ortaya koyan bir eseri yazma ihtiyacı duyar. Bu ihtiyaç sosyalizmdeki “halkların kardeşliği” ilkesinden doğar. Zira, sosyalist dünyada ırk ve millet ayrımı olmadığı tezi ısrarla savunulmakta, halkların kaynaşması gerektiği ifade edilmektedir. Bu düşünceden hareketle, yazar, 1905 yılında Türklerle Ermeniler arasında meydana gelen çatışmayı romantik ve realist unsurlarla dramatize eden *1905. İlde* eserini kaleme alır (1931).

Konu

Yukarıda izah edildiği gibi dram eser 17 Ağustos 1905'te patlak veren Türk-Ermeni çatışması üzerine kuruludur. Cabbarlı'ya göre, bu tarihe kadar dost oldukları ifade edilen iki milletin Çar hükümetince birbirine düşürülerek, bölgede baş gösteren işçi hareketlerinin önünün alınması amaçlanır.

Bunu gerçekleştirmek için, Bakü'deki Çar idarecisi, entrikalar marifetiyle iki ulusun arasını açmaya çalışır. Her iki ulusun şovenist ve kapitalistleriyle kurduğu münasebetler sonucunda amacına ulaşır.

Tarihte, “1905 İhtilâli” olarak anılan ilk bolşevik teşebbüsüyle aynı yılda ortaya çıkan etnik ayrımcılık, üç bin insanın ölümüyle sonuçlanır.

Dram eserde ele alınan bir başka konu da işçi hareketleriyle ilgili gelişmelerdir. Kapitalizme ve sömürü düzenine başkaldırı olarak ortaya çıkan maden işçilerinin grev eylemi, Çarlık Rusyasının sonunu getirecek olan 1917 Ekim İhtilâli’nin ayak sesleri gibi algılanır ve bu bağlamda Türk, Ermeni, Gürcü, Rus gibi farklı milletlere ait işçilerin dayanışması, Çar idarecilerini endişelendirir.

İki ana konu etrafında gelişen eser, işçi liderlerinin öldürülmesiyle son bulur. Böylece, Çarlık idaresi yerli yandaşlarının katkılarıyla halklar arasına saçtığı düşmanlık tohumlarının semeresini görmüş olur.

Tema

Eser, halkların dostluğu ve işçilerin kardeşliği üzerine hasredildiği için seçilen temalar da bu iki konuyla ilgilidir. Dostluk, kardeşlik temaları içine monte edilen aşk teması, eserin romantik boyutunu oluştururken, Çar idaresinin hazırladığı entrikalar, dostluk, kardeşlik, aşk ve dayanışma temalarının sekteye uğramasına sebep olur.

Dostluk

Bu tema, aynı köyde barış ve huzur içinde hayatını sürdüren Türk ve Ermeni köylülerinden iki ailenin yakın mercek altına alınmasıyla kendisini gösterir. Farklı uluslara mensup bu iki aile arasındaki münasebetler son derece samimî, özverili ve kardeşçe diyaloglarla, hatta abartılı ifadelerle okuyucu/seyirciye takdim edilir.

Buna göre, iki aile ayrı evlerde yaşayan tek aile gibidir. Türk-Ermeni çatışması başladığında dahi dostlukları devam eder. Kara mizah yapılarak kurulan İmamverdi-Allahverdi münasebeti bu dostluğun derinliğini ve sağlamlığını gösterir. Türk genci Bahşı ile Ermeni genci Eyvaz'ın dostluğu ise, eserin sonunda kurulan mahkeme sahnesinde en ileri boyutlara ulaşır.

İşçi Hareketi

Çarın hükümrancılığını yok etmeye yönelik 1905 İhtilâl teşebbüsü, merkezî idareyi zaafa uğratmakla kalmaz, zihinlerde ihtilâlcî sosyalist düşüncenin daha da muhkemleşmesini sağlar.

Rusya'da patlak veren ayaklanma kısa sürede Azerbaycan'a da sıçrar ve Bakü, işçi kesiminin eylemlerine sahne olur. Bu çerçevede ortaya çıkan işçi hareketi doğrudan doğruya sosyalist düşünce ekseninde gelişme gösterir.

Entrika

İşçi eylemlerinin Çarlık yönetimini tehdit edecek boyutlara ulaşacağını gören vali/Gubernator, işçiler arasındaki dayanışmayı yok edecek entrika plânını uygulamakta gecikmez. Türk ve Ermeni kapitalistlerinin farkına varmadan valiye alet olmalarıyla, ustaca kurulan entrika sarmalı çatışmanın başlamasına yol açar. Valinin emriyle, önce bir Ermeni'nin ardından da bir Türk'ün öldürülmesi, iki halk arasındaki çatışmanın ilk aşamasını oluşturur. Daha sonra, Rus askerlerinin marifetiyle iki toplum birbirine silah sıkmaya başlar.

Aşk

Bu eserde en gösterişsiz, ama en samimî tema aşk temasıdır. Türk Bahşı'yla Ermeni Sona arasındaki aşk, son derece masum ve sevgi dolu romantik betimlemelerle ifade edilir. İki dost ailenin çocukları olan bu gençler beraber olmaktan büyük mutluluk duymaktadırlar. Bahşı'nın çaldığı tar, Sona'yı âdeta başka âlemlere götürmekte; dinlediği türküler aşkını ebedileştirmektedir.

Sona'nın ailesinin şehre göç etmesiyle başlayan ayrılık, genç kızın Ermeni kapitalist Ağamyan'ın oğlu Haykaz'la evlenmek zorunda kalmasıyla sevgilileri bedenen ayırsa da ruhen ayıramaz. Nitekim, yıllar sonra kurulan romantik Bahşı-Sona münasebeti bu manevî beraberliği açıkça gösterir: Sona oğluna Bahşı adını vermiş, Bahşı da kızına Sona adını vermiştir.

Buradaki aşk, *Aydın*, *Oğtay Eloğlu*, *Od Gelini* veya *Almas*'taki aşk anlayışından ziyade *Nesreddin Şah*'taki aşk anlayışına benzer. Fakat, *Ferhat*'taki sevgiliye kavuşma isteği Bahşı'ya göre çok daha güçlüdür. Bahşı barışçıl, ama anlaşılabilir bir şekilde pasif bir görüntü sergiler. Bu da Sona'yı kaybetmesine sebep olur.

İki halkın samimî duygularını yansıtan aşk teması, sevginin uluslar, ırklar ve dinler üstü bir kavram olduğunu gösteren bir çerçevede ele alınarak yüceltilir ve ebedileştirilir.

Tez

Eserde, Türk ve Ermeni halkları arasındaki düşmanlığın tamamen Çarlık Rusyası tarafından yaratıldığı savı üzerinde durulur. Mevcut rejimin idamesini

sağlamaya yönelik kışkırtıcı faaliyetler sonucunda, bu iki halkın birbirine düşman edilmesi sağlam bir olay örgüsü içinde realist öğelerle takdim edilir.

Ortaya çıkan sunî düşmanlığa rağmen, bilinçli işçi kesiminin bu oyuna alet olmadığı tezi işlenir.

Vaka Kuruluşu

Eser 1 giriş ve 17 şekilden müteşekkildir. Olay örgüsü basit ama birbirini tamamlayan sağlam zincirlerle kuruludur. Başlangıç bölümü ve 1. şekil eserin ilk vaka zincirini oluşturur. İki ana duvardan ibaret olan bu vaka zincirinde, köyde yaşayan Türk ve Ermeni iki aile arasındaki münasebetler abartılı ifadelerle dile getirilir. Münasebetlerde komşuluk ve dostluk sınırı aşılarak âdeta tek vücut bir aile görüntüsü verilir. Bu durum, olay örgüsünün sonraki safhalarında atılan düşmanlık tohumlarıyla iki milletin fertlerinin bedbaht oluşunu göstermeye yöneliktir.

Zincirin ilk ana duvarı aktüel zamanda Bakü’de cereyan eden Genç Bahşı-Genç Sona-Goca Bahşı münasebetlerini içerir. Genç Bahşı Ermeni, Genç Sona ise Türk’tür. Bir arada büyümelerine rağmen, geçmişte iki ulus arasında yaşanan hadiseler genç kızı olumsuz etkilemiştir. Dolayısıyla, Genç Bahşı’yla aynı kolhoza gitmeyi istemez. Durumu öğrenen Goca Bahşı kızına müdahale eder.

Goca Bahşı, geçmişin acı olaylarına ışık tutan kendi yazdığı bir kitabı getirir. Kitap Arap alfabesiyle yazılmıştır. Ekim İhtilâli bir çok şeyde olduğu gibi alfabede de devrim yaptığı için Sona kitabı okuyamaz. Goca Bahşı’nın cevabında bu değişiklikle ilgili olarak rejime karşı açık bir serzeniş, bir yakınma vardır:

“Охуја билмэсэн, чўнки бу һәрфләр артыг сәнә јабанчыдыр.

Бир аздан сонра кәнчлијимиз бу гара китабы охуја билсә белә, һәр

һалда анлаја билмәјәчәкдир! Нўнки орадаки һәјат она јабанчы

хəјали бир ујдурма кими көрүнəчəкдир. Һалбуки бурада јазыланлар
бир хəјал дејилдəлə дүнən кечиртдијимиз гара бир Һəгигəтдир.

...²⁰³

“Okuya bilmezsen, çünkü bu herfler artık sene yabancıdır. Bir azdan sonra kençliyimiz bu gara kitabı okuya bilse bele, her halda anlaya bilmeyecekdir. Çünkü oradaki hayat ona yabancı heyali bir uydurma gimi görünecekdir. Halbuki burada yazılanlar bir heyal deyil, hele dünən keçirtdiyimiz gara bir hegigetdir. ...”

Yeni neslin geçmişten koparılması mânâsına gelen bu duruma Goca Bahşı hayıflanmaktadır.

Goca Bahşı’nın kitabı okumaya başlamasıyla art zamana dönülür ve iki aile arasındaki münasebetler hüznle yad edilmeye başlanır. Böylece iki halkın dostluğu art zamanlı münasebetlerle aktüel zamana tanışır.

Daha önce ifade edildiği gibi, aileler arasındaki dostluk ve samimiyet ölçüsüzce verilmiştir. Komşuluk ilişkilerinde mahremiyet âdeti yok gibidir. Dönemin şartlarına göre çadralı olması gereken Gülsüm kadın, Ermeni komşusunun genç oğlu Eyvaz karşısında saçlarını gizleme gereği duymaz:

Ејвəз. ... Бу нəдир, əј халə, индидən сəчларын əғарыбдыр, єјиб дејил? (s. 224)

Eyvaz. ... Bu nedir, ay hala, indiden saçların ağarıbdır, eyib deyil?

²⁰³ Чаббарлы, Күларə (Тəртиблəјən), Чəфəр Чаббарлы, Əсəрлəри Дəрд Чилддə, Икинчи чилд, Јазычы, Бакы, (Cabbarlı, Gülarə (Tertibleyen), *Cefer Cabbarlı, Eserleri Dörd Cildde, İkinci Cild*, Yazıcı, Bakı), 1983, s. 223.

Öte yandan, Ermeni Allahverdi'nin Türk komşuları için odun kırması, Gülsüm'ün şehirden dönen Eyvaz şerefine tavuk kesmesi, Ermeni Nabat kadının Gülsüm'ün bebeğine süt vermesi gibi münasebetler samimiyetin göstergesi olur.

Aile fertleri arasındaki münasebetlerde, köydeki bir takım sorunlar konuşulur. Bunlar arasında en önemlisi, köyde köylüleri ezen bir sistemin varlığıdır. Köy kethüdası herkesi haraca bağlamıştır. Köylüler bundan şikâyetçi olmalarına rağmen bir şey yapamamaktadırlar. İhtilâlcî düşüncelere sahip Eyvaz, babası Allahverdi'yi ve Türk İmamverdi'yi pasif olmakla suçlar:

Eyvaz. Мн әкәр начальник олсајдым, әввәл-әввәл сизин
һамынызы дивара сөјкәјиб, күлләләрдим.

Имамвәрди. Аһа, нечә ки, дивара сөјкәрдим, аллаһ гојса бизим
тагсырымыз нәдир?

Eyvaz. Сизин тагсырыныз? Сиз һаггынызы фикирләшмирсиниз.
Јүз мин кәндли вар, һамы јығылыб һәрәси бир балта гапса, кәндхуда
нәдир ки, лап Николајын өзүнү дә чыхарыб говарлар. (s. 225)

Eyvaz. Ben eger naçalnik²⁰⁴ olsaydım, evvel-evvel sizin hamınızı
divara söykeyib, güllelerdim.

İmamverdi. Aha, nece ki, divara söykerdim, allah goysa bizim
tagsırımız nedir?

Eyvaz. Sizin tagsırınız? Siz haggınızı fikirleşmirsiniz. Yüz min kendli
var, hamı yığılıb heresi bir balta gapsa, kendhuda²⁰⁵ nedir ki, lap
Nikolayın özünü de çıkarıb govarlar.

²⁰⁴ Jandarma veya polis şefi.

²⁰⁵ Köyde inzibat işleriyle ilgilenen kişi.

Devam eden münasebete İmamverdi'nin oğlu Bahşı da katılarak Eyvaz'ın söylemine karşı çıkar:

“Јох, јох, мән ган севмирәм. О доғрудур ки, кәндләләр сојулур, о доғрудур ки, атам һејван кими ишләјир вә бир чуха алмаг онун үчүн бир һәјат идеалы олмушдур, о доғрудур ки, ишчиләрин күнү ағырдыр, варлылар даһа јакшы доланырлар, лакин ган, инсан ганы... Мән дүнјада адына инсан ганы төкүлә биләчәк бир идеал танымырам.” (s. 227)

“Yok, yok, men gan sevmirem. O doğrudur ki, kendliler soyulur, o doğrudur ki, atam heyvan gimi işleyir ve bir çuha almag onun üçün bir heyat ideali olmuştur. O doğrudur ki, işçilerin günü ağırdır, varlılar daha yahşı dolanırlar, lakin gan, insan ganı... Men dünyada adına insan ganı töküle bilecek bir ideal tanımıram.”

Bahşı, yüreğindeki Sona sevgisinin yarattığı hümanizmle, insanı her şeyden aziz ve kutsal görür ve kan dökmenin, cana kıymanın vahşet olduğunu ifade eder. Münasebet, Sona'nın çay hazırladığını söylemesiyle başka bir seyir izler. Eyvaz, kız kardeşine hitaben, Bahşı'nın dürüst ve temiz bir insan olduğunu söyleyerek, ondan hiç ayrılmamasını ister. Münasebet, Ermeni Aram'ın telâşla gelerek, askerlerin Eyvaz'ı aradığını söylemesiyle sona erer.

Görüldüğü üzere, ilk vaka zincirinde Türkler ve Ermeniler barış içinde, ondan da ötede dostluk ve kardeşlik içinde bir arada yaşamakta, perdenin bitiminde aktüel zamana dönülmesini müteakip Goca Bahşı'nın ifade ettiği gibi, aynı sıkıntı ve tasayı çekmekte, aynı sevinç ve mutluluğu paylaşmaktadırlar.

İkinci vaka zinciri, ikinci şekille birlikte, Bakü'de General Gubernator'un makamında kurulan münasebetlerle başlar. Gubernator, madenlerde yayılmaya

başlayan grev dalgasının şekil değiştirerek, doğrudan doğruya rejimi tehdit eden ihtilâlcı bir görüntüye bürünmesi üzerine, diğer Rus idarecilerle alınacak tedbirleri görüşmektedir.

Zincire, bir ara duvarla, köydeki Türk-Ermeni münasebetlerinden bir kesit ilâve edilir. Köylüler şenlik düzenlemişler, kızılı-erkekli hep beraber eğlenmekte, tar eşliğinde oyunlar oynamaktadırlar. Çeşitli folklorik öğelerin yer aldığı ara duvarda, şarkılar, türküler ve halk oyunlarından örnekler verilir. Bu ara duvar, Bakü'de plânlanan entrikanın Ruslar açısından lüzumunu gösteren münasebetler içerir. Zira, Türkler ve Ermeniler hiçbir art niyet taşımadan tam bir dayanışma içindedirler. Bu dayanışma, Ermeni kapitalist Ağamyan'ın köye gelen oğlu Haykaz'ın Sona'ya sarkıntılık yapmasıyla daha da belirginleşir. Çıkan tartışmada, her iki kesimin erkekleri Haykaz'ı hırpalar, ama bu eylem, Haykaz'ın ısrarla Sona'yla evlenmek istemesine sebep olacaktır.

Dostluğu ve dayanışmayı gösteren bu ara duvarın ardından Gubernator'un münasebetlerine tekrar dönülür. Ana duvar olarak gelişen münasebetlerde, işçilerin millet ayrımı yapmadan hep beraber kızıl bayrak çekerek, Çarlık idaresini hedef aldıkları ifade edilir. Dolayısıyla, farklı ulusların aynı bayrak altında mücadeleye hazırlanıyor olması, Azerbaycan'daki Çar idarecileri için büyük tehlike arz edecek ve muhtemelen Çarlık Rusyasının yıkılmasına yönelik önemli bir basamak vazifesi görecektir. Gubernator, çoğunluğunu Türklerin ve Ermenilerin oluşturduğu bu kitle hareketini ortadan kaldırmak için çözüm olarak siyasî entrikalar geliştirmeyi uygun bulur. Ona göre, arzu edilen sonucu kısa sürede verecek en etkili yöntem Türklerle Ermenilerin arasına fitne ve nifak tohumları saçmaktır. Böylece, iki toplum arasında ortaya çıkacak kin ve nefret duyguları intikam ve düşmanlık duygularını

körükleyerek, sonu hiç gelmeyecek bir kan davasına dönüşecek ve Çarlık Rusyasının yüz yüze geldiği tehlike ortadan kaldırılacaktır.

Hazırlanan plâna göre, ilk etapta, Türk kapitalist Salamov'la, Ermeni kapitalist Ağamyan birbirleri aleyhine kışkırtılarak, düşman olmaları sağlanacaktır. İkinci aşamada, önce bir Ermeni, sonra da bir Türk öldürülecek ve iki halk arasında bir çatışmanın başlaması için her iki tarafa da gizlice mühimmat ve asker verilecektir. Bu vaka zincirinde söz konusu plân adım adım uygulanır. Gubernator, önce, eşinin doğum günü kutlamasına gelen Salamov'la görüşür ve Ağamyan'la ilgili bir istihbarat aldığını söyler. Buna göre, Ağamyan Ermenileri, Salamov'un maden ocaklarına ve Türklerin üzerine saldırtmak niyetindedir. Gubernator-Polis şefi münasebetinde işçi liderlerinin isimleri zikredilir:

Губернатор. ... хәрəkəти идарə едән кимдир?

Полисмејстер. Бәллі дејилдир, кенерал хәзрәтләри. Данышанлар
Ејваз Әсријан, Чопур Мәммәддир.

Губернатор. Интернасьонал! Һи-һи... Дағытмаг لازمдыр. (s. 235)

Gubernator. ... hareketi idare eden kimdir?

Polismeyster. Belli deyildir, general hezretleri. Danışanlar Eyvaz
Esriyan, Çopur Memmedir.

Gubernator. İternasyonal! Hi-hi... Dağıtmag lazımdır.

Buna göre, işçi hareketi çok uluslu bir kalkışma görüntüsü vermektedir.

Gubernator'un Salamov'la kurduğu münasebette hazır bulunan Bahadır Bey, Osmanlı ve muhtariyet yanlısı fikirleriyle dikkatleri çeker. Gubernator'la görüşmeden önce kurulan Salamov-Bahadır Bey münasebetinde, Bahadır Bey ülkedeki kargaşadan yararlanarak, muhtar devlet olma teşebbüslerini savunur:

“... бизим позисјонумуз мүвәттәти дә олса ингилаб һәрәкатындан истифадә илә өз мухтаријјет мәсәләмизи ирәли сүрмәкдир.” (s. 235)

“... bizim pozisyonumuz müvevgeti de olsa ingilab herekatından istifade ile öz muhtariyyet meselemizi ireli sürmekdir.”

Ermenileri doǵal düşman olarak gören Bahadır Beyin bu düşünceleri, entrikaların uygulanmasını kolaylaştıracaktır.

Gubernator-Salamov-Bahadır Bey münasebetinde, Gubernator sadece Eyvaz Esriyan, Demirciyan, Nalbandyan gibi Ermeni isimlerini ön plâna çıkartarak, maden ocaklarını işgal edenlerin Ermeniler olduğunu ve bu eylemin Büyük Ermenistan idealinin bir parçası olduğunu söyler.

Sürüp giden münasebette Gubernator, hükümetin Türklere de bir takım görevler düştüğünü söyler:

Губернатор. Бир дә ермәниләр чалышырлар, сиз дә жығышын бир нұмајиш дүзәлдин ки, падшаһа гуллуғ етмәјә һазыры! Белә олсун ки, мәним дә әлимдә бир дәстәвуз олсун.

Саламов. Нұмајиш елә сабаһ! О бир иш дејил. ... (s. 242)

Gubernator. Bir de Ermeniler çalışırlar, siz de yığışın bir nümayiş düzeldin ki, padşaha gullug etmeye hazır. Bele olsun ki, benim de elimde bir destevuz olsun.

Salamov. Nümayiş ele sabah! O bir iş deyil. ...

Губернатор. ... Ип бәркә дүшәндә мән сизә силаһ да верәрәм. Мән әлимдән кәлән көмәји етмәјә һазырам. ...

Саламов. Сағ ол, ... Биз мүсәлманлар чанла, башла гуллуғ етмәјә
һазырыг. ... (s. 243)

Gubernator. ... İş berke düşende men size silah da vererem. Men
elimden kelen kömeyi etmeye hazıram. ...

Salamov. Sağ ol, ... Biz müsəlmanlar canla, başla gullug etmeye
hazırığ. ...

Münasebet bu şekilde tamamlandıktan sonra, Gubernator, kutlamalara katılan
Ağamyan'la görüşür:

“Анчаг, башыныза дөнүм бу татарларла бир гәдәр ыттијатлы
олунуз. Өзүнүз көрүрсүнүз вәһши милләтдирләр. Мән, әлбәттә, һәр
шејдә сизә көмәк етмәјә һазырам: силаһла да, һәтта лазым кәлсә,
адамла да. Анчаг, башыныза дөнүм, сөз аразыда...” (s. 243)

“Ancag, başınıza dönüm bu tatarlarla bir geder ehtiyatlı olunuz.
Özünüz görürsünüz vehşi millettirler. Men, elbette, her şeyde size kömek
etmeye hazıram: silahla da, hetta lazım gelse, adamla da. Ancak, başınıza
dönüm, söz aramızda...”

Bu münasebetin ardından Salamov, Ağamyan'la karşılaşır ve gergin bir
ortamda birbirlerini tehdit ederler. Böylece, entrikanın ilk aşaması başarıyla
gerçekleştirilmiş olur.

İkinci aşama kısa sürede uygulamaya konulur. Bu ana duvarda bir Ermeni
öldürülmüştür. Kilisedeki cenaze törenine Polis şefi de gelmiştir. Öldürülen
Ermeni'nin babasıyla kurulan münasebette Polis şefi, cinayeti Müslümanların
işlediğini söyler. Törene katılan Ağamyan, tahrik edici bir konuşma yapar.

Dökülen ilk Ermeni kanından sonra Ağamyan, işçi hareketinin lideri Eyvaz'ı Ermeni saflarına çekmek amacıyla bir görüşme yapar. Münasebette, Eyvaz'ın sosyalist görüşlere sahip olduğu ortaya çıkar. O, milliyet ayrımına itiraz ederek, ulusların dost ve kardeş olduğunu, dolayısıyla verilmesi gereken mücadelenin sınıf mücadelesi olduğunu söyler:

“... Мәним Һәгигәт сандығым китабда түрк, ермәни сөзү јохдур,
ишчи вар, фабрикант вар. Биринчиләрлә гардашам, икинчиләрлә
дүшмән.” (s. 248)

“... Menim hegiget sandığım kitabda türk, ermeni sözü yoktur, işçi
var, fabrikant var, birincilerle gardaşam, ikincilerle düşmen.”

Öte yandan, ilk vaka zincirinde Sona'ya sarkıntılık eden Haykaz'ın arzusuyla Ağamyan'ın Allahverdi'den kızını istediği anlaşılır. Allahverdi bu isteğe sıcak bakar. Zira, Allahverdi, eşi Nabat ve kızı Sona'yla Ağamyan'ın evinde yaşamaya başlayacaktır.

Yedinci şekilde kurulan Salamov-Eyvaz-İşçiler münasebetinde, Salamov'un madenlerini işgale gelen işçileri durdurmaya yönelik teşebbüslerin yanı sıra, sosyalist öğretinin monarşi ve burjuvaziye karşı çıkışı söz konusu olur. Münasebette, iki milletin arasına açma niyetlerinin sebebi üzerinde durulur:

Володин. Јолдашлар, биз ишчи нүмајәндәсијик, бурада милләт
мәсәләси јохдур, бу, провокаторлугдур. Бүтүн Русијаны ингилаб
һәрәкәти сармыш. Романовларын сон күнү јетишмишдир. Бунлар
ингилаб вурушуну биләрәг милләтләр вурушуна чевирмәк
истәјирләр. (s. 253)

Volodin. Yoldaşlar, biz işçi nümayendesiyik²⁰⁶, burada millet meselesi yokdur, bu, provokatorludur. Bütün Rusiyanı ingilab herekatı sarmış. Romanovların son günü yetişmişdir. Bunlar ingilab vuruşunu bilereg milletler vuruşuna çevirmeg isteyirler.

Bütün bu gelişmelerden sonra, küçük bir ara duvar olarak köyde Bahşı-Sona münasebeti kurulur. Sona ailesiyle Bakü'ye gidecektir. İki gencin ayrılık acısı duygusal motiflerle süslenir; münasebete, katı realizmin izlerini taşıyan sade bir romantizm hâkim olur:

Сона. Бахшы, Бахшы!

Бахшы. Нәдир, Сона?

Сона. Мән кедирәм.

Бахшы. Кедирсән?

Сона. Мән сәндән ајрылмаг истәмирәм, ајрыла билмирәм, анчаг ајрылырам.

Бахшы. Кетмә, Сона!

Сона. Атам, анам кедирләр. Сән бурада мәнсиз тар чалачагсан, өзкәләри ешидәчәк, мән јох.

Бахшы. Мән сәнсиз тар чалмарам, Сона.

Сона. Бахшы, даһа сағ ол!

Бахшы. Сағ ол, Сона!

....

Сона. Мән сәнсиз ағлајачағам.

Бахшы. Мән сәнин ардынча кәләрәм.

Сона. Кәләрсән? Мән сәни һәр күн кәзләјәчәјәм.

Бахшы. Мән тез кәләрәм.

Сона. Ахшы, тез кәМән өзүмү сәнин кәлинин һесаб едәчәјәм... (s. 254)

²⁰⁶ Vekil.

Sona. Bahşı, Bahşı!

Bahşı. Nedir, Sona?

Sona. Men gedirem.

Bahşı. Gedirsen?

Sona. Men senden ayrılmag istemirem, ayrıla bilmirem, ancag ayrılıram.

Bahşı. Getme, Sona!

Sona. Atam, anam gedirler. Sen burada mensiz tar çalacagsan, özgeleri eşidecek, men yok.

Bahşı. Men sensiz tar çalmaram, Sona.

Sona. Bahşı, daha sağ ol!

Bahşı. Sağ ol, Sona!

....

Sona. Men sensiz ağlayacağam.

Bahşı. Men senin ardınca gelerem.

Sona. Gellersen? Men seni her gün gözleyeceyem.

Bahşı. Men tez gelerem.

Sona. Yahşı, tez gel. Men özümü senin gelinin hesab edeceyem...

Ermeni gencinin öldürülmesini müteakip, aynı ölçüde bir ana duvar, mescit avlusunda kurulan münasebetle, Rus plânının adım adım uygulanmakta olduğunu gösterir. Bu defa da bir Türk öldürülmüştür. Cenaze töreni yapılmaktadır. Gubernator ve Polis şefi bu törene de katılır. Polis şefi, katillerden Eyvaz Esriyan'ın yakalandığını söyler. Artık, entrikanın ikinci aşaması da tamamlanmıştır. Türkler büyük bir öfkeye kapılmıştır.

Vaka zincirinin bir başka önemli ana duvarı Sona'yla Haykaz'ın düğün törenidir. Sona, ağabeyi Eyvaz'ın serbest bırakılması karşılığında hiç sevmediği, hatta nefret ettiği Haykaz'la evlenmeyi kabul etmiştir. Düğüne, Gubernator ve

adamları da davetlidir. Seçkin konukların davetli olduğu törende, Türklerin çıkaracağı bir hadise, önü alnamayacak büyük gelişmelere yol açabileceği için Gubernator, plânın son aşamasının bu gece uygulamaya konulmasını emreder. Plâna göre, Türklerin bu gece düğün evine saldırı hazırlığı yaptığı söylenecek ve Rus askerlerince eve ateş edilecektir.

Bu esnada, Eyvaz kiliseye getirilerek serbest bırakılır. Ermeniler kendisini kahraman gibi karşılar. Eyvaz, Türk'ü kendisinin öldürmediğini, bir Ermeni kahramanı olmadığını ve burjuva oyununa alet olmak istemediğini haykırır.

Gizlice düğün evine gelerek Sona'yla konuşmak isteyen Bahşı'nın teslimiyetçi tavırları, eserdeki asıl karakterin diğer şahısların gölgesinde kaldığının işaretidir. Bu durum, Bahşı'nın kavgacı düşüncelerden uzak, barışçıl ve uzlaşmacı bir kişiliğe sahip olmasıyla yakından ilgilidir.

Eğlence devam ederken dışarıdan silah seslerinin duyulmasıyla, iki toplum arasında fiili bir çatışma başlar. Böylece, savaş simsarı amacına ulaşmış ve Çar aleyhine gelişme gösteren toplumsal hareketlenmenin hedefi çeşitli saiklerle saptırılmıştır.

On ikinci şekil, bu çatışmayı ridikülize eden bir Ermeni-Müslüman münasebeti üzerine kurulur. Çatışma ortamında gerçekleşen bu münasebet komik olduğu kadar, düşündürücü, duygusal ve esef verici gelişmeler içerir. Çatışma sahnesinde birbirine rast gele kurşun sıkan iki insan vardır. Her ikisi de birbirini korkutarak, kaçtırmak için tehditler savurmakta, bir yandan da birbiriyle konuşmaktadırlar:

Ермәни. Ҳ, дәли мүсәлман, габаға сохулма, мәзһәб һагты, елә
вурарам, мотал кими партларсан.

Мүсәлман. Ун данышма, гурумсаг. Кишисән, башыны чыхар, мөһүрлүгүм алтыны. (s. 271)

Ermeni. Ey, deli müselman, gabağa sokulma, mezheb haggi, ele vuraram, motal²⁰⁷ gimi partlarsan.

Müselman. Uzun danışma, gurumsag²⁰⁸. ... Kişisen başını çıkar, mōhürlüyüm alnını.

....

Мүсәлман. Мәнә гарабағлы дејәрләр. Кишисән, тәкбәтәк кәл, гаралдым көзүнүн алтыны. (s. 271)

Müselman. Mene garabağlı deyerler. Kişisen, tekbetek gel, garaldım gözünün altını.

....

Ермәни. ... Гарабағда кимләрдәнсән?

Мүсәлман. Сән кими таныјырсан?

Ермәни. Мән, Јевлахдан о үзә бүтүн гарабағлылары таныјырам.
(s. 271)

Ermeni. ... Garabağda kimlerdensen?

Müselman. Sen kimi tanıyorsan?

Ermeni. Men, Yevlahdan o üze bütün garabağlıları tanıyırım.

....

Мүсәлман. А киши, Һансы кәнддәнсән?

Ермәни. Мән Туғданам.

Мүсәлман. А киши, мән дә ораданам ки. Аллаһверди Гәһрәман оғлуну таныјырсан?

Ермәни. Нечә, Аллаһверди? Аллаһверди мән өзүмәм ки.

²⁰⁷ Koyun veya keçi derisi.

²⁰⁸ Namussuz.

Müsalman. ... Аллаһверди?

Аллаһверди. Акиши, Имамверди! ...Һачан кәлдин? Ушаглар
нечәдир? Күлсүм бачы нејләјир?

Имамверди. Һамысы дуачыдыр. Набат бачы нечәдир?

Аллаһверди. Чох-чох дуачыдыр. ... (s. 272)

Müselman. A kişi, hansı kənddensen?

Ermeni. Men Tuğdanam.

Müselman. A kişi, men de oradanam ki, Allahverdi Gehreman oğlunu
tanyırısan?

Ermeni. Nece, Allahverdi? Allahverdi men özümem ki.

Müselman. ... Allahverdi?

Allahverdi. A kişi, İmamverdi! ... Haçan geldin? Uşaqlar necedir?
Gülsüm bacı neyleyir?

İmamverdi. Hamısı duaçıdır. Nabat bacı necedir?

Allahverdi. Çok-çok duaçıdır. ...

Bu ana duvar iki eski dostun karşılıklı cephelerde birbirine kurşun sıkıyor olması, Türk ve Ermeni toplumu arasına sokulan nifak tohumlarının boyutlarını göstermesi bakımından ilginçtir. Ama asıl ilginç olan ve dikkatleri çeken durum, bu iki insanın kimliği anlaşıldıktan sonra, silahlarını bırakarak hasretle birbirine sarılmasıdır. Cabbarlı'nın ısrarla üzerinde durduğu halklar arasındaki dostluk mesajı, burada trajik-komik bir şekilde okuyucu/seyirciye sunulmuştur. Bir başka ifadeyle, İmamverdi ve Allahverdi simgesiyle dostluk, düşmanlığı; sevgi, nefreti ve kini yenmesini bilmiştir. Böylece, eserin başından itibaren vurgulanan halklar arasındaki dostluğun, sunî sebeplerden dolayı bozulamayacağı anlaşılmıştır.

Bu münasebetin ardından kurulan münasebetlerde Türk, Ermeni, Gürcü, Rus her milletten işçinin savaş karşıtı düşünceler geliştirdiği görülür. Gubernator, Çarlık Rusyasının yayılmacı siyasetinin sınırlarını belirler:

“... Империянын сийасәти өз байрағыны бир јандан Бәндәрбуширә, бир јандан даБосфор саһилинә санчмагдыр. ... ” (s. 276)

“... İmperianın siyaseti öz bayrağını bir yandan Benderbuşire, bir yandan da Bosfor sahiline sançmagdır.²⁰⁹ ...”

Gubernator’la görüşmenin işe yaramadığını gören işçiler, olaylara son vermek için Çarın askerleriyle savaşma düşüncesindedirler. Gubernator’un görüşerek, olumlu bir cevap alamadığı işçi liderlerinden Rus asıllı Volodin’in öldürüldüğü haberi ortaya bomba gibi düşer. İşçiler, fitnenin hazırlayıcısı olan Gubernator’un öldürülmesi konusunda hemfikirdirler. İshak, Aram ve Arşak’ın yardımlarıyla başarılı bir suikast sonucunda Gubernator’u öldürür.

Gubernator’un öldürülmesi üzerine kurulan mahkemede Eyvaz, Bahşı ve arkadaşları cinayetle suçlanır. Sanıkların birbirlerini kurtarmak için eylemi üstlenmeleri âdeta uluslar üstü bir dayanışmanın timsali gibidir. Eyvaz suçlandığında, Bahşı cinayeti üstlenmekte; Bahşı suçlandığında ise Eyvaz veya diğerleri üstlenmektedir. Sonuç olarak, direnişçilerin lideri Ermeni Eyvaz Esriyan ölüm cezasına, yardımcısı Türk Bahşı da beş yıl Sibiry’a sürgün cezasına mahkûm edilir. Eyvaz mahkemeye hitaben yaptığı konuşmayla Aydın’ı, Ogtay’ı ve Elhan’ı hatırlatır. Ancak, Eyvaz bu karakterlerden daha gerçekçi bir tavır sergiler:

²⁰⁹ Saplamak, dikmek.

“... Бу күн сиз бир әдаләт маскасы кејиб, мәни муһакимә едирсиниз, лакин сиз өзүңүз кимсиниз? Володини ким өлдүрдү? Рәһманову ким өлдүрдү? Бһадзени ким өлдүрдү? Теремјаны ким өлдүрдү? Онлары ким муһакимә етди? Не үчүн етмәди? Сиз һамыңыз гатилсиниз, чәлладсыңыз! Сизин гурдуғуңуз тәхтү-тачын соңу јетишмишдир! Чох чәкмәз ки, бу күн бизим отурдуғумуз бу јердә сиз өзүңүз отурмалы оларсыңыз. Минләрлә ушағлар сиздән өз аталарыны, минләрлә аналар өз оғулларыны истәбиз! Сизин мәһкәмәһизин өзүлтү ган үстүндә гојулмушдур.” (s. 286)

“... Bu gün siz bir adalet maskası keyib, meni muhakime edirsiniz, lakin siz özünüz kimsiniz? Volodini kim öldürdü? Rehmanovu kim öldürdü? Bnadzeni kim öldürdü? Yeremyanı kim öldürdü? Onları kim muhakime etdi? Ne üçün etmedi? Siz hamınız gatilsiniz, celladsınız! Sizin gurduğunuz tehtü-tacın sonu yetmişdir! Çok çekmez ki, bu gün bizim oturduğumuz bu yerde siz özünüz oturmalı olarsınız. Minlerle uşaglar sizden öz atalarını, minlerle analar öz oğullarını isterler. Sizin mehkemenizin özülü²¹⁰ gan üstünde goyulmuşdur.”

Mahkemenin sonunda askerler Eyvaz'ı götürürken onun Bahşı'ya söylediği sözler, ölüme giden insanın geleceğe yönelik inancını muhafaza etmesi bakımından bir hayli anlamlıdır:

“Сағ ол Бахшы! Неч дарыхма! Бу дар ағачы бу күн бизим үчүндүр, сабаһ онлар үчүн.” (s. 287)

“Sağ ol Bahşı! Heç darıkma! Bu dar ağacı bu gün bizim üçündür, sabah²¹¹ onlar üçün.”

²¹⁰ Temel, esas.

²¹¹ Yarm.

Bu sözler, mücadelenin bitmediğini, sosyalizmin er geç zafere ulaşacağına işaret eder.

Dram eserin son şekli, başlı başına romantizme ayrılmış gibidir. Realist ve gerilimli münasebetlerin ardından duygusallığın hâkim olduğu bu şekilde, Sona'nın Haykaz'dan ayrıldığı ve köyüne, annesinin evine döndüğü anlaşılır. Haylaz'la evliliğinden bir oğlu olmuş ve adını Bahşı koymuştur. Durgun ve hayal kırıklığıyla dolu Sona-Nabat münasebetinde Sona'nın ağır hasta olduğu ve son günlerini yaşadığı anlaşılır. En büyük arzusu, Bahşı'yı son kez bir daha görmek ve ondan tar dinlemektir. Ama, Bahşı'nın beş yıllık hapis cezası bittiği hâlde Sona'yı görmeye gelmeyişi, onun ölmüş olabileceği ihtimalini kuvvetlendirmektedir. Münasebet bu minvalde devam ederken, Nabat, dışarıdan gelen sese kulak verir. Gelen Bahşı'dır. Yanında bir kadın ve küçük bir kız vardır. Duygusallığın yoğunlaştığı münasebet esnasında Bahşı'nın evlendiği ve kızına Sona adını verdiği anlaşılır. Sona'nın son bir arzusu vardır: Bahşı tar çalacak, kendisi de türkü söyleyecektir. Sona, tar eşliğinde zayıf ve titrek bir sesle türkü söylerken kalbi yaşadığı heyecana dayanamaz ve aniden durur. Sona, bedbaht bir ömür sürmesine rağmen, yine de mutlu ölmüştür. Zira, son nefesini vermeden önce, canından aziz bildiği Bahşı'yı görebilmiş ve oğlunu ona emanet edebilmiştir.

Bu şeklin son sahnesinde aktüel zamana dönülür. Aktüel zaman, eserin ilk münasebetinin cereyan ettiği zamandır. Goca Bahşı, Gubernator'dan sonra da iki ulus arasındaki düşmanlığın Çarlık Rusyası tarafından sürekli körüklendiğini; barışın, dostluğun ve kardeşliğin ancak Ekim İhtilâli'yle kurulabildiğini söyler.

Şahıs Kadrosu

İki toplum arasında büyük çatışmaların yaşandığı gerçek bir hadiseyi dramatize eden Cabbarlı, doğal olarak şahıs kadrosunu bir hayli geniş tutar. Türk, Ermeni ve Rus unsurların çatışmadaki rollerini yakın mercek altına alır ve olay örgüsü içinde bir gergef gibi işleyerek, iki ulusun yaşadığı trajediyi Çarlık idaresinin tahriklerine bağlar.

Eserde müspet ve menfi şahısların gruplandırılmasında ulus ayrımı yapılmamıştır. Türk-Ermeni dostluğunu destekleyen şahıslar müspet; iki ulus arasındaki düşmanlığı körükleyen şahıslar ise menfi sınıflandırmaya dahil edilmiştir.

Müspet Şahıslar

Goca Bahşı

Eserin asıl kahramanı. Bahşı ile aynı karakter. Kitap hâline getirdiği Türk-Ermeni çatışmasının perde arkasını Genç Bahşı ve Genç Sona'ya okutarak, iki ulusun nasıl birbirine düşman edildiğini bütün çıplaklığıyla gözler önüne serer.

Goca Bahşı, geçmişte yaşanan hadiselerden dolayı, beraber büyümelerine rağmen birbirine soğuk davranan bu iki gence hüznünlü ifadelerle gerçekleri anlatır.

Bahşı

Goca Bahşı'yla aynı karakter. Eserin aşk boyutunda ön plâna çıkan Bahşı, Ermeni komşularının kızı Sona'yla son derece masum bir aşk yaşar. Çatışma öncesinin gergin anlarında Türk tarafını teskin etmeye çalışmasıyla mantıklı bir insan görüntüsü verir.

Sona

Bahşı'nın sevgilisi. Güleç yüzlü, neşeli, samimî bir genç kız. Türk komşusu Bahşı'ya gönül verir. Ancak, Ermeni kapitalist Ağamyan'ın oğlu Haykaz, ona göz koyar. Sona, Haykaz'ı hiç istemediği hâlde, yoksul ailesinin rahat edeceği düşüncesiyle, onunla evlenmeye rıza gösterir. Ancak, hiçbir zaman mutlu olamaz. Nitekim, Haykaz'dan ayrılır ve hasta bir hâlde oğlu Bahşı (Genç Bahşı) ile köyünde yaşamaya başlar.

Sevgilisi Bahşı'nın kızı Sona'yla beraber kendisini ziyarete gelmesi üzerine, oğlunu ona emanet eder ve son nefesini verir. Sona'nın bu davranışı, iki ulusun dostluğuna dair en büyük simge olur.

İmamverdi

Türk komşu. Bahşı'nın babası. Eserde, iki ulusun dostluk ve kardeşlik bağlarını gösteren simgelerden biri. Ermeni Allahverdi ile samimi aile dostu.

Gülsüm

İmarverdi'nin karısı.

Allahverdi

Ermeni komşu. Bu şahıs da, İmamverdi gibi dostluğun önemli bir simgesi.

Nabat

Allahverdi'nin karısı.

Eyvaz

Allahverdi'nin oğlu. Bahşı'nın arkadaşı. Eserde, kapitalizme ve sömürü düzenine karşı gelişen infialin baş aktörlerinden biri. Güçlü kişiliği ve mücadeleci yönüyle sivrilir.

Volodin

Rus işçi lideri. Gubernator'un işbirliği teklifini reddederek, Eyvaz'ın yanında direnişe katılır. Eserde işçilerin ve ulusların kardeşliğinin bir başka simgesidir.

İsak, Arşak, Aram, Murad, Maksimov, Bahmetev

Eyvaz ve Volodin'in arkasında ortak hareket eden işçiler. İki ulus arasına fitne salan Gubarnator'u öldürürler.

Menfi Şahıslar

Gubernator

Çatışmaların en önemli müsebbibi. Riyakâr bir yönetici. Çarlık idaresine ve kapitalizme baş kaldıran işçilerin arasına nifak sokarak isyanı önlemeye çalışır. Eserde, despot Çarın kurnaz ve fitne temsilcisidir.

Polis Şefi

Gubernator'un emirlerini uygulayan bir polis şefi.

Salamov Emiraslan Bey

Maden ocağı sahibi. Türk kapitalist. Ermeni Eyvaz liderliğindeki işçi hareketinin kendi madenlerine yönelmesi üzerine Gubernator'a müracaat eder ve plânlanan entrikalara alet olur.

Salamov, Türk milliyetçisi görüntüsü altında, madenlerini korumaktan başka bir amacı olmayan bir simgedir.

Ağamyan

Maden ocağı sahibi. Ermeni kapitalist. Salamov'la aynı düşüncede olan ve aynı davranışı gösteren bir tip.

Haykaz

Ağamyan'ın subay okulunda öğrenim gören oğlu. Kabadayı ruhlu, iki halk arasındaki düşmanlığı körükleyen fanatik bir Ermeni ırkçısı. Sona'yla evlendikten sonra ona zulmetmekten zevk alan bir tip.

Bahadır Bey

Türkçü düşüncelere sahip bir aydın görüntüsü verir. Ermenilere düşmanca duygular besler.

Gradonaçalnik (General)

Gubernator'un emrindeki bir Rus generali.

Keşiş

Ermeni din adamı. Cenaze töreni için kiliseye gelen Ermenileri Türklere karşı kıskırtan bir fanatik.

Ahund

Türk din adamı. Cenaze töreni için mescide gelen Türkleri Ermenilere karşı kıskırtan bir fanatik.

Maria Timofevna

Gubernator'un karısı. Hediye almayı seven, eğlenceye düşkün bir kadın.

Kömekçi, Karapet

Haykaz'ın adamları.

Ağayar

Salamov'un adamı.

İşçi Samed

Salamov'un işçisi.

Mahkeme Başkanı, Savcı

Çar adaletinin temsilcileri. Rejime yönelik eylemlerde katı kararlar vermekte hiç zorlanmazlar.

Mekân

1905. *İlde*, köy ve şehir hayatı üzerine kuruludur. Dar ve geniş mekân özellikleri bol miktarda kullanılmıştır. Türklerin ve Ermenilerin bir arada huzur içinde yaşadığı Karabağ'ın bir köyünde başlayan olay örgüsü, tarihte iki ulusun kanlı çarpışmalarına sahne olan Bakü'de tamamlanır.

On yedi şekilden oluşan eserde, mekân çeşitliliği had safhadadır. Nerede ise her şekilde birden fazla sahne söz konusudur. Karabağ'da kurulan münasebetler evin içinde ve köy meydanında cereyan ederken; Bakü'de kurulan münasebetler maden ocaklarının önünde, Gubernator'un makamında, evinde, kilisede, mescitte, Ağamyan'ın evinde, çatışmaların ve suikastın yaşandığı sokaklarda ve mahkemede cereyan eder.

Şekil sayısı ile orantılı mekan çokluğu, eserin sahnelenmesini zorlaştırsa da, vaka kuruluşunun kapsamlı oluşu böyle bir gerekliliği zorunlu kılmakta, eserin inandırıcılığını artırmaktadır.

Zaman

Eserde, hadiselerin cereyan ettiği zaman dilimi çok açık bir şekilde 1905 Türk-Ermeni çatışmasının başlama ve bitiş süresiyle sınırlıdır. Bu, aynı yılın birkaç ay öncesiyle birlikte, aralıklı olarak yaklaşık iki yıl devam eden çatışma süresini kapsamaktadır.

Eserde, hadiseler art zamana dönülerek okuyucu/seyirciye aktarılır. Aktüel zamanın kullanımı son derece sınırlıdır.

Türk ve Ermeni ulusları arasındaki husumetin ve çatışmaların geçmişe dayalı sebeplerini ortaya koyması açısından tarihî bir niteliğe sahip olan eserde, zaman

zaman Cabbarlı'nın anakronizme düştüğü görülür. Eserde, Türkiye'deki Türk-Ermeni çatışmasından bahsedilirken, bu çatışmanın Azerbaycan'dakinden daha önce olduğu ifade edilir. Oysa, Türkiye'deki çatışmaların başlangıç tarihi, kayıtlarda 1915 olarak görülmektedir.

Bu aksama göz ardı edildiğinde, Cabbarlı'nın gerçek hadiselerin zaman dilimine sadık kaldığı ve bunu eserinde başarılı bir şekilde işlediği görülmektedir.

Dil ve Üslup

Eserde kullanılan dil genel olarak sade ve anlaşılır özelliktedir. Köy hayatından kesitlerin sunulduğu bölümlerde, her iki toplumun fertleri gelenek-görenek ve kültür farklılıklarına rağmen uyum içinde rahatlıkla anlaşmakta, hatta birbirlerine nükteler yapmaktadırlar: "... Bu nedir, ay hala, indiden saçların ağarıbdır, eyib deyil?" (s. 224).

İki kesimin burjuva simgesi olan Salamov ve Ağamyan'ın dili basit olmakla birlikte, oldukça kaba, hatta bazen gülünçtür. Osmanlı taraftarı bir intiba veren Bahadır Bey, okumuş, kültürlü bir kişilik sergiler. Bahadır Beyin, kişiliğine ve düşüncesine koşut bir üslup geliştirdiği görülür. Hemen her cümlesinde "Bizim igbal ve seadeti-milliyemiz..." (s. 236), "tealiyi-milliyemizin ... sayeyi-edaletinde..." (s. 237), "menafeyi-milliyemiz" (239), "hügugi-milliyemiz" (242) gibi Osmanlıca terkipleri kullanır.

Öte yandan, Gubernator'un eşi Maria, yüksek sosyetenin özelliklerine uygun bir dile sahiptir. Fransız kültürünün etkisi altındaki Maria, "paralize" (235), "elefan de Paris" (s. 236), "sürpriz" (237) gibi Fransızca kelimeler ve cümlecikler kullanır.

Rus yöneticilerin dili ve üslûbunda dikkati çeken bir farklılık gözlenmez. Her zaman devlet adamlarına mahsus bir ciddiyet sergilerler.

Eserde, zaman zaman “İş ki, düşdü arvada, ölen günün sal yada” (s. 227), “Ayının zorbasını burda goyub, dağları ayı üçün gezir.” (s. 235), “Ölme eşşeyim, yaz geler, yonca biter.” (s. 279) gibi atasözlerine de yer verildiği görülür. İşçilerin kullandığı dil genellikle hak-hukuk, adalet ve sosyalist öğretiyile ilgilidir.

Cabbarlı, toplumsal sınıflara uygun dil ve üslûp özelliklerini belirginleştirmekle şahısları birbirinden farklı gruplarda değerlendirme yoluna gitmiştir. Böylece, İmamverdi’yi Allahverdi’siz; Salamov’u Ağamyan’sız; Eyvaz’ı Volodin’siz düşünmek imkânsız hâle gelmiştir.

Sahne Eseri Olarak Durumu

Eser tiyatroya takdim edildikten sonra, uzun müzakerelerin ardından sahneye uyarlanmasına karar verilir ve ilk kez 8 Ekim 1931’de sahneye konulur.²¹² Cabbarlı’nın eşi Sona Hanım bu aşamayı özetle şöyle nakleder: “birçokları eserin başarılı olamayacağını ve piyesin siyasî çizgisinin isabetli olmadığını iddia ediyordu. Piyesin kuruluşu, Moskova’dan Bakü’ye davet edilen Vladimir Lutse adındaki rejisöre verilmişti. Cafer, bana yazdığı mektupların birinde, Lutse’nin piyesi anlayamadığını, işleri birbirine iyice karıştırdığını söylüyor ve piyesin sıradan tercüme eserler gibi kaybolup gideceğinden korkuyordu. Piyes sonradan Cafer’in rejisörlüğünde tekrar sahnelenmeye başladı.”²¹³

²¹² Ceferov, Cefer; Babayev, A., a.g.e., s. 30.

²¹³ Cabbarlı, Sona Hanım, “*Cafer öz eserleri üzerinde neçe işleyirdi*”, *Cafer Cabbarlı Hakkında Hatıralar*, Gızıl Şerg Metbeesi, Bakı, 1960, s. 59-60.

Sona Hanım'ın naklettiklerinden eserin tiyatrodan pek başarılı olmadığı sonucu çıkarılabilir. Bununla birlikte, repertuarda kalması, Cabbarlı'nın tiyatro dünyasındaki karizmasıyla doğrudan ilişkilidir. Gerek şekil ve sahne sayısının çokluğu, gerekse içerik bakımından 1905'te meydana gelen ve Ekim İhtilâli'nin hazırlayıcısı olarak adlandırılan olaylardan bahsedilmeyişi, eseri sıradanlaştırır.²¹⁴

Sonuç

Dram eser, ağırlıklı olarak, halkların dostluğu üzerine kuruludur. Çar rejimine yönelik kitle hareketlerinin ivme göstermesi üzerine, iki halkın sunî sebeplerle birbirine düşman edilişi dramatize edilir.

Cabbarlı, sebep ve sonuçlarıyla oldukça düşündürücü ve dehşet verici hadiseler sahne olan halklar arasındaki çatışmadan ibret alınması gerektiği üzerinde ısrarla durur ve kapitalizmin kendi varlığını sürdürmek için milliyet kavramını suiistimal ederek, halkları birbirine düşürmeye çalışmasını lanetler.

Sonuç olarak, eser, içeriğindeki eksikliklere ve sahnelenmesindeki güçlüklerle rağmen, bir olguyu belirgin bir şekilde ifşa etmesiyle, realist edebiyatın önemli bir ürünü olur.

²¹⁴ Rüstemov, Tofiq (Redaktör), *Matbuat ve Edebiyyat (1920-1930)*, Azərbaycan Dövlət Universiteti, Bakı, 1986, s. 24-25.

DÖNÜŞ

Sovyet rejiminin Azerbaycan'da tesis edilmesinden 12 yıl sonra kaleme alınan eser, *Ogtay Eloğlu* gibi tiyatronun sorunlarıyla ilgilidir. Uzun yıllardan bu yana faaliyetlerini tiyatro üzerinde yoğunlaştıran Cabbarlı, tiyatroda gördüğü aksamaları proleter felsefe doğrultusunda gidermek amacıyla bir dizi tedbirlerin alınması gerektiğine inanmaktadır. Bu görüşten hareketle ve Azerbaycan Devlet Dram Tiyatrosunun Sovyet hâkimiyetinde tekrar faaliyete geçmesinin 10. yıldönümü münasebetiyle²¹⁵ 1932'de *Dönüş* eserini kaleme alır.

Konu

Cabbarlı, bu eserinde, Moskova'da tiyatro eğitimini tamamladıktan sonra ülkesine dönerek, aldığı eğitim çerçevesinde tiyatro çalışmalarını yürütmeyi amaçlayan Gülsabah'ın karşılaştığı sorunları dramatize eder.

Tecrübesiz görünen genç bir kızın düşünceleri ve söylemleri kısa sürede muhalif bulmakta gecikmez. Uzun yıllardan beri bir arada bulunan ve faaliyetlerini alışılmış kâhplar dahilinde yürüten tiyatro topluluğunun üyeleri, bu yabancının söylemlerinden rahatsızlık duyarlar. Ancak, genç ve tecrübesiz olmasına rağmen, Gülsabah, tiyatronun proleter anlayışla yeniden yapılandırılması konusunda tavizsiz

²¹⁵ Cabbarlı, Sona Hanım, a.g.m., a.g.e., s. 60.

bir mücadeleye girer. Oyuncuları yüreklendirmeye yönelik eylemlerde bulunur, hatta kendisine yönelik düşmanlıklarını körükleyerek onları hırslandırmaya çalışır ve muhaliflerinin hırsından müspet mânâda yararlanmayı plânlar.

Gülsabah, çalışmalarının semeresini almakta gecikmez. Muhalif grup, yeteneğini göstermek için düşünce yapısını değiştirir ve ortaya güzel eserler sahneleyen bir tiyatro grubu çıkar.

Tema

Konunun tiyatro olmasına rağmen, olay örgüsü içinde tiyatro grubuyla ilişkili münasebetleri besleyen kişisel münasebetlerin oluşturduğu temalar mevcuttur. Ana konunun içine yerleştirilen bu temalar, aşk, kadın özgürlüğü ve kadının tiyatroya yönlendirilmesi üzerinedir.

Aşk

Bu temanın Cabbarlı'nın eserlerinde ilk kez başka bir amaç için kullanıldığı görülür. Art zamanlı ifadelerden anlaşıldığı üzere, Gülsabah'a karşı aşk duygusu besleyen Gudret yetenekli bir piyes yazarıdır. Ancak, Gülsabah'tan aynı duygusal karşılığı göremeyince ıstırap çekmiş ve teselliyi bir başka kadınla evlenmekte aramıştır. Tiyatroyla tüm ilişkisini keser ve mütevazı bir öğretmen olarak topluma hizmet etmeye başlar. Gülsabah, piyes yazmasını sağlamak amacıyla ona ricada bulunur. Gülsabah için eşini ve kızını terk eden Gudret, ıstırapla karışık yeni bir heyecan, coşku ve ümitle kalemi eline alır. Gülsabah'ın müspet tenkitlerinin etkisiyle kısa süre içinde, eserin finalinde oynanan piyesi yazar.

Böylece, Gülsabah, aşkın insana yaratma gücü veren özelliğinden yararlanmanın önemini topluma göstermiş olur.

Kadın Özgürlüğü ve Kadının Tiyatroya Yönlendirilmesi

Ogtay Eloğlu ve *Sevil* dramlarındaki kadar olmasa da, Cabbarlı, bu eserinde kadınların özgür olması ve sanat faaliyetlerine katılması gerektiği üzerinde durur.

Dört duvar arasına mahkûm edilen kadın, zincirlerini kırmalı ve yeteneği doğrultusunda kendi öz güveniyle hayata atılmalıdır. Bu görev, yeni rejimin eğitim kurumlarından yetişen genç nesillere düşmektedir. Onlar, eski zihniyetin dar kalıplarını yıkmalı ve çağdaş hayatın icabı olan çağdaş sanata yönelmelidir.

Tez

1932 yılına gelindiğinde, *Ogtay Eloğlu*'nda sözü edilen yerli kadın oyuncu sorununun artık söz konusu olmadığı, buna karşılık, tiyatroyu hâkimiyeti altına almış grupların yeniliğe, heyecana ve coşkuya kapalı oluşları yüzünden proleter düşüncelerin oyunlara yansıtılmadığı, dolayısıyla, sanatta devrim ilkesinin hayata geçirilemediği ifade edilir. Sosyalist Azerbaycan tiyatrosunda en önemli eksiklik heyecan, coşku, yeni konu ve yöntemdir. Eksiklikler, sosyalist bilinçle donanmış kadrolar sayesinde giderilecek ve tiyatro, Azerbaycan toplumuna ışık tutan bir konuma gelecektir.

Vaka Kuruluşu

Cabbarlı, eserini kaleme alırken, *Oğtay Eloğlu*'ndaki gibi, gözlemlerden yola çıkar ve tiyatronun sorunlarıyla ilgili tespitler yapar. Tiyatroyla içli dışlı olmasından dolayı yaptığı teşhis ve teklif ettiği tedbirler son derece isabetli olur.

Yazar, 1930'da yazdığı "*Türk Tiyatrosu Olimpiyatta*" başlıklı makalesinde bu sorunların neler olduğunu dile getirir. Buna göre:

1. Türk ressamı yoktur. Eski zihniyete sahip ressamlar bir yerlerden getirilmektedir.
2. Tiyatroda musikiyi en iyi şekilde icra edecek yetenekte insan yoktur.
3. Becerikli Türk rejisör yok denecek kadar azdır.
4. Tiyatroda görev yapan işçi sayısı çok azdır.
5. Yetenekli oyuncu çok azdır. Kadın oyuncu sayısı yeterli değildir.²¹⁶

Bu sorunları dile getiren eser 11 şekilden oluşur. Her şekil 1 perde özelliğindedir. Vaka kuruluşu iki olay tabakasından ibarettir. Tabakalar, Gülsabah'ın bir tiyatroya tayin edilmesiyle verdiği mücadele ve bunun sonucu şeklinde sıralanabilir.

İlk olay tabakasinda, oyuncular arasında kurulan münasebetler, tiyatronun durumu hakkında genel bir bilgi verir. Küçük ara duvarlar olarak şekillenen bu münasebetlerde, her oyuncu, tiyatrodaki görev yaptığı yılları esas alarak, tiyatro hakkında ahkâm kesmekte ve tayin edildiği söylenen genç rejisörü, yani Gülsabah'ı

²¹⁶ Абасов, Шәмсәддин (Тәртіб едәни), *Чәфәр Чаббарлы, Әсәрләри үч чилдә, үчүнчү чилдә*, Азәрбајҹан Дөвләт Нәшријјаты, Бақы (Abasov, Şemseddin (Tertib edeni), *Cafer Cabbarlı, Eserleri üç cildde, üçüncü cild*, Azərbaycan Dövlət Neşriyyatı, Bakı), 1969, s. 399-401.

gıyabında küçük görməkdədir. Tiyatro müdürü Emrulla, Gülsabah'ı tanışdırmaq amacıyla topluluğa təqdim etdiyi zaman, gənclərin alkışına karşılık, emektar oyunçularda bir memnuniyetsizlik və bir tədirginlik göyə çarpar. Gülsabah, söyləniləri duymazdan gələrək, amacının vuruşma ortamı yaratmaq və tiyatrodə devrim yarmak olduğunu söylər:

Әлимухтар. Ким кимә гаршы?

Күлсабаһ. Һамы һамыҗа гаршы.

Әлимухтар. Һә үчүн?

Күлсабаһ. Ени театр җаратмаҗ үчүн, ени метод, ени нәзәриҗә, ени темп вә ени сүр'әт үчүн. Бүгүн бачаранлар, дәрәҗиләр, җарадычылар ирәлиҗә, әл-аҗаға далашанлар исә кериҗә, тарихин амансыз тәкәри алтына!²¹⁷

Elimuhtar. Kim kime qarşı?

Gülsabah. Hamı hamıya qarşı.

Elimuhtar. Ne üçün?

Gülsabah. Eni teatr yaratmaq üçün, eni metod, eni nezeriyye, eni temr ve eni sür'et üçün. Bütün bacaranlar, deyerliler, yaradıcılar ireliye, el-ayağa dolaşanlar ise geriye, tarihin amansız tekeri altına!

Gülsabah'ın bu söylemi tepki görmekte gecikmez:

Мирзә Чамал . Ёзим театрымызын бир јолу вар, јолдаш
Күлсабаһ, о јолдан да кедир. ... (s. 349)

Mirze Camal. Bizim teatrimızın bir yolu var, yoldaş Gülsabah, o
yoldan da gedir. ...

²¹⁷ Arif, Memmed (Tertibat), a.g.e., s. 348.

Gülsabah'la tiyatro topluluğunun bu ilk münasebetinde ortaya konan düşünceler çağdaş görüşle, muhafazakâr görüş arasında büyük çatışmalar yaşanacağını ilk işaretlerini verir. Zira, yılların alışkanlığını yok etmeye yönelik bu söylemler, uygulama alanı bulduğu takdirde, topluluk üyeleri ya değişime ayak uyduracak, ya da işsiz kalacaktır.

Kurulan münasebetlerde gruplaşma ve sürekli bir çatışma gözlemlenir. Gülsabah'a karşı oluşan muhalefet cephesinde Emrulla, Elimuhtar, Mirze Camal, Hosmemmed, Hurşid, Arif Hikmet, İlyas, Asya, Staroverov, Elabbas, Gemer, Güler ve Turac gibi şahıslar vardır. Gülsabah'ı destekleyenler ise Zaman, Sapan, Ötkün ve Bayram'dan ibarettir. Bunlara, geçmişte Gülsabah'la duygusal bir yakınlığı olan Gudret de dahil olur.

Muhalefet cephesi keskin dedikodularla Gülsabah'ı tiyatrodan uzaklaştırmaya çalışırken, Cabbarlı'nın eserlerinde çok sık görülen entrika kavramına bu eserde yer verilmeyişi dikkate değer bir durumdur. Bu, muhtemelen Gülsabah'ın kurduğu münasebetlerde entrikaya fırsat vermeyecek açıklıkta bir mücadele içinde olmasından kaynaklanmaktadır.

Dedikodular, Gülsabah'ın, Gudret'in yuvasını yıkması üzerine kurulur. Gülsabah, Gudret'i piyes yazmaya ikna etmek için art zamanlı münasebetlerden yararlanır. Duygusal bir kişiliği olan Gudret'in önünde iki yol vardır: ya Gülsabah'a yakın olmak ve onu istediği zaman görebilmek için tiyatroya dönecek, ya da kızı ve eşi Turac'la kalıp öğretmenliğe devam edecek ve Gülsabah'tan mahrum olacaktır. Gudret, birinci yolu tercih etmekte tereddüt göstermez ve piyesi yazmaya başlar. Gudret'in bu kararı, yuvasının dağılmasına ve dedikoduların yoğunlaşmasına sebep olur. Ancak, Gülsabah, mücadeleyi sadece güçlü olanın kazanacağına inanmaktadır.

Turac da kazanmak istiyorsa, mücadele etmeli ve gücünü göstermelidir. Bu bağlamda, vuruşma meydanı tiyatrodur. Turac tiyatroya gelmeli ve rolünü çok iyi oynamalıdır:

Күлсабаһ. Һәр шейдән габаг, гапандығын о мешһан чәмијјәтдән чых, өз әрин үчүн јүнкүл бир әјләнчә олмагдан гуртар, өз һәјатыны әлә ал. (s. 398)

Gülsabah. Her şeyden gabag, gapandığım o meşşan cemiyyetden çık, öz erin üçün yüngül bir eyence olmagtan gurtar, öz heyatını ele al.

Күлсабаһ. ... Әй өз көзәл сәсини, өз көзәл истә'дадыны күтләдән кизләјирсән. (s. 399)

Gülsabah. ... Sen öz güzel sesine, öz güzel iste'dadını kütleden gizleyirsen.

Gergin münasebetler devam ederken, Bayram tiyatrodan kovulur. Tiyatro müdürü Emrulla, Gülsabah'a gözdağı vermek istemiş ve her zaman genç kızla birlikte hareket eden Bayram'ın işine son vermiştir. Bu durumla ilgili olarak kurulan Gülsabah-Zaman münasebetinde, genç kız mücadelenin çok çetin geçmesi gerektiğini söyler:

“... Врушдан гачмаг горхагларын ишилди. Ијидин пычаг күрәјинә дејил, көјсүнә санчылмалыдыр. Байрамы говдуларса, бу кимсәни горхутмамалыдыр. Ингилаб гурбансыз олмаз. ... ” (s. 380-381)

“... Vuruşdan kaçmag gorkakların işidir. İyidin pıçag küreyine deyil, göysüne sancılmalıdır. Bayramı govduolarsa, bu kimseni gorkutmamalıdır. İngilab gurbansız olmaz. ...”

Ara duvarlar hâlinde gelişme gösteren ilk olay tabakası, Moskova'ya Azerbaycan'dan gönderilen bir piyesin birinci seçildiğinin duyulmasıyla sona erer. Bütün cumhuriyetlerin iştirak ettiği tiyatro müsabakasına Azerbaycan'dan iki piyes gönderilmiştir: biri Gülsabah'ın yönlendirmesiyle kaleme alınan Gudret'in piyesi, diğeri, genç tiyatrocü Ötkün'ün piyesidir. Gudret'inkinin yazılması aşamasında kurulan Gülsabah-Gudret münasebetlerinde, Gülsabah'ın tiyatroyla ilgili fikirleri belirgin bir şekilde ortaya çıkar: genç kız, Gudret'in yazmakta olduğu piyeste, burjuva söylemlerine itiraz eder:

“Алтын сач...Һәм дә тачир тә'бириди. Бу күнүн тә'бири
дејилдир.” (s. 382)

“Altun saç... Hem de tacir te'biridir. Bu günün te'biri deyildir.”

“Сонра сәнин мирвары сырмалы, зүмрүд тачлы кәлинин нә от
чала биләр, нә дә дизәлдә ишләјә бәләнчәг һәрәмхана
кәлинидир.” (s. 383)

“Sonra senin mirvarı sırmalı, zümrüd taclı gelinin ne ot çala biler, ne
de dizelde işleye biler. O ancag heremhane gelinidir.”

Gülsabah'a göre, her söz, her eser, hatta hayatın kendisi proleter anlayışa göre şekillenmeli, satır aralarında dahi burjuva söyleminin izlerine yer verilmemelidir. Gudret'in eseri, bu düşünceler doğrultusunda tamamlanır.

Müsabakayı kazanan piyesin adı verilmediği için, kanaatler Gudret'in piyesinin birinci geldiği yönündedir.

İkinci olay tabakası, bu güzel haberin duyulmasıyla başlar. Bu tabaka, Gülsabah'la muhaliflerinin uzlaşarak, Azerbaycan tiyatrosunun başarısını tüm Sovyetler Birliği'ne gösteren eserin sahneye konulmasıyla ilgilidir. Herkes bu başarıdan dolayı coşku içinde, Gülsabah'ın vereceği rolü ve vazifeyi ifa etme gayretine girer.

Uzun provalardan sonra, eser, seyirciler ve Moskova'dan gelen heyet huzurunda sahnelenecek duruma gelir. İlk tabakada, Gülsabah'ın tahkir ve tezyif ettiği Turac ve Güler de piyeste rol almışlar ve provalarda çok başarılı olmuşlardır. Gala gecesini kurulan Gülsabah-Turac münasebetinde, Gülsabah, Gudret'e ümit vermediğini söyler. Ona göre Gudret, sadece güçlü gördüğü bir kadının peşinden gitmiştir. Turac da gücünü ve başarısını ispat edebilirse, Gudret kendiliğinden yuvasına dönecektir. Öte yandan, provaları hiç aksatmayan Güler, ortada yoktur. Gülsabah, Zaman'la beraber Güler'in evine gitmeye karar verir. Burada kurulan münasebet, Azerbaycan kamuoyunda tiyatronun hâlâ bir tabu gibi görüldüğünü ortaya koyar. Güler'in annesi Gemer, tiyatroyu düşük bir yer olarak görür:

“Мән гојмарам ки, о сизин сәһнәдәки әһлагсызлығыныңын
гурбаны олсун. Мән гојмарам ки, о да сизин кими өзүнү чамаата
сатмаг үчүн үз-көзүнү бојасын.” (s. 429)

“Men goymaram ki, o sizin sehnedeki ahlagsızlığınızın gurbanı olsun.
Men goymaram ki, o da sizin gimi özünü camaata satmag üçün üz-gözünü
boyasın.”

Gemer'i ikna edemeyeceklerini anlayan Zaman, Güler'i son bir çaresizlikle tiyatroya davet eder, ama Güler gelmeyeceğini söyler. Tiyatroya döndüklerinde, oyuncular şaşkın bir hâldedirler. Zira, Güler'in rolü göz ardı edilemeyecek bir roldür.

Mutlaka birinin bu rolü icra etmesi gereklidir. Bu esnada, Güler-Gemer münasebeti proleter Azərbaycan kızının iradesini, kararlılığını, düşünce yapısını ve hayata bakış açısını gözler önüne serer:

Күләр. Јох, һәјат мәни көзләјир. Күлә мәни көзләјир. Вуруш мәни көзләјир. Сән мәним силаһымы алдын, она тәслим етдин. Сән мәни онун јанында ғызартдын, утандырдын, мәғлуб етдин, өлдүрдүн, ана! (s. 340)

Güler. Yok, heyat meni gözleyir. Kütle meni gözleyir. Vuruş meni gözleyir. Sen benim silahımı aldın, ona teslim etdin. Sen meni onun yanında gızartdın, utandırdın, meğlub etdin, öldürdün, ana!

Güler'in tiyatroya gelmesiyle perde açılır ve oyun başlar. Tiyatro içinde tiyatro tekniğiyle başlayan oyunda, heyecanlara rağmen büyük başarı elde edilir. Piyeste bazı bölümler, Gudret'in haberi olmadan değiştirilmiş ve proleter tiyatro anlayışına göre yeniden düzenlenmiştir. Gudret, bazı bölümlerin değiştirildiği gerekçesiyle oyunun sahnelenmemesini ister. Gülsabah karşı çıkar. Bu itirazlar arasında sahneye gelen Moskova heyetinden Daşdemirov, müsabakayı bu eserin kazanmadığını, Ötkün'ün piyesinin birinci geldiğini söyler. Gülsabah-Gudret münasebetinde genç kız, kendisini yetersiz gören Gudret'i saflarına davet eder. Turac ve Güler kendilerine Gülsabah'ın mücadele azmi verdiğini ifade ederler. Daşdemirov hepsini yeni oluşuma, yeni dünya düzenine davet eder. Seyirciler ve oyuncular hep bir ağızdan müspet cevap verirler ve perde iner.

Eser, ilk bakışta, dar kapsamlı bir çalışma gibi görülmesine rağmen, verdiği mesajlarla Azərbaycan toplumunun mücadele azmini kuvvetlendirmeyi amaçlar.

Ogtay Eloğlu'nın tersine, burada tam bir birliktelik ve başarı vardır. Ogtay'ın yapamadığını Gülsabah başarmıştır.

Şahıs Kadrosu

Eserde yer alan şahısların büyük bir kısmı, eserin konusu itibariyle, bir tiyatro grubunun oyuncularıdır. Şahısların, olay örgüsü içindeki eylemleri göz önüne alındığında, genellikle kompleks bir yapıya sahip oldukları görülür. Başlangıçta menfi görüntü veren şahıslar, finalde müspet bir kişilik sergilerler. Bu özellikleri haiz şahısları menfi olarak adlandırmaktan ziyade “muhalif şahıslar” olarak adlandırmak yanlış olmayacaktır.

Müspet Şahıslar

Gülsabah

Olay örgüsünün her safhasında adı geçen tek karakter. Moskova'da yüksek tiyatro tahsili yaptıktan sonra, Bakü'ye dönerek, tiyatroyu çağdaş tiyatro ölçütlerine göre yeniden yapılandırmak ister.

Gülsabah, Cabbarlı'nın, Almas'la beraber en donanımlı kadın karakteridir. Ancak, mücadelesini kültürel alanda yürütmesi, olay örgüsünde daha entelektüel münasebetlerin kurulmasına imkân sağlar.

Cesaretini tiyatro bilgisinden ve sosyalizme olan inancından alan Gülsabah, genellikle yalınkat bir kişilik sergiler. O, hep, idealleri gerçekleştirmeye yönelik eylemlere ağırlık vermesiyle, *Ogtay Eloğlu*'ndan farklılaşır. Tiyatroya yeni yüzler ve yeni heyecanlar getirme aşamasında, zaman zaman uygulamaktan kaçınmadığı, kişileri tahrik edici bir yöntem geliştirmiştir: yeri gelir kişileri aşağılar, yeri gelir

beceriksiz olmakla suçlar; alt benlikleri harekete geçirerek kabiliyetlerin ortaya çıkmasını sağlar.

Gülsabah, iradesi, bilgisi, cesareti ve kararlılığıyla özgür Azerbaycan kadınının hasretle beklenen, yüzü ufka dönük, tam donanımlı bir simgesidir.

Zaman, Sapan, Bayram, Ötkün, Münevver

Gülsabah'la aynı düşünce çerçevesinde hareket eden tiyatro çalışanları. Gülsabah'ın başarıya ulaşmasında büyük katkıları olur. Hatta, Ötkün'ün yeni tiyatro anlayışına göre kaleme aldığı piyesi Moskova'da birincilik kazanır.

Daşdemir

Moskova'dan gelen heyetin başkanı. Azerbaycan tiyatrosunun aldığı mesafeden övgüyle söz eder.

Muhelif Şahıslar

Güler

Tiyatro oyunculuğuna meraklı bir genç kız. Güler, Turac'ın yuvasını yıktığı gerekçesiyle, Gülsabah'a en çok muhalefet eden şahıslardan biridir. Proleter ruhlu genç kızın gözlerindeki tiyatro aşkını gören Gülsabah, onu hırslandırmak için üstüne gider ve savaş meydanının sahne olduğunu söyler.

Güler karakteri, son yıllarda gelişme gösteren Azerbaycan kızının sanata duyduğu ilgiyi göstermesi bakımından önem arz eder. O, sanat aşkı yanında, hırsının da etkisiyle zincirini kırar ve finalde Gülsabah'ın yanında yer alır.

Turac

Hor görülen ve ezilen Azerbaycan kadınının mâkus talihini yenmesini bilen bir simgesidir. Gülsabah'ın tahkirlerine maruz kalan genç kadın, onurunu kurtarmak amacıyla sahne mücadelesine katılır ve yine Gülsabah'ın teşvikiyle başarılı olur.

Gudret

Gudret, şahıs kadrosunun en kompleks şahsiyetlerinden biridir. Birinci bölümde Gülsabah için yuvasını terk eder. Finalde ise, sahnelenmekte olan eserin değiştirildiği gerekçesiyle, Gülsabah'a tepki gösterir.

Onun bu davranışının altında, büyük bir ihtimalle, eserde kadını özgür kılan değişiklikler etkili olur. Zira, ona göre, kadın evine kapanmalıdır. Bir yandan özgür bir kadına, yani Gülsabah'a gönül veren, diğer yandan da kadının özgür iradesine saygı duymayan Gudret'teki bu çelişkili ruh hâli, eserin sonunda ortadan kalkar ve o da, Gülsabah'ın yeni dünya, yeni hayat çağrısına müspet cevap verir.

Emrulla

Tiyatronun müdürü. Statükocu bir idareci görüntüsü verir. Tiyatroda köklü değişiklikler yapmak isteyen Gülsabah'a ilk bölümde cephe alır. Ancak, Moskova'daki başarının ardından, o da, bütün muhalif şahıslar gibi, Gülsabah'la tek vücut olur.

Staroverov

Tiyatronun ressamı.

Eli Muhtar

Tiyatronun rejisörü.

Mirze Camal, Hosmemmed, Arif Hikmet, Asya, Hurşid

Gülsabah'a muhalefet eden oyuncular. Genç kızın teşvikiyle yeni bir ruh kazanırlar ve finalde rollerini lâayıkıyla yaparlar.

Menfi Şahıslar

Gemer

Güler'in annesi. Sürekli Rusça konuşan bir tip. Gemer, eserin başından sonuna kadar aktif menfi görüntü sergileyen tek şahıstır. Gülsabah gibi genç bir kızın tiyatrodaki devrim yapacak düşüncelerine karşı büyük tepki gösterir.

Sefahate düşkün olmasına rağmen, tiyatroyu aşağılık bir yer olarak niteler ve kızı Güler'i, sahnelenen oyunun galasına göndermek istemez.

Ancak, Azerbaycan kızı uyanış içindedir. Önündeki her engeli aşacak düşünsel evrimi tamamlamıştır. Nitekim, Gemer de kızı Güler'in karşısında ezilir. Oyun arefesinde kurulan Güler-Gemer münasebeti, bir bakıma eski ile yeninin vuruşmasının ardından, yeninin, eskiyi çiğneyip geçmesini sembolize eder.

Kamal Fikri

Tiyatro ve sanat eleştirmeni. Gudret'in kitabını okumadan, geçmişte yazdıklarına bakarak, bu kitabının da Pantürkist ve Panislâmist özellikte olduğunu iddia eder. İnsanın değişebileceğine inanmayan, sabit fikirli bir tiptir.

Cabbarlı, Kamal Fikri'nin söylemiyle, âdeta kendi düşünsel değişimini ortaya koymak istemiştir.

Hikmet Kamal

Yazar. Gudret'in eserinin burjuva izleri taşıdığını söyler.

Fikret Kamal

Yazar. Hikmet Kamal'ı burjuva düşünceli olmakla suçlar.

Mekân

Eserde hadiselerin cereyan ettiği ana mekân bir tiyatro binasıdır. Bu bina, muhtemelen Bakü'de bulunmaktadır. Olay örgüsü, bütünüyle dar mekân esasına göre düzenlenir. Münasebetler genellikle oyuncuların bir araya gelerek, sohbet ettikleri kuliste cereyan eder. Bunun dışında, tiyatro müdürünün odası, Gudret'in evi ve Gemer'in evi de mekân olarak kullanılır. En son kullanılan mekân sahnedir. Mekânlarla ilgili hiçbir ayrıntılı bilgi verilmez. Bununla birlikte, kostüm ve dekor malzemesi, hatta oyuncu sıkıntısı çekilmediği ifade edilir. (s. 352).

Zaman

Eser, kaleme alındığı 1932 yılının tiyatro dünyasıyla ilgilidir. Bu dönemde tiyatrodan beklenenler, her alanda olduğu gibi sanatta da referans alınan marksizm ve proleterya görüşleri doğrultusunda ele alınır.

Vakanın süresi hakkında kesin bir tespitte bulunmak zor olmakla birlikte, bir piyesin yazılıp sahneye konulacağı süre hesabından hareketle 5 ilâ 7 aylık bir zaman

diliminin söz konusu olduğu tahmin edilebilir. Bu tahminî süre içinde, hadiseler arasında bir kopukluk olmayışı, eserin zaman bakımından iyi işlenmiş olduğu izlenimini verir.

Dil ve Üslûp

Usta dram yazarının alışlagelmiş üslûbu bu eserde de devam eder. Düşünceler genellikle tumturaklı cümlelerden uzak, sade ve kolay anlaşılır cümlelerle ifade edilir. Piyeste Rusça kelimeler, hatta cümleler çok sık görülür. Eserin sonuna kadar, çağdaş gelişmelere muhalif kalan ve Gülsabah'a düşmanlık besleyen Gerner'in, düşüncelerini bu dille ifade etmesi, bir başka deyişle, menfi karakterin sürekli Rusça konuşması Cabbarlı'nın şuuraltında yaşayan milliyetçilik kavramının âdeta dışı vurumu gibidir. Kaldı ki, Gerner dışında, eserde adı geçen bütün şahıslar finalde Gülsabah'la tek yumruk olmuş ve çağdaş yapılanmayı kabullenmişlerdir.

Cabbarlı, önceki eserlerinde yaptığı gibi, bu eserinde de sık kullanılan cümleyle kişiyi özdeşleştirme yoluna gider. Hosmemmed, girdiği hemen her münasebette, yazdığı bir şiire atfen önce "Bulvarnan şalvar gafiyelelidir, ya yok?", sonra da "tezisdir, antitezisdir?" cümleleriyle dikkati çekerken; Arif Hikmet "eksponziya, eksplikasiya, substrat, superdinasiya, suprematizm" gibi eksantrik kelimelerle özdeşleşir.

Yazar, atasözlerine de müracaat eder: "Köhne öv uçulurken kerpiç bennanın gabiğasına deyer" (s. 348), "açık söz acı olar" (s. 353), "kor ne ister iki göz, biri eyri biri düz" (s. 354), "itin dişi, donuzun tükü" (s. 393), "kamandan çıkan ok geri gayıtmaz" (s. 400), "kaverkot paltara lezgi şalından yamag salmag" (s. 413), "ağıl

yaşda olmaz, başda olar” (s. 424), “gorkan göze çöp düşer” (s. 427) gibi deyim ve atasözleriyle söylemleri pekiştirmek ister.

Sonuç olarak, Cabbarlı, kendisiyle özdeşleştirdiği düşüncelerini güzel bir üslûpla ifade eder, hiçbir zaman dil ve üslûp karmaşası yaşamaz. Söylemler ve eylemler, analitik bir yaklaşımla ortaya konur ve sonuç, yazarın topluma vermek istediği moral değerlerle örtüşür.

Sahne Eseri Olarak Durumu

Cabbarlı, eseri tamamladıktan sonra, tiyatrodaki arkadaşlarına okur ve eleştiriler doğrultusunda gerekli düzenlemeleri yapar. Tamamen gözleme dayalı tespitlerin yer aldığı eser, ilk defa 1932 yılının sonlarında başarıyla sahnelenir.²¹⁸

Sonuç

Dram eser, bir dönemin tiyatrosunu monotonluktan çıkartarak, toplumsal gelişmede üzerine düşen vazifeyi işlevsel hâle getirmeyi amaçlar. Eserde verilmek istenen en önemli düşünce, proleter tiyatroya ve sanata bütün toplum kesimlerinde yaygınlık kazandırılması ve daha önce ifade edildiği gibi mücadele azminin körüklenmesi şeklinde özetlenebilir.

Her şeyiyle gerçek tiyatro dünyasının sorunlarını aksettiren ve çözüm yollarını gösteren eser, sosyalist realizm kalıbında şekillenen örneklerden biri olarak edebiyat dünyasındaki yerini almıştır.

²¹⁸ Arif, Memmed (Tertibat), a.g.e., s. 454.

YAŞAR

Cabbarlı, kaleme aldığı çok sayıda sosyal içerikli eserden sonra, 1917 İhtilâli'nin 15. yıl dönümünde, Sovyetler Birliği'ndeki bilimsel gelişmelerin topluma sağlayacağı yararlar üzerine dram eser yazma ihtiyacını duyar.

15 yıl boyunca yeni rejim bir çok sosyal sorunu çözümlemiş, kolhozlar kurulmuş, okullaşma oranı hızla artmış, kadın-erkek eşitliği sağlanmıştır. Ancak, teknolojik sahada yapılması gerekenler henüz tamamlanmamıştır.

Bu düşünceden hareketle, Cabbarlı, 1932'de dram türündeki son eseri olan *Yaşar*'ı kaleme alır.

Konu

Eserin konusu, bilimsel bir buluş üzerine ortaya çıkana gelişmelerle ilgilidir. Sovyet rejiminin çağdaş eğitim almış mühendisleri laboratuvarlarda deneyler yapmakta, Sovyet toplumunu, hatta tüm insanlığı kurtaracak fikirler geliştirmektedirler.

Eserde, mühendislerin iki deney üzerinde yoğunlaştığı gözlemlenir: bunların birincisi, verem mikrobunun en kısa yoldan yok edilmesi; ikincisi ise tuzun kimyasal özelliğini değiştirerek, kıraç arazilerin verimli hâle getirilmesi yönündeki çalışmalardır. Eserin baş karakteri Yaşar, beş yıllık uzun bir uğraştan sonra, tuzun

kimyasını değiştirmeyi başarır. Laboratuarda gerçekleştirilen buluşun, hayata geçirilmesi kararlaştırılır.

Projenin hayata geçirilmesi aşamasında, çağdaşlığa, gelişmeye ve dinamizme, yaratıcı bilim adamlarının fikirlerine büyük önem veren Sovyet rejimi, her türlü kolaylığı sağlar.

Ancak, Ekim İhtilâli'nin üzerinden 15 yıl geçmesine rağmen, eski düzen yanlıları hâlâ varlıklarını sürdürmektedirler. Bunlar kendilerini gizleyerek, ince entrikalarla, genç mühendisleri engellemeye çalışmaktadırlar.

Tema

Eser, iki ana tema üzerine kurulur: bilimsel araştırma ve rejim karşıtlığı. Yukarıda değinildiği üzere, yeni rejim, sosyal gelişmeye olduğu kadar, bilimsel gelişmeye de büyük önem vermekte ve bu bağlamda, hiçbir masraftan kaçınmamaktadır. Zira, insanlığın geleceği bilimsel buluşlarla koşutluk göstermektedir. Realist betimlemelerle ele alınan bu yargı doğrultusundaki buluşlar, laboratuvar ortamından süratle hayata geçirilmeli ve insanlığın hizmetine sunulmalıdır.

Rejim Karşıtlığı

Bu tema, olay örgüsünün ilerleyen bölümlerinde kendisini gösterir. Sovyetler Birliği'nin en ücra köşelerine kadar gelişmeci sosyalist düzenin kurulmasına rağmen, kimliklerini gizlemeyi başarmış bir takım rejim muhalifleri, toplumun yararına olan gelişmeleri sinsice engellemeye çalışmakta, hatta zaman zaman geçici başarılar elde etmektedirler.

Rejim dostu gibi görünen bu kişiler her fırsattan faydalanmaktadırlar. Eserde adı geçen İmamyar, projeyi engellemek için kendi öz yeğeniyle Yaşar arasında doğan duygusal yakınlaşmayı istismar etmekte bir sakınca görmez. Hatta, yeğenini tehdit ederek, Yaşar'a iftira atmasına dahi sebep olur.

Tez

Cabbarlı'ya göre, sosyalist mücadele henüz bitmemiştir. Her an, her yerde sosyalizm ve insanlık düşmanı gerici fanatikler sinsice fırsat kollamaktadır.

Yazar bu görüşten yola çıkarak kaleme aldığı eserinde, toplumsal gelişmeye ivme kazandıracak bilimsel ve teknolojik uygulamaların yaygınlık kazanması yanında, kendi çıkarlarını toplumsal gelişmeden daha üstün gören rejim karşıtlarının ifşası üzerinde durulması gerektiği mesajını verir.

Vaka Kuruluşu

Dört perdelik eser, toplam 8 görüşten müteşekkildir. Birinci perdede 2 görüş, ikinci perdede 1 görüş, üçüncü perdede 2 görüş ve dördüncü perdede 3 görüş vardır. Olay örgüsü üç olay tabakasından ibarettir. Birinci perdede kurulan münasebetler eserin ilk tabakasını oluşturur. Bir laboratuvar ortamında gelişme gösteren olay tabakasında, bilimsel deneyler ve amaçları söz konusu edilir. Sosyalizmle beraber ivme kazanan bilimsel araştırmaların öneminin vurgulandığı bu tabakada iki deney üzerinde durulur.

Daha önce izah edildiği gibi, bu iki deneyin de tüm insanlığa hasredilmiş olması, Cabbarlı nezdinde sosyalizmin evrenselliğini göstermeye yöneliktir. İlk tabakada iki ana duvarın varlığından söz edilebilir. İlk ana duvar, bilimsel çalışmalar

ve bunun sonucunda tuzun yapısının değiştirilmesiyle ilgilidir. Bu büyük başarının ardından, buluşun hayata geçirilmesi arefesinde, akademik kurulun kararıyla ilgili ikinci ana duvar gelir. Bu ana duvarda, çağdaş, ilerici ve gelişmeci bilim adamlarıyla, gelişmeye kapalı muhafazakâr bilim adamı Rus profesör Belokurov'un çatışması gündeme oturur. Kurulan münasebette Profesör Belokurov, laboratuvar ortamında elde edilen başarının doğal ortamda gerçekleşmeyeceğinden bahisle, buluşun uygulanmasına karşı çıkar, ama bir sonuç alamaz. Akademik kurul buluşun uygulanması yönünde karar verir.

Bu tabakada, yukarıda sözü edilen düşüncelerden başka, üç söylemin daha dikkatleri çektiği görülür. Bunlar: verem mikrobunu yok etmeye çalışan Toğrul'un bilimde Amerika'yla yarışarak, Türklerin de kafasının çalıştığını bütün dünyaya ispatlama düşüncesi ve diğer Rus profesör İvanov'un Azerbaycan'ın kendi toprakları olmadığını vurgulamasıdır:

Тоғрул. Ё, Танја, дајан, бир мэн бу гурбаға илэ өз һагг-һесабымы гуртарым. Танја, биз кэрэк Америкаја нэ вахт чатаг?²¹⁹

Toğrul. Eh, Tanya, dayan, bir men bu gurbağa ile öz hagg-hesabını gurtarım. Tanya, birz gerek Amerikaya ne vakt çatag?

Тоғрул. ... Еь, Танја, биз кэрэк бүтүн дүңјаја кестэрэк кэ, бизим дә башымыз ишлэјир. (s. 270)

Toğrul. ... Eh, Tanya, biz gerek bütün dünyaya gösterek ki bizim de başımız işleyir.

²¹⁹ Ариф, Мəммəd (Тəртибат), *Чəфəр Чаббарлы, Əсəрлəri Үч Чилддə, Чилд II* Азəрбајҗан Дəвлəт Нəшријјаты, Бакы, (Arif, Memmed (Tertibat), *Cefer Cabbarlı, Eserleri Üç Cildde, Cild II*, Azərbaycan Dövlət Neşriyyatı, Bakı), 1957, s. 267.

Иванов. Ахы бизе нэ вар, профессорлэ ки, бу ерлэр
онларындыр, бизим дејилдир Азәрбајчан республикасыдыр. Гой
кетсинлэр, өзлэри билэрлэр. (s. 276)

İvanov. Ahı, bize ne var, professor. Hele ki, bu erler onlarındır, bizim
deyildir. Azerbaijan respublikasıdır. Goy getsinler, özleri bilerler.

Bu söylemlere septik bakış açısıyla yaklaşıldığında, Sovyet rejiminin eğitim sisteminde yetişen genç bilim adamı Toğrul'un elde edeceği deneysel başarıyla kendi ulusunun zeki olduğunu dünyaya göstermek istemesi, bir tür milliyetçilik ifadesidir. Öte yandan, profesör İvanov'un sözleri, Azerbaycan'ın işgal altında olduğunun itirafı gibidir.

İkinci olay tabakası, ikinci perdenin başından dördüncü perdenin son görüşüne kadar gelişen olaylar üzerine kurulur. Bu tabakada, çorak toprakları bayındır hâle getirme çalışmalarıyla, sinsî bir engelleme faaliyeti karşı karşıyadır. Hükümet, akademik kurulun kararı doğrultusunda Yaşar'ın projesine onay verir. Projede, Yaşar'ın çocukluğunun geçtiği köy ve çevresindeki çorak arazi uygulama alanı olarak seçilir. Projeye göre, köyün yakınından geçen ırmağa set çekilecek, bir elektrik santrali kurularak köy aydınlatılacak ve kanallar aracılığıyla da çorak araziye su götürülerek, Yaşar'ın laboratuvar ortamında başarıyla gerçekleştirdiği formül, açık alanda uygulamaya konulacaktır. Buna karşılık, köydeki bir miktar sulak araziye su verilmeyecek, dolayısıyla köylülerin bir kısmı bu uygulamadan zarar görecektir. Ancak, Yaşar, Toğrul ve Nadya'dan oluşan teknik ekip, köy Sovyet başkanı Nusret'in sayesinde ciddî bir muhalefetle karşılaşmadan çalışmalarına başlar. Hatta, bu durumdan en fazla zarar görecektir olan İmamyar, projenin bir an önce sonuçlandırılması için canla başla ekibe yardımcı olur.

İmamyar'a göre, ortak menfaatlenme, kişisel menfaatlenmeden daha önemlidir. Fakat, olay örgüsünün ilerleyen bölümlerinde, İmamyar'ın gerçek düşüncesinin hiç de böyle olmadığı anlaşılır. O, Sovyet Azerbaycan'ında gelişmenin ve ortak refahın riyakâr bir düşmanıdır. Her davranışının altında bu düşmanlığı görmek mümkündür: bir-iki evlek toprağı olan bazı köylülerin projeye ilgili rahatsızlıklarını dile getirmeleri esnasında, köyün en büyük arazilerine sahip olan İmamyar'ın projeyi hararetle destekliyor görünmesi; bent inşaatında kullanılacak doğramaların arasına çürük tahtalar katması; duygusal denebilecek Yaşar-Yagut münasebetinde, yeğeni Yagut'u tehdit ederek, Yaşar'a iftira atılmasını ve onun projeden tecrit edilmesini sağlaması; beş yıllık bir çalışmanın ürünü olan karmaşık formüllerin yer aldığı kâğıt demetini gizlice yakması ve nihayet bentle santralin tamamlanması şerefine düzenlenen gece şenliğinde bendi dinamitle yıkmak için iki yandaşına talimat vermesi rejim muhaliflerinin bilinçli faaliyet gösterdiğinin işaretidir. Yaşar, bendin üzerindedir. Dolayısıyla suç ona yüklenecektir.

Bu tabaka, İmamyar'ın plânını başarılı bir şekilde uygulamasıyla son bulur. Plânlandığı üzere, olay mahallinde Yaşar bizzat İmamyar tarafından yakalanmıştır.

Son olay tabakası, *Almas* ve 1905. *İlde*'kine benzer bir mahkeme görüntüsüyle başlar. Bütün deliller sanık Yaşar'ın aleyhinedir. Yaşar, kamuya ihanetten ölüm cezasına çarptırılacaktır. Mahkemede, o ana kadar sessizliğini koruyan Yagut, amcası İmamyar'la ilgili bildiklerinin tamamını anlatır.

“Јох, даһа бәсдир, гој мәни өлдүрсүңләр, мән һамысыны
дејәчәјәм. Гулаг асын...Онда һеч бир тагсыр јохду.Бүтүн бу
ишләри өзкәләр еләјибләр... Гојун, мән һамысыны дејим. Сонра һәр
нә олачаг олсун.” (s. 336)

“Yok, daha besdir, goy meni öldürsünler, men hamısını deyeceyem. Gulag asın... Onda heç bir tagsır yokdur. Bütün bu işleri özgeler eleyibler... Goyun, men hamısını deyim. Sonra her ne olacag olsun.”

Ягут. Будур, бунлар, бах бу... бу... бак..Мәни.. о гучагламамышды, мәнә Имамҗары көстәрир) о деди ки, деҗинән мәни күчнән тутмушду. Кағызлары јандыран да одур, барыт гутусуну да евдән апаран, бах, онлардымим онлары көндәрди, мән далларында кетдим... Пәнчәрәдән кирдиләр, көтүрдүләр.

Прокурор. Демәк, кағызлар јанмышдыр...

Ягут. Ъх, кағызлар јанмамышдыр, кағызлар будур, мәнәдир. Мән габагча онлары көтүрүб, еринә башга кағыз гојмушдум. Будур, бу да кағызлар! (s. 336)

Yagut. Budur, bunlar, bak bu... bu... bak... bu... Meni o gucaglamamışdı, mene (İmamyarı gösterir) o dedi ki, deyinen meni güçnen tutmuşdu. Kağızları yandıran da odur, barıt gutusunu da evden apan, bak, onlardır. Emim onları gönderdi, men dallarınca getdim... Pencereden girdiler, götürdüler.

Prokuror. Demek, kağızlar yanmıştır...

Yagut. Yok, kağızlar yanmamıştır, kağızlar budur, mendedir. Men gabagca onları götürüb, erine başga kağız goymuşdum. Budur, bu da kağızlar!

Bu sözler üzerine, İmamyar yeğenini öldürmek için silahını çeker, ama köylülerin müdahalesiyle başaramaz. Sovyet mahkemesi İmamyar'ı ve iki adamını tutuklar, Yaşar'ı serbest bırakır. Böylece, rejim yanlısı gibi görünen oportünistler açığa çıkar. Profesör Belakurov'un heyecanla münasebete dahil olarak, elindeki pamuğu Yaşar'a göstermesi buluşun başarılı olacağının işaretlerini verir.

Şahıs Kadrosu

Cabbarlı, bazı eserlerinde öğretmen, mühendis gibi aydın şahsiyetlere yer vermesine rağmen, ilk kez bu dram eserinde üniversite mensuplarına ve onların faaliyetlerine yer verir. Öğretmen, mühendis, doktor, hukukçu, vb. yetiştiren üniversitelerdeki bilimsel idealizmin boyutlarını sergilemeye yönelik tespitlerle, bilimin toplumun hizmetinde olduğu düşüncesi işlenir. Böylece, bilim adamı-işçi-köylü dayanışması, bu kesimlerden şahıslarla gösterilmeye çalışılır.

Müspet Şahıslar

Yaşar

Yaşar, Cabbarlı'nın entellektüel seviyedeki ilk karakteridir. İyi eğitim almış, idealist bir bilim adamıdır. Sadece Azerbaycan toplumunu değil, tüm insanlığı etkileyecek bir buluşun peşindedir. Yıllar süren yoğun çalışmalarından sonra, laboratuvar ortamında başarıya ulaşır.

Bu buluşla ilgili projenin onaylanması esnasında Yaşar'ın gördüğü destek, Sovyet sisteminin bilim adamını teşvik etme düşüncesiyle yakından ilgilidir. Projenin uygulama aşamasında maruz kaldığı engellemeler ise, feodal dönemin sinsi kalıntılarının mücadeleye devam ettiğinin karinesi olur.

Yaşar, bir bilim adamı olarak yeterince bilgilidir. Ancak, gizli rejim muhalifleriyle mücadele edebilecek donanımına sahip değildir. O, entrikalar karşısında fazla direnç gösteremez. Cabbarlı, Yaşar'ın bu yönünü özellikle vurgulayarak, çağdaş Sovyet insanını gizli muhaliflere karşı donanımlı olmaya çağırır.

Toğrul

Yaşar'ın arkadaşı. Genç bilim adamı. Veremle mücadele etmeye yönelik araştırmalar yapar. Toğrul'un, buluşunu gerçekleştirdikten sonra Amerika'ya gitme düşüncesi, Sovyetler Birliği'nin henüz evrensel olamadığının işaretlerini verir. Yaşar'ın proje ekibinde görev alır. Kurulan entrikalarla Yaşar'ın devre dışı bırakılmasının ardından görevi devralır ve büyük bir ciddiyetle projeyi devam ettirir.

Toğrul, Sovyet döneminde hiçbir işin yarıda kalmasına izin verilmeyeceğini gösteren bir anlayışın simgesi olur.

Tanya

Rus bilim kadını. Yaşar ve Toğrul'la beraber çalışır. Yaşar'ın ekibinde görev alır. Tanya-Toğrul münasebetleri mizah ağırlıklı unsurlar taşır. Toğrul'un okuyucu/seyirciyi tebessüm ettiren ısrarlı evlilik teklifleri, eserin finaline kadar devam eder.

Tanya, eserde dürüst ve samimî kişiliğiyle dost canlısı bir bilim kadını görüntüsü sergiler.

İvanov

Rus profesör. Yaşar'ın çalışmalarına destek verir. Buluşun, akademik kurulda onaylanmasına yönelik müspet görüş belirtir.

Yagut

Genç kız, Yaşar'ın çocukluk arkadaşıdır. Proje ekibinin köye gelmesiyle Yaşar-Yagut münasebetlerinde bir duygusallık gözlemlenmeye başlanır. Yagut'un

amcası İmamıyar bu duygusallığı ustaca kullanarak, Yagut'u tehditle entrikaya alet eder. Ancak, genç kız, mahkemede, masum Yaşar'ın ölüme mahkûm edileceğini anlayınca, gerçekleri söyler ve Yaşar'ı idamdan kurtarır.

Niyaz

Köy Sovyet başkanı. Proje ekibine her türlü desteği sağlar.

Emirgulu

İhtiyar yoksul köylü. Projenin samimî bir destekçisi. Karısı Şerebanı'yla münasebetleri mizahî özellikler taşır.

Şerebanı

Emirgulu'nun karısı. Kadın özgürlüğünün savunucusu. Bu düşüncesinden dolayı kocasıyla sürekli bir çekişme içindedir.

Nigar

Yagut'un arkadaşı. Yagut'la beraberliği dışında eserde bir rolü yoktur.

Menfi Şahıslar

İmamıyar

İmamıyar, Cabbarlı'nın en riyakâr karakterlerinden birisidir. 1917 İhtilâli'nin üzerinden geçen 15 yıl zarfında rejim muhkemleşmiş, buna karşılık, rejim muhalifleri yeraltında faaliyet göstermeye başlamıştır. Dolayısıyla, hüviyetleri belirgin değildir ve daha ihtiyatlıdır.

Bu düşünceden hareketle, İmamyar faaliyetlerini son derece gizli yürüten bir rejim karşıtı olarak simgeleşir.

Türbet, Mirsegulu

Birkaç evlek arazisi olan ve İmamyar'ın yordakçılığını yapan gizli rejim muhalifleri.

Mahkeme Başkanı

Sovyet adaletinin simgesi. Adil bir yargılama için tedbirler alır.

Savcı

Sovyet adaletinin simgesi. Kamu malına zarar verdiği iddiasıyla Yaşar'a katı davranır. Onun bu davranışı, Sovyet sisteminin bu tür suçlara kesinlikle müsamaha göstermeyeceğinin açık delilidir.

Mekân

Eserde iki ana mekân kullanılmıştır. İlk olay tabakası, mekân adı verilmemekle birlikte, muhtemelen Bakü'deki bir üniversitenin laboratuvarında cereyan etmektedir. Dar mekân olarak kullanılan laboratuvar, teknik cihazlarla donatılmış vaziyettedir. Bu tabakada, deneyin sonuçlarının akademik kurulca tartışıldığı ve karara bağlandığı yer de, yine üniversite içindedir. Her iki mekân, çağdaş gelişmenin ve teknoloji üretiminin somut sembolleridir.

İkinci tabakada kullanılan dar ve geniş mekânlar Kür Nehri ve yakınındaki büyükçe bir köyle ilişkilidir. Projenin uygulama alanı olarak seçilen bu bölgede,

nehir etrafındaki şantiye açık mekân, İmamıyar'ın evi ve mahkeme ise dar mekân olarak kullanılır. Cabbarlı'nın olgunluk döneminde kaleme aldığı *Almas* dramıyla yer vermeye başladığı mahkeme sahnesi, üçüncü olay tabakasında gerçek suçluların tespit edildiği ve Sovyet adaletinin uygulanmaya konulduğu önemli bir mekân olarak bu dram eserde de yer alır.

Zaman

Eser, Bolşevik İhtilâli'nin 15. yılı şerefine kaleme alınır. Dolayısıyla 15 yıllık bir süreç sonucunda sosyalizmin ulaştığı bilimsel seviye ve mantalite gözler önüne serilir. Sosyalizmin, bazı aksamalara rağmen, bilimselliği de beraberinde getirdiği gözlemlenir.

Vaka 3-4 aylık bir zaman dilimiyle sınırlıdır. İlk tabakadaki olay örgüsü kış aylarında cereyan ederken; ikinci ve üçüncü tabakalardaki hadiseler ilkbaharda meydana gelir. Eserde zaman zaman projeyle ilgili geçmişe yönelik göndermeler yapılır.

Sonuç olarak, kısa bir zaman dilimini kapsayan olay örgüsünde zamanın kullanımıyla ilgili hiçbir aksama göze çarpmaz.

Dil ve Üslûp

Cabbarlı, dil ve üslûpla ilgili hassasiyetini bu eserinde de sürdürür. İlk olay tabakasında kurulan münasebetler “transformator, reostat, izolyator, Edison, Mendelev, mikroskop, kükürt, fosfor, oksijen, hidrojen, kimya, vb.” gibi çok sayıda bilimsel terimle zenginleştirilmiş bir dil ve yüksek seviyeli bir üslûp kullanılır.

Bununla birlikte, yazar, mizah unsurunu görmezden gelmez. Toğrul-Tanya ve Yaşar-

Toğrul münasebetlerinde tiyatronun bu unsurunu zaman zaman kullanır:

Toğrul. ... Дејинән җахшы оғландыр, беләдир-беләдир, кәләчәји парлагдыр. Дејинән гызыл кими оғландыр. (s. 267)

Toğrul. ... Deyinen yahşı oğlandır, beledir-beledir, geleceyi parlagdır. Deyinen gızıl gimi oğlandır.

Toğrul. Кәләрини јумҗанҗа. Өзүм өлүм, профессорун дүјмәләри енә дә ачыгдыр, шалвары дүшүр... (s. 272)

Toğrul. Gözlerini yum, Tanya. Ötüm ölüm, professorun düymeleri ene de açıgdır, şalvarı düşür...

Toğrul. Ии санијәдән сонра гурбағанын ганыны јохладым. Бүтүн микроблар өлмүшдүләр.

Белокуров. Бәс гурбаға?

Toğrul. Гурбаға? Гурбаға да өлдү. (s. 273)

Toğrul. İki saniyeden sonra gurbağanın ganını yokladım. Bütün mikroblar ölmüşdüler.

Belokurov. Bes gurbağa?

Toğrul. Gurbağa? Gurbağa da öldü.

İkinci tabakada, bazı formül ve teknik terimlerin yanı sıra, köy ve kolhoz hayatına dair kelimelerin kullanıldığı görülür. Yöresel özellikler, köylülerin üslûbuna

yansır. Köylüler “hafdamabil, atovun, gözünün, ağzuva, urus gızı” gibi kelimeler kullanır.

Cabbarlı’nın *Sevil* dramıyla başlattığı bazı şahısları kullandıkları kelime veya cümleyle özdeşleştirme alışkanlığı bu eserinde de artarak devam eder. Emirgulu, karısı Şerebanı’yla münasebetlerinde sık sık “fenerlerem gözünün altını” cümlesini kullanırken; Hesên “binaenaleyh, mamafih” gibi hep aynı kelimelere müracaat eder. Eserde, gizli rejim düşmanı olarak yer alan dilbaz İmamıyar ise, Yaşar, Toğrul ve Nusret’le münasebetlerinde “Bele deyil, gardaş oğlu, ya belke men yahşı ganmıram?” cümlesini sık telâffuz eder. Ayrıca, zaman zaman “palaza burun, elnen sürün.” (s. 282, 303), “at kimindir minenin, ev kimindir oturanın, arvad kimindir gol-gabırgasını sındıranın.” (s. 284), “eşşeye minmek bir eyib, düşmek iki eyib.” (s. 304), “sebr ile halva pişer.” (s. 316) gibi deyim ve atasözleriyle sözün gücünü artırmak istemesi, her şeyi bilinçli yaptığının işareti olur.

Öte yandan, Şerebanı-Emirgulu münasebetlerinde, Şerebanı’nın Emirgulu’nu sık sık “rejim düşmanı” olmakla suçlamasını, kollektif bir histerinin dışı vurumu şeklinde yorumlamak yanlış sayılmaz.

Son olay tabakasında, mahkeme başkanı ve savcının üslûbu tamamen resmîdir. Devletin gerçek suçluyu bulmaktaki ciddiyetini ve kararlılığını sembolize eder.

Sonuç olarak, Cabbarlı, dil ve üslûp özelliklerini, eserde yer alan şahısların eğitim durumları ve hiyerarşik yapılarına göre şekillendirirken, teknik terimler dışında, mümkün olduğunca realiteye uygun davranarak yabancı kelime kullanmaktan kaçınır. Bu durum, eserin etkisini artıran bir özellik olur.

Sahne Eseri Olarak Durumu

Dram eser, ilk kez D. Bünyadzade adına Dövlət Bedaye Tiyatrosunda²²⁰, J. Varşavski'nin rejisörlüğünde²²¹ sahneye konulur. Eser sahnelenmeden önce, laboratuar malzemelerinin tedarikiyle Cabbarlı'nın bizzat ilgilendiği görülür.²²²

Sosyalizmin 15 yılda ulaştığı hedeflerin yanı sıra, sosyalist idealizmin teşvik edilmesi ve sosyalizmin mücadelesini yürüten insanların kararlılığı eseri başarılı kılar.

Sonuç

Cabbarlı, sosyalist kalkınmayı gerçekleştirmek için bilim öncülüğünde yürütülen çalışmalara ivme kazandırılması düşüncesinden hareketle kaleme aldığı eserinde, kolhozlara ve kırsal kesimin gelişmesine engel olabilecek unsurları başarıyla ifşa eder.

Almas dramında henüz kendilerini gizleme ihtiyacı duymayan rejim karşıtlarının, bu eserde kendilerini ustalıkla gizlemeleri, sosyalist rejimin oturmuş olduğunun kesin göstergesi olur.

²²⁰ Arif, Memmed, Babayev, H.; Gasimzade, G., *Azərbaycan Sovet Edebiyyatı Tarihi*, cilt 1, s. 387.

²²¹ Cefarov, Cefer; Babayev, A., a.g.e., s. 33.

²²² Cabbarlı, Sona, a.g.m., a.g.e., s. 64-65.

B. HİKÂYELERİ

Cabbarlı dram eserlerinin dışında, konularını aile geçiminden veya sosyal olaylardan alan bazı hikâyeler de yazmıştır. Ağırlıklı olarak, gelenek ve göreneklerin toplum üzerindeki menfi tesirlerini ve sonuçlarını duygusal söylemlerle dile getirir.

Bu basit hikâyelerde romantik unsurların yoğun oluşu, genç yazarın edebiyat dünyasına romantizmle adım attığının göstergesi olur.

ASLAN ve FERHAD

Hikâye 1916'da kaleme alınır. Cabbarlı'nın ilk hikâyelerindendir. İlk kez, 1944'te *Veten Uğrunda* dergisinin 1. sayısında yayınlanmıştır²²⁴. Hayalî bir faciyanın öyküsü olan hikâyede nefsanî ve şehvanî arzuların bireyi ve aileyi tahrip ederek, onların felâketine sebep olması dramatik bir üslûpla okuyucuya aktarılır.

²²⁴ Abasov, Şemseddin, *Cafer Cabbarlı, Eserleri üç cildde, üçüncü cild*, Azərbaycan Dövlət Neşriyyatı, Bakı, 1969, s. 448.

Konu

Bu dönemde, iyi ve kötü kavramlarının insanın fitratında olduğuna inanan Cabbarlı, eğitimin ve kültürün insan hayatında etkili ve yönlendirici olduğunu ifade etmekle birlikte, bireyi iyi niteliklerle donatan tek unsurun eğitim olmadığını dile getirir ve bireyin doğuştan gelen yapısının bunda çok önemli rol oynadığına inanır.

Toplumun önemli bir kesiminin günlük nafakasını dahi temin etmekte oldukça zorlandığı bir dönemde kaleme alınan hikâye, birey ve aile hayatı üzerine kurulmasına rağmen, toplumsal bir sorunu gündeme getirmeye yönelik işaretler taşır. Yoğun romantik unsurların altında saptanabilen bu olgu romantizmi besleyen realiteyle iç içe bir görüntü sergiler. Yani, hikâye, hareket noktası realite olan bir romantik anlayışla kaleme alınır. Bununla birlikte, betimlemelere mümkün olduğunca az, hatta Ferhad'la Gülzar'ın Aslan'a ihanet ettikleri mekânın özellikleri haricinde hemen hiç yer verilmez. Bu mekânda yapılan tabiat betimlemesi, okuyucuya, ihaneti hazırlayan bir sebep gibi sunulur.

Tema

Hikâyede olay örgüsü fedakârlık ve ihanet temaları üzerine kurulur. Her iki tema da küçük metin tabakaları aracılığıyla abartılı bir anlatım eşliğinde vakanın tamamına hâkim olur. Bu özellik, her olayın sebep olduğu daha kötü bir olayın gelişmesine yol açar. Hikâyenin kahramanı Aslan'ın, kardeşi Ferhad'ı bin bir güçlkle okutması karşılığında Ferhad'ın, ağabeyinin karısı Gülzar'a göz koymasıyla ortaya çıkan trajedi Aslan, Züleyha (Aslan'ın kız kardeşi), Ehmed (Aslan'ın kayınbiraderi), Gülzar ve Ferhad'ın ölümüyle sonuçlanır.

Dil ve Üslûp

Hikâyenin dili sade ve akıcıdır. Cabbarlı uzun ve tımtırlıklı cümlelerden kaçınmakla hikâyenin mahiyetinin okuyucu tarafından daha iyi anlaşılmasını sağlar.

Sonuç

Hikâyede faciaya yol açan tek sebep, Ferhad'ın fitratındaki bozukluktur. Cabbarlı, düşük ahlâkî özellikleri haiz bireyi, toplumu tehdit eden bir tehlike olarak görür. Hiçbir çözüm yolunun gösterilmediği, kaldı ki böyle bir hizmetin amaçlanmadığı hikâyede, duygusal motiflere çok sık yer verilmesi, Cabbarlı'nın ilk dönem yaratıcılığındaki romantizmle ilişkili görülmelidir.

MENSUR ve SİTARE

Hikâye, muhtemelen 1916'da kaleme alınmıştır. İlk kez, 1944'te *Veten Uğrunda* dergisinin 7-8. sayılarında yayınlanmıştır.²²⁴ Genç Cabbarlı'nın romantizme meylettiği ilk döneminin bir ürünüdür.

Konu

İki amca çocuğunun aşk münasebetini dile getiren hikâyede, Sitare'nin servet uğruna ahdini bozarak bir başkasıyla evlenmesi ve Mensur'un göz yaşları içinde ona yalvararak aşk dilenmesi hikâyenin birinci bölümünü oluşturur. Bu bölüm servetin sevgileri ve aşkları satın almaya muktedir olduğunu gösteren münasebetler içerir. Bölüm, ümitsiz aşkından dolayı intihar etmek üzereyken vazgeçen Mensur'un kendisini mühendislik eğitime verme kararı ve Sitare'nin kocaya gitmesiyle sona erer.

Mühendislik, Cabbarlı'nın *Aslan ve Ferhad* hikâyesinde olduğu gibi birçok dram eserinde de her zaman rağbet ettiği bir meslektir. Bireylerin ve ülkenin aydınlık geleceğinin âdeta bu meslekle ilişkilendirilmesi söz konusudur.

İkinci bölüm, 6 yıllık bir aradan sonra 1 günlük zaman diliminde olup biten hadiselerle sınırlıdır. Ancak, bizzat müellifin ağzından art zamanlı anlatıma

²²⁴ Abasov, Şemseddin, a.g.e., s. 448.

müracaatla Sitare'nin evliliğinde mutlu olamadığı ve kendisini içki, kumar ve sefahate kaptırdıktan sonra bütün servetini yitiren kocasının evini terk ederek, baba evine, yani Mensur'a satmak zorunda kaldığı babasının evine döner.

Bu bölüm, ilk bölümün tıpkı basımı gibidir. Sadece, Mensur'la Sitare'nin rolleri değişmiştir. Mensur sonradan sevdiği bir kızla evlenmiştir. Sitare'nin pişmanlıkla dolu sevgi ve merhamet taleplerine müspet cevap verecek durumda değildir.

İlk bölümün sonunda cereyan eden intihar teşebbüsü bu bölümde gerçekleşir. Duygularına karşılık bulamayan genç kadın kendini ağaca asarak intihar eder. Cabbarlı, Sitare'nin intiharını, aşkının azametinden ziyade iradesinin zayıflığına bağlar. Ona göre, kadın nazenindir, duygulu ve içlidir, zorluklara dayanacak, acılara göğüs gerecek sağlam ve güçlü bir iradeden mahrumdur.

Tema

Genç Cabbarlı'nın, bu hikâyede yer verdiği temaları şu şekilde sıralamak mümkündür:

Aşk

Hikâyenin asıl temasıdır. Olay örgüsünün tamamına hâkim olan bu tema, önce karşılıklı, sonra da karşılıksız duyguların yol açtığı mutluluk ve mutsuzluk tablolarının oluşmasına yol açar. Hikâyede, mutluluk Gülistanla betimlenirken; mutsuzluk üzüntü, acı, ıstırap ve intihar kavramlarıyla özdeşleştirilir.

Temanın bu anlayışla ele alınması, bir başka ifadeyle, hikâyede son derece abartılı ve soyut betimlemelerle kullanılması, Cabbarlı'nın sonraki dönemlerinde savunuculuğunu yapacağı realist anlayışla tezat oluşturur.

Servet

Birkaç cümlelik açıklamayla geçiştirilmesine rağmen, hikâyenin faciayla sonlanmasına sebep olan servet düşkünlüğü, Cabbarlı'nın daha sonraki dönemlerde kaleme aldığı ciddî eserlerinde de vazgeçemediği önemli bir tematik unsurdur. Bu kavram, felâketlerin en önemli sebeplerinden biridir.

Eğitim

Bu tema, Cabbarlı'nın, eserlerinde yer vermekten hiçbir zaman vazgeçmediği aslî temalardan biridir. Eğitim, bireylerin aydın; toplumun ve ülkenin çağdaş olabilmesi için yegâne araçtır. Bu araç, müreffeh bir hayatı da beraberinde getirecektir. Mensur'un mühendislik eğitiminden sonra, yüksek bir maaşla göreve başlaması ve Sitare'ye miras kalan evi satın alacak maddî güce erişmesi bu yargıya haklılık kazandırır.

İntihar

Cabbarlı bu temaya eserlerinde sıklıkla yer verir. Bazen düşünce ve teşebbüste kalan, bazen de gerçekleştirilen intihar kavramı, kötü şartlardan ve ıstıraptan kurtulmak için seçilen bir yol olarak görülür. *Edirne Fethi*'nde Halid ve Kamal'ın; *Aydın* dramında Gültekin ve Aydın'ın; *Almas*'ta Yahşı'nın durumu bu düşünceyi güçlendirir.

Dil ve Üslûp

Hikâyede semboller ve romantik unsurlar çok güçlü verilir. Betimlemeler abartılı ve uzun, cümleler ağırdır. Monologlar 1 sayfa, bazen 1.5 sayfaya ulaşan hacmiyle gereğinden fazla uzun, ifadeler şatafatlı ve bıktırıcıdır.

İri gözler, al yanaklar, kiraz dudaklar, ak gerdan güzelliği ve nefaseti; yemyeşil güllük gülistanlık bahçe, ağaçlar, ötüşen kuşlar ve havuzdaki balıklar huzuru, sükûneti ve hayatın süregelen oluşunu simgeler.

Farsça ve Arapça terkiplerin sık kullanıldığı dikkati çeker. Genç müellif, bu hikâyesinde âdeta sanatını gösterme çabası içindedir.

Sonuç

Bir aşk faciasının dile getirildiği hikâye, toplumdaki bir sorunu, bir yarayı sergilemeye yöneliktir. İnsanların mutluluğu malda, mülkte, servette aramaları eleştirilir ve muhtemel sonuçları ortaya konur.

GÜLZAR

Hikâye 1924 yılında *Gızıl Gelem* dergisinde yayınlanır²²⁵. Bu tarih, Cabbarlı'nın düşüncelerinin olgunlaşmaya başladığı döneme aittir. Toplumda hâkim rol oynayan bazı âdetlerin, gelenek ve göreneklerin eleştirilme vakti gelmiştir.

Konu

Genç kızlar için saflığın, temizliğin ve masumiyetin ispat edildiği an, gerdek gecesidir. Özellikle kırsal kesim insanı için “o an” çok önemlidir. Genç kızın ve ailesinin onuru ve haysiyeti “o an”a bağlıdır. Aileler ya rezil rüşva, ya da başları dik olurlar.

Gülzar hikâyesi bu anlayışı eleştirmek amacıyla kaleme alınır. Gülzar, köylülerin gıpta ettiği 15 yaşında genç ve güzelce bir kızdır. Gülzar'ın, gözleri görmeyen annesinden ve iyi yürekli ağabeyi Aslan'dan başka kimsesi yoktur. Aslan'ın aldığı iki keçiye çobanlık yapmak yanında, köyün her sıkıntılı insanına yardım etmekte, tebessümünü kimseden esirgememektedir.

Bir gün ormandan dönerken başlayan fırtına ve gökten boşanırcasına yağan yağmur altında yolunu kaybeder. Şaşırmış vaziyetteyken bir adam onu bulur ve bir

²²⁵ Abasov, Şemseddin, a.g.e., s. 448.

mağaraya götürür. Mağarada meçhul şahsın tecavüzüne uğrar. Bu durumu kimseye izah edemez.

Bir müddet sonra, ailesi onu kocaya verir. Düğünde herkes neşe içinde şenlikler düzenlerken, o, kapandığı odasında başına gelecekleri kara kara düşünmektedir. Kendisini felâketten kurtaracağına inandığı Kur'an'ına sıkı sıkıya sarılmış bir hâlde, Allah'a yalvarmaktadır.

Nihayet, o korktuğu "an"la yüz yüze gelir. Kocası Mensur'a durumu anlatmaya çalışır. Mensur şaşkınlık içindedir. Köyde namusun timsali gibi görülen Gülzar böyle ise diğer kızlar ne durumdadır? Gerçi, Mensur, bazı arkadaşlarının başına gelenleri bilmekte ve gizlice alay etmektedir. Ancak, şimdi kendisi böyle bir durumla karşı karşıyadır.

Saf, masum ve namus timsali Gülzar'ın başına böyle bir işin gelmiş olmasına üzülen Mensur, onu bu hâliyle kabullenmeyi düşünürken, "yenge"nin kapıya vurarak acele etmelerini istemesi üzerine gerçeğe döner. Genç kızın yalan söyleme ihtimalini düşünerek, tavır değiştirir ve Gülzar'ı kovar. Gözü yaşlı Gülzar, çaresizlik içinde, başı eğik kapıdan çıkar. Kapının önündeki kadın kalabalığının arasından geçerek, göğsünde, iman tahtasında muhafaza ettiği Kur'an'ı yere fırlatır, iyice çiğner ve karanlıkta gözden kaybolur gider.

Tema

Hikâyenin ana teması, namus kavramının toplumda algılanma biçimiyle ilgilidir. Bunun dışında, din ve tanrı inancından da bahsedilir. Toplumda namus anlayışı için belirlenen çerçevenin, kalıplaşmış gelenek ve göreneklerle sadece

gerdek gecesinde ortaya çıkan tek bir göstergeden ibaret oluşu ve bu zihniyeti besleyen sosyal yapılanma olay örgüsünde etraflı bir şekilde ele alınır.

Din ve tanrı kavramıyla ilgili olarak, müellif, hikâyede naif bir inancı dile getirir. Cabbarlı, Kur'an temasını dahiyane bir şekilde işleyerek, başlangıçta, onu tüm mazlumların yegâne hâmisi olarak gösterir. Ancak, eserin sonunda hüsrana uğrayan masum Gülzar'ın davranışı, Cabbarlı'nın yeni rejimle şekillenen din ve tanrı anlayışı doğrultusunda, Kur'an'ı redde döndürür.

Dil ve Üslûp

1924 yılına gelindiğinde, Cabbarlı'nın dil ve üslûp anlayışının değiştiği ve belli bir düşünce etrafında muhkemleştiği görülür. Müellif, öncelikle, anlaşılmaya önem vermektedir. Dolayısıyla, *Mensur ve Sitare* hikâyesindeki Farsça ve Arapça terkiplerin hiçbirine yer vermez. Ağdalı cümlelerden kaçınır.

Cabbarlı, bu hikâyede de romantik betimlemelere uzun uzun ve çok fazla yer verir, ancak “sanat yapma”, veya “sanatını ispat etme” kaygısını asla taşımaz.

Sonuç

Hikâye, tamamen bir sosyal hadiseyi, bir sosyal sorunu eleştirmeye yöneliktir. Dinî fanatizmden ve gelenek-göreneklerin menfî tesirinden kaynaklanan bu sorunun, namus ve fazilet timsali bir örnekle, yani Gülzar'la ele alınarak, insanların mutsuzluğuna sebep olduğu ifade edilmektedir.

DİLARA

Cabbarlı, bu küçük hikâyeyi 1924 yılında yazar. Yoksulluğun insanları eğitimden alı koyamayacağını vurgulanmaya çalışıldığı hikâyede, yoksulluktan kaynaklanan ve eğitimi engelleyen bir felâketin de altı çizilir.

Konu

Hikâyede, çok fakir biri olan Beşir, okul çocuklarını görünce, onlara imrenir ve 8 yaşındaki kızı Dilara'yı da onların arasında hayal ederek, okula göndermek ister.

Bütün gece yağan yağmurun etkisiyle balçık gölüne dönen sokakta, kızını sırtına alan Beşir'in tökezleyerek çamura düşmesi ve ardından ayağının kırılmasıyla başlayan kaza, parasızlık yüzünden eve doktor getirilemeyişinden dolayı Beşir'in kangren olan bacağına diz kapağından aşağısının kesilmesiyle sonuçlanır.

Ekmek parası getiremeyecek duruma düşen Beşir, kızının okulda giymesi için aldığı eski ayakkabıyla, eski elbiseye bakarak göz yaşlarına boğulmaktadır.

Tema

Hikâyenin olay örgüsü yoksulluk ve eğitim temaları üzerine kuruludur. Cabbarlı yoksulluğun eğitim almaya ve aydınlanmaya engel olamayacağı

düşüncesinden hareketle, toplumsal bilinçlenmeye yönelik davranışları özendirmeye çalışırken, realiteye teslim olur.

Dil ve Üslûp

Dili sade ve akıcı, üslûbu duygusaldır. Realitenin romantik söylemle ifade edilmesi geleneği devam etmektedir.

Sonuç

Bu küçük hikâye, toplumun bir kesiminin yoksulluk ve sefalet içinde yaşadığını duygusal motiflerle dramatize eden güzel bir örnek olur.

DİLBER

İlk kez 1927’de “*Maarif ve Medeniyet*” dergisinin 36-37. sayılarında²²⁶ yayınlanan *Dilber* hikâyesi, köyde hüküm süren gelenekleri eleştirmeye yönelik olarak henüz çocuk yaştaki bir kızın okuldan, eğitimden kopartılarak evlendirilmesi üzerine kurulur.

Hikâyenin olay örgüsü *Dilara*’nın devamı gibidir. Kızını okutmayı çok isteyen bir babanın çeşitli vaatlerle aldatılarak, çok açık ifade edilmese de, kızını borçlarına karşılık evlendirilmesi dramatize edilir.

Baba, dünürcülerden kızının okutulacağına dair garanti ister. Dünürcülerin sözüne inanan çaresiz baba, ağlamaktan gözleri kızarmış çocuğu gelin eder. *Dilber*’in evlenmesiyle beraber okul hayatı biter ve eve hapis olur. Onun ideallerini okumak, doktor olmak, insanlığa hizmet etmek, babasının yüzünü ağartmak, ailesini refah içinde yaşatmak süslerken, canlı canlı mezara gömülmesi *Dilber*’i derinden yaralar. Üstelik, koca dayığı da çekilmez bir hâle gelmiştir. Çareyi yağmurlu bir akşamüstü koca evinden kaçmakta bulur.

Cabbarlı, *Dilber*’in bu kaçış esnasındaki duygularını, sağanak gibi coşkulu betimlemelerle okuyucuya sunar. Yağmurlu ve fırtınalı bir gökyüzünün altındaki bu kaçış, *Dilber*’in kendisini bekleyen kaderine koşmasını betimler gibidir. Her taraf

²²⁶ Abasov, Şemseddin, a.g.e., s. s. 448.

zifiri karanlıktır. Fırtınanın sarp kayalıklarda yankılanan uğultusu, denizin azgın dalgalarının feryadı, âdeta Dilber'in kötü kaderine ağıt yakmakta, onu kucaklamaya çalışmaktadır.

Hikâyenin dili ve üslûbu sadedir. Cabbarlı, sade anlatımıyla Dilara'ların, Dilber'lerin talihsizliğini herkesin yüreğinde hissetmesini arzular. Toplumsal değişime ivme kazandırmak aşamasında mantıkla beraber, duygu unsurundan da yararlanmayı düşünür.



FİRÜZE

Cabbarlı'nın son hikâyesi olan *Firuze*, 1935'te *Komünist* dergisinde yayınlanır.²²⁷ Hikâye, eski ile yeni arasındaki farkları somut bir şekilde ortaya koyma amacını taşır.

Konu

1929'dan sonra gerçekleşen Bakü'deki modernizasyon hikâyesinin ana konusunu oluşturur. Hikâyede şehrin mimarî yapısındaki müspet değişikliklerin yanı sıra, otomobil kullanan ve saygın bir meslekte görev yapan özgür kadın (Firuze) profili özellikle vurgulanır. 1930'lu yıllara gelindiğinde, "hayatta inkılap, maişette inkılap, insanların şuurunda inkılap" düsturundan hareketle üretim araçları yenilenmiş, eğitimde, mimaride ve sanayide çok önemli sıçramalar kaydedilmiş; Bakü mamur hâle getirilmiştir. Bir başka ifadeyle, sosyalizm, Azerbaycan halkının sosyal ve iktisadî gelişimi için plânlı-programlı bir kalkınma sürecini çoktan başlatmıştır.

²²⁷ Abasov, Şemseddin, a.g.e., s. 448.

Tema

Hikâyede bilinçli ve özgür kadın temasının yanı sıra toplumun belirli bir refaha erişmesinin dile getirilmesi, sosyalizmin insana, dolayısıyla da topluma kazandırdığı kıymetleri sergilemeye yöneliktir.

Vaka Kuruluşu

İki metin tabakasından ibaret olan hikâyenin ilk tabakasinda, sosyalizm öncesi dönem ve sosyalizm sonrası dönemle ilgili kıyaslamalar, olay örgüsüne konu olan bir aile dramı aracılığıyla yapılır.

Mühendislik eğitimi için Leningrad ve Moskova'ya giden, daha sonra da gönüllü asker olan Memmed'in bir müddet sonra ailesiyle irtibatı kesilir. Annesi, kız kardeşi ve karısı Firuze'yi 6 yıl sonra döndüğü Bakü'nün her yerinde arar, ama bir sonuç alamaz. Hatta, eski evlerinin mevkiini dahi bulamaz. Zira, Bakü bütünüyle değişmiştir. Yıkık-dökük tek katlı evler, dar ve çamurlu sokaklar yerini görkemli binalara, geniş caddelere, park ve bahçelere bırakmıştır. Memmed'in ulaşabildiği tek bilgi kırıntısı, karısının bir doktorla birlikte yaşıyor olmasından ibarettir.

Memmed, yıllar öncesinden tanıdığı bir doktorun adresini bulur. Doktora durumu izah eder. Münasebet esnasında, eski Bakü ile yeni Bakü arasındaki farklılıklar ortaya konur. Hikâyede feodal Çarlık dönemindeki üretim araçlarının ilkeliliği art zamanlı ifadelerle dile getirilir: Memmed'in babasının, ağanın zoruyla indiği petrol kuyusunda gaz zehirlenmesinden dolayı can verışı dramatize edilerek, bugünkü üretim tesislerinin modernliğinden ve temizliğinden övgüyle bahsedilir.

Doktorla kurulan münasebet esnasında, Memmed'in karısının bu doktorun yanında pratisyen olarak çalıştığı anlaşılır. Hüzün ve sevginin iç içe yaşandığı

duygusallığın ardından, ikinci tabaka başlar. Bu tabakada, karı-koca, doktorla birlikte evlerine dönerler. Kıyaslama, yolculuk boyunca devam eder.

Hikâye mutlu sonla tamamlanır. Memmed'in kız kardeşi Züleyha eğitimini tamamlamış ve başarılı bir öğretmen olmuştur; annesi toplumsal sorunlarla ilgili makaleler yazmakla meşguldür. Finalde Memmed'i bekleyen en şaşırtıcı ve sevindirici haber ise 6 yaşında bir oğlunun olduğunu öğrenmesi olmuştur. 6 yaşındaki bu çocuğun, büyüdüğünde doktor olacağını ifade etmesi “insan şuurundaki inkılap” sürecinin nesiller boyunca devam edeceğini göstermektedir.

Dil ve Üslûp

Cabbarlı'nın hikâyede kullandığı dil son derece sadedir. Üslûp zaman zaman duygusal, zaman zaman siyasî söylemler üzerine kurulur. Yazar, olay örgüsünü, ilk kez, eserdeki bir şahsın gözlemlerine dayanarak kaleme alır. Bir başka deyişle, hadiseler hikâyedeki doktorun bir anısı olarak okuyucuya aktarılır.

Sonuç

Cabbarlı, bu hikâyesinde toplumsal gelişimin fasılasız devam etmekte olduğunu gösterir. Hedefe ulaşmaktaki kararlılık küçük bir çocuğun ağzından dile getirilerek, eğitimin önemi ısrarla vurgulanır.

GİZ GALASI

Cabbarlı'nın manzum hikâye olarak kaleme aldığı bu şiir (1923), bir babayla kızı arasındaki ensest ilişkinin yüceltilmesiyle ilgilidir. Babanın, kızına duyduğu şehvet, masum aşk motifleriyle süslenerek, âdeta meşrulaştırılmak istenmektedir.

Geliyor söylesin öz eşgini ta,
Seviyor öz kızını zavallı ata.²²⁸

.....

O dodaglar ki, ağlayır gülerek,
Gülüyor sanki derdimi bilerek,
Ah, o kirpik ki, indice gurumuş,
O kızıl saç ki, boynunu bürümüş, (s. 166)

Od Gelini dramında dile getirdiği kadının cinsel özgürlüğüyle ilgili düşüncelerinden dolayı ahlâksız olmakla suçlanan yazar, aynı düşüncenin bir başka tezahürü olarak bu manzum hikâyeyle de ahlâksızlığı özgürleştirmeye ve kutsallaştırmaya çalışır.

Durna! Yavrum, darılma, olma melul,
Sevme bir başgasın, aman, benim ol! (s. 166)

²²⁸ Abasov, Şemseddin, a.g.e., s. 163.

Genç kız, babasının ısrarı karşısında direnemeyince, bu görülmemiş, duyulmamış aşka karşılık vermek ister:

Ata, artıg benim deyilsen atam,
Men sene, anladınmı, indi yadam.
Men Hezer sahilinde bir durna,
Sen de bir ovçu gimi vuruldun ona.
Yeter artıg, üzölme, ağlama, gül!
Al, senin indi sevdiyin bir gül,
Çeyne, did, parçala, kemir, mehv et!
Ne bilirsen de et, muradına yet! (s. 171)

...

Goy desinler: yalandır, aldanmam,
Dinle, zövcüm, benim dünenki atam. (s. 171)

Genç kız, bu sözlerine rağmen bir büyük günahın eşiğinde olduğunun farkındadır. Nitekim, babasına, iffeti karşılığında yaptırdığı Kız Kalesi'nden denize atlayarak intihar eder.

Manzum hikâye, mesnevî türünde kaleme alınmıştır. Beyitler birbiriyle kafiyevidir. Sanat değeri olmayan bu hikâyenin dili ise sade ve anlaşılır mahiyettedir.

C. ŞİİRLERİ

Bir dram ustası olan Cabbarlı, edebiyat dünyasına ilk adımlarını çok genç yaşlarında yazmaya başladığı şiirleriyle atar. Okumaya düşkün oluşu, onun Azerbaycan ve Rus edebiyatlarının önemli eserleriyle henüz 10-11 yaşlarında iken tanışmasına vesile olur. Halası Zernişan'ın okuma-yazma bilmemesine rağmen içinden gelenleri sazı eşliğinde terennüm etmesi, Cabbarlı'yı şiir yazmaya heveslendirir.²³⁰

Cabbarlı, sayısı 82'yi bulan şiirlerinin neredeyse tamamını 1915-1917 yılları arasında kaleme alır. 1915'te *Bahar* adlı ilk lirik şiirin *Mekteb* dergisinde yayınlanmasından sonra, art arda şiir yazmaya başlar. İlk edebî eleştirilerini, 1915-1916 yıllarında *Mekteb* ve *Babayi-Emir* dergilerinde yayınlanan satirik ruhta yazılmış şiirleriyle atalet, hurafat, feodal zihniyet ve burjuva sınıfına karşı yapar.²³¹ Şiirlerinde tabiat ve anne sevgisini de ihmal etmez. Daha sonra kaleme aldığı şiirleri de muhteva bakımından öncekilerle benzerlik gösterir. Ancak, bu şiirler, yazarın kendisini tamamen dram eserlere vakfetmesiyle gölgede kalır. Bir başka ifadeyle, Cabbarlı, dram sanatında ulaştığı şan ve şöhrete şiir türünde hiçbir zaman ulaşamaz.

²³⁰ Arif, Memmed, a.g.e., s. 10.

²³¹ Ceferov, Cefer, *Cefer Cabbarlı*, Bakı, 1950, s. 5.

Dolayısıyla, yazarın şiirlerinin Azerbaycan Edebiyatına pek katkısının olduğu söylenemez.

Bu tespitten hareketle, Cabbarlı'nın bazı şiirlerini, diğeri şiirlerine örnek oluşturacak şekilde, biçim ve muhteva açısından incelemekle yetineceğiz.



BAHAR

Cabbarlı, bu şiirinde ilkbaharı betimlemektedir. Baharın gelmesiyle, tabiattaki değişiklikler onun için bir sevinç kaynağı olur. Bu bağlamda, baharın getirdiği yenilikleri ve güzellikleri tek tek sıralayarak, hem kendi içindeki duyguları açığa vurur, hem de baharın okuyucu üzerinde müspet tesir bırakmasını sağlar.

Şiirin Muhtevası

Şiir konu, tema ve üslûp bakımından güzel bir kompozisyon oluşturur. İlk dördlükte, baharın belirtileri dile getirilirken, özgür bir ortamda şarkılar terennüm eden bülbülün bu durumdan duyduğu mutluluk anlatılır. Bu dördlükte güneş, su ve canlı birlikteliği tam bir ahenk içindedir. Neden-sonuç ilişkisi basit ama coşkulu bir şekilde betimlenerek, yaşama sevinci ve özgür olma arzusu ortaya konulur:

Novbahar oldu, güneş şö'lelenib nur saçır,

Gar erir, seller akır, ot köyerir sehrade.

Yeni çıkmış güle baktıkca bülbül dil açır,

Gül bulağına gonub nağme okur azade.

İkinci dördlükte de yine baharla beraber tabiatta oluşan değişiklikler betimlenir. Bütün bir kış boyunca âdeta ölü sessizliğine bürünen toprağın yeniden

canlanması ve üzerindekiyle hayat verışı mucizevî bir hadise gibi algılanır ve yaratıcının kudreti karşısında insanın hayranlığı ifade edilir:

Dereler, dağlar, ağaçlar yaşıl, elvan her yan,
Serbeser hel'eti-etlele bezenmiş külşen.
Bu ne gudret ki, ona olmamağ olmaz heyran!
Haligin gudreti-biheddine ehşen, ehşen!

Üçüncü dörtlükte şair, rüzgârın kış aylarındaki öfkesine gönderme yaparak, bahardaki nefasetini metheder. Çatıları uçuran, evleri yıkan, suları buza döndüren rüzgâr, baharla birlikte bu özelliğini terk etmiş, tatlı uğultusuyla musiki icra eden bir özelliğe bürünmüştür:

Ah, eller ne hezin, fikir ele, san ney çalınır,
Hanı bes gışdaki evler uçuran gudretiniz?
İndi gör esmeyinizden ne közel zövg alınır!
Unudulmuş o sudan gar yaradan hiddetiniz.

Son dörtlükte Cabbarlı yine baharın güzelliğinden bahisle, ondan nasiplenmek ve zevk almak gerektiğini söyler. Bu tatlı ve hoş iklimin nimetleri karşısında Yaratanın gücü ve kudretinin büyüklüğü bir kez daha dile getirilir. Şair, âdeta her mısrada yeniden yaratılışı betimleyerek; sevinç ve şükür motifleriyle süslenen şiirde insan-tabiat-tanrı münasebetlerinin ahengini kutsar:

Bağa bak, bostana bak, bağçaya bak, gülleri gör
Gülü gör, bülbulü gör, zövg apar dünyadan.
Haligin gudretini bil, bu yaranmışları gör,
Yatma, dur bak, götür el gefleti-bipervaden!

Şiirin Şekil Yapısı

Şiir, dörtlüklerle yazılmıştır. Pastoral türde kaleme alınan şiirde çapraz uyak kullanılarak, hem konu bütünlüğü sağlanmış, hem de yeknesaklıktan uzak kalınmıştır. Şiirde ahengi sağlayan bir başka unsur da hep baharı çağrıştıran kelimelerin ve olguların peş peşe sıralanması olmuştur. Mısra içi kafiyelerin yanı sıra, sıkça kullanılan fiiller ve çoğul ekli kelimeler de ahengi güçlendirmiştir.

Novbahar oldu, güneş şö'lelenib nur saçır.

Gar erir, seller akır, ot köyerir sehrade.

Yeni çıkmış güle bakdıkca bülbül dil açır.

Gül bulağma gonub nağme okur azade.

Şiirin hece ölçüsüyle yazıldığı ve hecenin 7+7= 14'lü kalıbıyla dizildiği görülür. Kafiye düzeni *abab* şeklindedir. Dörtlükler tam kafiyelerle ve ikinci dörtlük dışında rediflerle kurulmuştur. Şiirin dili ise oldukça sade ve anlaşılır özelliktedir. Duygular, neredeyse Türkiye Türkçesine yakın bir dille, şiirin muhtevasına uygun, canlı, kıvrak ve halk duyarlığına yakın bir söyleyişle ifade edilmiştir.

ÖYÜD

Cabbarlı, bu şiirinde, dram eserlerinde de çok sık temas ettiği eğitimle ilgili görüşlerini dile getirir. Kız çocuklarını okula göndermeyen kesime hitaben kaleme aldığı şiirinde kinaye yoluyla bu kesimin davranışını hicveder.

Şiirin Muhtevası

Şair, ilk dördlükte okulun bir ilim yuvası olduğunu, burada elde edilecek bilgi ve becerinin kadını değiştireceğini, dolayısıyla geneleksen kadın imajının yerini bilgili, görgülü ve yabancı dil bilen modern bir kadının alacağını ifade ederek, bu değişimi engellemeye yönelik tedbirlerin hayata geçirilmesini ister:

Goyma gızımı derse gedib elm ede tehsil,

Hem öyrene bir dil.

Onda açacak baş, sanacag kendini teknil,

Vah, vah, sen özün bil!

İkinci, üçüncü ve dördüncü kıtalarda okula giden kadının utanma duygusunu kaybedeceği, başını açacağı, dinî inancını sorgulamaya başlayacağı, imanını kaybederek Kur'an'a saygısını yitireceği ve erkeklerle oynamak için onlara mektuplar yazacağı kaygısı ifade edilir:

Bir bak, a kişi, bu okumuş gızlara ahir,

Terk etmiş hicabi;
(Sonya) tek açib başını yok me'cerü-çadır,
Ne üzde nigabi!

Vallahi eger derse gederse gız uşağı,
İman geder elden;
Çok pis gelecek ahir vaktlarda sorağı,
Gur'an geder elden.

Elbet yazacak istediği oğlana kağız,
İrsal edecektir!
Ne istediği, her terefe, her yana kağız
Hem de gezecektir!

Beşinci ve altıncı kıtalarda, toplumda kadına biçilen rol ortaya konur. Kadının görevi ev işlerini yapmaktan ibarettir. Kadını topluma dahil etmek için mücadele edenler yolunu şaşırmış, sapkın kişilerdir:

Arvada da öğretmek olurmu yazı yazmag?
Gösterme, ay allah!!
Hürriyeti-nisvanı seven ahmağa bir bak:
Olmuş nece gümrah!!!

Arvada gerekdir bile paltar yumag elmin,
Gorkuzmag uşağın;
Hem de bile bir azca yırtığ, yumag elmin,
Hem eski yumağın.

Şiirin sonunda sekiz kısa mısradan oluşan bölümde kadının eğitim alıp almaması gerektiği sorgulanır. eğitim almış bir kadınla anlaşmanın zorlaşacağı dile getirilir:

Yoksa gede derse?

Meşgul ola behse?

Vah, onda hata var!

Gel eyleme inkar!

Er yazığ onile

Etsin nece refar?!

Müşküldür ahir ki,

İşler bele getse!!!

Şiirin Şekil Yapısı

Başından sonuna kadar hiciv özelliği gösteren şiirde şair, temaya ve konuya uygun bir nazım şekli oluşturarak, monotonluğun ve sıkıcılığın önüne geçer.

Cabbarlı bu şiirinde müstezad nazım şeklini kullanır. Çapraz uyak kullanılan metinde, ilk kıtanın bütün mısraları kendi aralarında kafiyelidir. Diğer kıtaların uzun mısraları kendi aralarında kafiyeleşirken, kısa mısralar da kendi aralarında kafiye olarak karşımıza çıkar. Uzun mısralar aruzun *mef'ûlü / mefâ'ilü / mefâ'ilü / fa'ûlün* kalıbıyla, ziyade mısralar ise *mef'ûlü / fa'ûlün* kalıbıyla yazılmıştır. Şiirin sonunda, sekiz kısa mısradan oluşan bentte ise düzenli bir kafiye bulunmazken, ölçü ziyade mısralarla aynıdır. Bu bilgilerin ışığında şiirin kafiye düzeni *aaaa, abab, aabb* şeklinde gösterilebilir. Dil bakımından zaman zaman yabancı terkip ve kelimelere müracaat edildiği gözlemlenir.

MENİM TANRIM

Şiir yeni yapılanmanın, yeni toplum düzeninin ve bilinçlenme sürecinin devam ettiği bir zaman diliminde, Cabbarlı'nın fikirlerindeki değişikliğe koşut olarak ortaya çıkar. Şair, bu şiirinde evsafi açıklanmayan bir güzellik kavramına methiye dizmektedir. Övmüş olduğu bu güzellik âdeta şairin her şeyidir. Hatta onun tanrısıdır. Şiirin Kasım 1923'te yazıldığı göz önüne alınırsa, bu kavramın açık bir şekilde komünizmle örtüştüğü görülür.

Şiirin Muhtevası

İlk dördlükte şair, bir zamanlar cahil olduğunu ama, artık kendini bulduğunu, eriştiği bilinçle de bütün tanrıları bıraktığını ifade eder. Ruhuna taktığı ve tanrı mertebesine ulaştırdığı yeni ışık, şair için güzelliştir. Bu ışık, şaire göre tanrı mesabesinde:

Men bir zaman öz-özümde uzakdım,
Dün bir ışık buldum, ruhuma takdım.
Bütün eski tanrıları burakdım,
İndi artık bir tanrım var – güzellik!

İkinci dördlükte, şimdiye kadar inandığı şeylerin hayalî varlıklardan, birer mecazdan ibaret olduğunu dile getirir. Bu mecazlardan yorulan şair, aradığı hakikati

bulmuştur ve o da güzelliştir. Aşık olduğu bu güzellik, artık şair için tek şiar olmuştur:

Bütün eski tanrılara darıldım,
Hep mecazı sevgilerden yoruldum.
Bir hegiget buldum, ona vuruldum,
Dünyada bir şuarım var – gözellik!

Son dörtlükte şair, sevgilisi, şiarı ve yeni tanrısı olan bu güzellikle hemhâl olma düşüncesindedir. Eski düşüncelerinden arınmış bir vaziyette yeni tanrısından mağfiredilemektedir:

Okşa meni, yeni tanrım, sevindir!..
Artık fikrim, ruhum, duygum senindir!
Çık gönlümden, eski dünya, sonundur,
Çünkü yeni bir yarım var – gözellik!

Şiirin Şekil Yapısı

Hece ölçüsünün 5+6= 11'li düzeniyle yazılması, rediflerin kıtaların sonunda tekrarlanması ve düşüncelerin üç kıta içine sıkıştırılması şiire bir yoğunluk kazandırır.

Lirik bir atmosfer içinde yazılan şiir, bütün gücünü taşıdığı nazım şeklinden alır. Tam kafiye kelimeler ve redifler, ayrıca dörtlüklerin son mısralarının kendi aralarında kafiye olması, şiirdeki bütünlüğün ve ahengin başta gelen özelliklerindendir. Kafiye düzeni *aaab, cccb, dddb* şeklindedir.

Şairin kullandığı dil oldukça sade ve anlaşılır özelliktedir. Hiçbir yabancı terkibe yer verilmeyen şiirde, kelimeler Türkiye Türkçesiyle bire bir örtüşmektedir.

İY DAN ULDUZU

Şair, 1924 yılında kaleme aldığı bu şiirinde bir idealini, bir hedefini tan yıldızı ile sembolize eder. Tan yıldızının hangi kavramla örtüştüğü çok açık olmamakla birlikte, şiirin yazıldığı dönem itibariyle sosyalizmin bayrağındaki yıldızı ifade ettiği ihtimali ağırlık kazanmaktadır.

Şiirin Muhtevası

İlk dördlükte, şairin umutsuz bir beklenti içinde olduğu anlaşılır. Şair, karanlık gecelerde tan yıldızını beklemekten yorulduğunu, gözlerini kaybetme derecesine geldiğini dile getirir. Katlandığı bu meşakkat onun tan yıldızına olan sevgisini ifade eder:

Garanlıg gecede seni gözleyib,
Durmagdan yoruldum, ey dan ulduzu!
Uzag üfüglere göz gezdirmekden
Az gala kör oldum, ey dan ulduzu!

İkinci dördlükte, şair talihinden şikâyetçi olur. Ulaşmak istediği hedefi yanlışlıkla başka yıldızlarda arar ve bu yanılgısından dolayı pişmanlık duyduğunu belirtir:

Ökstüz taleyim tek gecikdin neden?
Karvangıran doğdu, görünmedin sen,
Okşatdım, yanıldım, gönül verdim men
Bilmeden vuruldum, ey dan ulduzu!

Öte yandan, şair, tan yıldızının görünmeyişine sitem eder. Zira, beklenen yıldız, vakti geldiği hâlde, hâlâ doğmamıştır ve insanlar tan yıldızının eksikliğini başka yıldızlarla giderme yoluna gitmektedirler.

Üçüncü dördlükte de şair, yine yanlışlıkla başka yıldızların ardından koşarken maruz kaldığı tehlikeleri dile getirir. Şair, tan yıldızının görünmeyişinden dolayı ıstırap ve çile çekmektedir:

Arkasınca goşdum sonsuz bir yola,
Her addımda tuş gelince bir kola,
Garanlıgda çok bakındım sağ-sola,
Her yana buruldum, ey dan ulduzu!

Son dördlükte, şair, koşuşturmaktan ve mücadele etmekten yorulmuş bir hâlde, ümidini kaybetmek üzereyken, uzaktan görünen bir yıldız bütün yorgunluğunu, bütün sıkıntılarını, bütün ümitsizliğini unutturmuş ve şairi yeni bir heyecana, yeni bir şevk ve ümide garketmiştir:

Büsbütün yorulub güçden düşerken,
Bir ulduz parladı uzag üfüğden.
Bu görünen sendin, artıg geldin sen,
Ahir seni buldum, ey dan ulduzu!

Şair, artık mutludur. Geleceğe ümitle bakma vakti gelmiştir. Kendisini idealine ve hedefine ulaştıracak yıldızı bulmuştur.

Şiirin Şekil Yapısı

Şiir, koşma türünde kaleme alınmıştır. 6+5=11’li hece ölçüsüyle yazılan şiirde kıtaların sonunda tekrarlanan redifler ve diğer mısralarda kullanılan tam kafiyeler şiire bütünlük ve ahenk kazandıran öğeler olarak göze çarpmaktadır. Her kıtanın sonundaki *ey dan ulduzu* nakarat olarak kullanılmıştır. Şiirin şematik kafiye yapısı *abcb, dddb, eeeb, fffb* olarak gerçekleşmiştir:

Şiirde kullanılan dil sade ve akıcıdır. Fiillerin çokluğu şiire hareket, heyecan, beklenti ve ümit unsurunu getirmiştir.

YÂDA DÜŞDÜ

Cabbarlı, gazel türünde de şiirler kaleme almıştır. Bu türe örnek olarak seçtiğimiz *Yâda Düşdü* (1934) şiiri, klasik gazel anlayışının bütün özelliklerini taşımaktadır.

Şiirin Muhtevası

Beyitler hâlinde kaleme alınan şiirde tabiatın bazı öğeleri betimlenerek, sevgiliye göndermede bulunulur.

Gördüm üzünü, bağçada lalem yada düşdü;
Emdim lebini bal gimî, ağzım dada düşdü.

Bir lale yetişmişdi bu virane çemende,
Bad esdi, hezan vurdu da, lalem bala düşdü.

Bir gönce yetirdim, bezedim, nazını çekdim;
Aldı felek elden onu, yarım yada düşdü.

Bend oldu gönül bir güle, ses tutdu mahalı;
Güya ki, bu dünyada gan oldu, gada düşdü.

Yukarıdaki ilk iki beyitte sevgili nazlı ve narin bir laleye; üçüncü ve dördüncü beyitlerde ise bir gonca güle benzetilir. Şaire büyük mutluluk veren nazenin sevgilinin kırılğanlığı yine bir tabiat olayıyla dile getirilir. Sert esen rüzgâr laleyi sürükleyerek, şairden uzaklara götürmüştür.

Bir sonraki beyitte sevgilinin verdiği söze sadık olmadığı ifade edilerek, vefasız ve inatçı bir yapısının olduğu dile getirilir:

Söz verdi, sözün tutmadı, and içdi, unuttu;
Belke, deyirem, yar usanıb innada düşdü?

Altıncı beyit, sevgilinin talihsizliğiyle ilgilidir. Şair, sevgilisinin kendisine muhtaç olması karşısında duyduğu üzüntüyü şöyle izah eder:

Beht onda ki, paylandı, biri çatmadı paye,
Dünyada o bedbeht de bizim berbada düşdü.

Şair, son beyitte ise kendi talihsizliğini dile getirmektedir. Bu beyitte sunaya benzetilen sevgilinin başkalarına yâr oluşu karşısında, şairin sızlanması söz konusudur:

Bir ovçu gimi gölde güzel bir sona vurdum,
Çaldı ganadın göyde, gedib deryada düşdü.

Konusu aşk olan şiirde, şairin sevgiliden ayrılma teması çeşitli vasıtalarla dile getirilir. Bu vasıtalar bazen rüzgâr olur, bazen felek, bazen de derya olur. Çeşitli saiklerle şair ve sevgilisi mutluluğa bir türlü kavuşamaz.

Şiirin Şekil Yapısı

Gazel tarzındaki bu şiirde kullanılan edebî sanatlar, mazmunlar ve dil tamamen klasik gazelle benzerlikler göstermektedir. Şiir, *mef'û lû / mefâ î lû / mefâ î lû / fa'û lûn* kalıbıyla düzenlenmiş yedi beyitten oluşmaktadır.



III. BÖLÜM

A. SANATI

Cabbarlı, ilk eseri olan *Vefalı Seriyə*'den itibaren kaleme aldığı her eserinde ilke olarak “sanat hayat içindir” veya “sanat halk içindir” nazariyesine sıkı sıkıya bağlı kalır.

Yazara göre, sorunların teşhisinde toplum mühendisi gibi hareket ederek gözlemler yapmak ve analitik çözümler üretmek esastır. Bu düşünceden hareketle, burjuva zihniyetinin tezahürü olarak nitelendirilen “sanat sanat içindir”²³² nazariyesini reddeder. O, burjuva edebiyatı veya mürteci edebiyat olarak adlandırdığı, halkın sorunlarını ve bu sorunların çözüm yollarını ortaya koymayan, realist betimlemelerden uzak, sunî ve şatafatlı soyut söylemlerle halktan kopuk, halka yabancı olan bu sanat anlayışını hiçbir zaman tasvip etmez. Sanatçı, her şeyden önce topluma ışık tutma ve onu çağdaş medeniyetler seviyesine ulaştırma görevini ifa etmekle yükümlüdür. Bu bağlamda, “Cabbarlı bir Sovyet yazarı olarak halkın hayatında ortaya çıkan büyük sosyal hadiselerin mahiyetini düzgün kavramış ve

²³² Оручели, Н., “*Эдәби Гәҗдләр*”, Азәрбајҹан Дөвләт Нәшријјаты, Бақы, 1961, (Oruceli, H.,

Edebi Geydler, Azərbaycan Dövlət Neşriyyatı, Bakı, 1961), s. 68.

realist boyalarla betimlemiştir.”²³² Ayrıca, toplumu müspet tesir altında bırakmak için “eser aynı zamanda, hem seyircinin şuuruna, hem de duygularına değil, yalnız şuuruna tesir etmek için yazılırsa bu sanat değildir”²³³ anlayışını savuna gelmiştir. Bu anlayış, Cabbarlı’nın sosyalist realizm düsturuyla kaleme aldığı eserlerinde dahi açıkça görülür.

İçinde yaşadığı toplum Cabbarlı için gerçek bir edebî malzeme hazinesidir. Dolayısıyla, toplumsal sorunların ifade edilmesinde bu hazineye müracaat eder. Yazarın sanat anlayışına malzeme olan ve ona yön veren unsurları iki gruba ayırmak mümkündür.

a. Sosyal Yapı

Toplumun gelişmesini engelleyen dinî fanatizm yanında hak, hukuk, adalet, eşitlik ve özgürlük kavramlarının pek yerli yerine oturmadığı feodal dönemde aile ilişkileri, gelenek ve görenekler, mülkiyet hırsı, din istismarı, kadın özgürlüğü gibi temalar Cabbarlı’nın vazgeçemediği malzemeler olur.

Sosyal münasebetlerin bu temalar üzerine şekillendiği bir toplumda aksayan yönlerin tespit edilmesi ve eleştirilmesi, Cabbarlı’nın sanata bakış açısını ortaya koymasında ilk önemli merhaleyi oluşturur. Ona göre sanat, toplumun sorunlarını ortaya koymaya ve çözüm yollarını göstermeye aracılık eden bir faaliyetler silsilesinden başka bir şey değildir. Sanat, doğrudan doğruya topluma yönelik olmalı, yöneldiği kitleyi etkileyebilmek için akıl, duygu ve teknoloji sacayağından maharetle

²³² Vezirova, F., a.g.e., s. 60.

²³³ Чәфәров, Чәфәр, *Драматургија вә Театр* , Азәрнәшр, БКҖ, 1968. (Ceferov, Cefer, *Dramatürgiya ve Teatr*, Azərneşr, Bakı, 1968.), s. 255-256.

yararlanmalıdır. Bu anlayış çerçevesinde, Cabbarlı en katı gerçekleri ve toplumun yüz yüze kaldığı sorunları dile getirirken duygusallığı asla ihmal etmez. Ancak, seyirciyi ağlatmak veya çok güldürmek de makbûl değildir. Ona göre, dram yazarı seyircinin tansiyonunu kontrol altında tutabilmeli, onların duygularına hükmedebilmelidir.²³⁴ Bundan amaç, verilmek istenen mesaj veya mesajların hedefine tam ulaşmasını sağlamaktır.

Yazarın *Vefalı Seriyeye* ve *Solgun Çiçekler* gibi iki naif eserinde toplumu kısı kacına alan menfi gelenekler ve mal düşkünlüğünü yererken romantizmi ön plânda tutması, onun realizmden uzak kaldığı anlamına gelmez. Cabbarlı'daki duygusallık, bu iki eserin yanı sıra, Turancı fikirlere kapıldığı dönemde kaleme aldığı *Trablus Muharibesi* ve *Edirne Fethi* dramlarında da ağırlıklı yer tutar. Aynı şekilde, yazarın ilk dönem eserlerinden olan *Nesreddin Şah* dramında da olay örgüsünü romantizm şekillendirir. Ancak, Cabbarlı'nın hiçbir zaman göz ardı etmediği bir olgu olan "hayattan ders çıkarma" veya "hayatı yaşanır kılma" felsefesi en sade düşüncelerle kaleme aldığı eserlerinde dahi varlığını hep korur. O, başlangıçta, toplumun aynası durumundadır. Toplumun aksayan yönlerini mercek altına almakta ve sorunları gün ışığına çıkarmaktadır. Zira, Cabbarlı'ya göre edebiyatla uğraşmak bir misyonu ifa etmekle eş anlamlıdır. Bununla birlikte, ortaya koyduğu sorunları çözümleyecek fikrî ve edebî olgunluğa henüz yeterince sahip olmadığından, ilk döneminde kaleme aldığı eserlerinde sadece basit teşhisle yetinmek durumunda kalır.

²³⁴ Abasov, Şemseddin (Tertib edeni), "*Yeni Mezmun Yeni Forma Teleh Edir*", *Cafer Cabbarlı, Eserleri üç cildde, üçüncü cild*, Azerbaycan Dövlət Neşriyyatı, Bakı, 1969, s. 427.

b. Parti Münasebetleri

1920'den sonra Azərbaycan'da tesis edilen yeni rejim idarî değişiklikler yanında kùltür ve edebiyat dünyasında da bir takım yeni oluşumların ortaya çıkmasına zemin hazırlar. Partinin yazarlardan talep ettiği, sosyalizmin muhkemleşmesine yùnelik edebî faaliyetler çerçevesinde Cabbarlı *Aydın* ve *Oğtay Eloğlu* dramlarında izleri gùrùlen sosyalist realizm doğrultusunda eserler vermeye başlar. "Bu realizm, her şeyden evvel, hayat ve muhit hakikatlerinin edebî sanattaki tezahürüdür."²³⁵ Cabbarlı bu kanaati, *Sosyalizm Realizmi İle Yoğrulmuş Dramaturgiya Uğrunda* adlı makalesinde şöyle ifade eder: "Artık sanatkâr, umumi sitatlar ve şuarlarla, cansız, gùrùltùlü cùmlelerle vaziyeti kurtaramaz. O, hayatı öğrenmeli, hayattaki bütùn karakter, tip ve hatta bir çoklarının gùremedięi momenti gùrmeli, bu hayatta mùcadelenin mânâsını anlamalı ve onları cesur ve nefis betimlemelerle edebî şeklin, temimin ve aydınlığın hak ettiği mevkie ulaştırmalıdır."²³⁶ Yazar, aynı adlı makalesinde tekniğin benimsenmesi gereğinden bahisle, sanatla meşgul olan her insanın kullanacağı malzemenin özelliklerini bilmesini şart koşar.

Yeni dùnemle birlikte Cabbarlı'nın edebî malzeme hazinesine *Aydın* dramıyla burjuvazi, işçi, grev ve septisizm; *Oğtay Eloğlu* dramıyla tiyatro; *Od Gelini* dramıyla vatan sevgisi, ateizm, özgùr cinsellik; *Sevil* dramıyla eğitim ve kadın özgùrlüęù; *Almas* dramıyla kolhoz; *1905. İl* dramıyla halkların kardeşliği; *Yaşar*

²³⁵ Вургун, Сәмәд, *Әсәрләри, 5. Чилд*, Әлм Нәшријјаты, Бакы, 1972, (Vurgun, Semed, *Eserleri, 5. Cild*, Elm Neşriyyatı, Bakı, 1972), s. 305.

²³⁶ Abasov, şemseddin (Tertib edebi) "Сосјализм Реализми Илә Јоęрулмуř Драматуркија Уęрунда", ("Sosyalizm Realizmi İle Yoğrulmuş Dramaturgiya Uğrunda"), a.g.e., s. 422-423.

dramıyla bilimin ve teknolojinin gücü dahil olur. İkinci dönem ve olgunluk döneminde kaleme aldığı “piyeslerinde esas mevzu insanlar arasındaki haksızlık ve zulüm olsa da, yazarın hadiselerle bakış açısı ve edebî in’ikas vasıtaları hayli değişir. Müellif artık bütün felâketlerin asıl sebebini insanların fitratında, tabiatın ezeli kanununda değil, insanların arasında kurulan sosyal münasebetlerde aramaya başlar. Onun itirazı ve heyecanı artık lekeli vicdanlara, nefis ve şöhret düşkünlerine karşı değil, özel mülkiyet anlayışına göre kurulan yönetime ve sosyal münasebetlere karşıdır. O, artık terehhüme, şefkate, pişmanlık ve tövbeye davet etmez; nefrete, isyana çağırır, her tür maske ve perdeyi yırtar, amansızca ifşa eder.”²³⁷ Eserlerinde *eski* ile *yeninin* sürekli çatışması ve finalde *yeninin* galip gelmesi Cabbarlı sanatının en belirgin özelliklerinden biri olur. Bunu yaparken, bilinçli ya da bilinçsiz, bazı eserlerinde, yer verdiği kesimleri aşağılayan bir davranış sergiler. Zira, bu eserlerdeki mağdur insanlar zulümden kurtulmak için her zaman bir kahramana, bir kurtarıcıya mahkûm edilirler. Bu durum *Oğtay Eloğlu, Sevil, Almas, Od Gelini ve Dönüş* piyeslerinde çok açık bir şekilde görülür. Cabbarlı’nın bu tutumunu, ülkemizde aynı anlayışla yazılan köy romanları ve piyeslerinin önemli bir kısmında da görmek mümkündür. Türkiye’de Cumhuriyet Dönemi köy romanları üzerine kıymetli bir eser kaleme alan Prof. Dr. Ramazan Kaplan, âdeta bir gelenek haline gelen bu durumun

²³⁷ Ариф, Мəммəd, “*Чабарлы Реализминин Бəзи Хусусијјəтлəri*”, *Вəтəн Уғрунда*, Азəрбајчан Собəт Јазычылары Иттифагы Нəшријјаты, № Ъакы, 1944 (Arif, Memmed, “*Cabarlı Realizminin Bezi Hususiyetleri*”, *Veten Uğrunda*, Azərbaycan Sovet Yazıcıları İttifacı Neşriyyatı, № 1, Bakı, 1944), s. 30.

ülkemizdeki yansımalarını “sığ bir gerçekçilik peşinde olan popüler edebiyat örnekleri” olarak yorumlar.²³⁸

Öte yandan, Rus realist sanatına derinden vakıf olması, Cabbarlı’nın realizm anlayışının şekillenmesinde proleter mânâda müspet tesir gösterir.²³⁹ Cabbarlı, 1924’te kaleme aldığı *Azerbaycan Türk Edebiyatının Son Vaziyeti* adlı makalesinde Rus edebiyatının Azerbaycan edebiyatı üzerindeki tesirinden bahsederken, ondan etkilenen yerli yazarların “halka yüksekte baktıkları ve giderek onu büsbütün anlamamaya başladıkları için onun [halkın] yarattığı halk edebiyatına da kıymet vermiyor, ondan zevk alamıyorlar”²⁴⁰ der. Yazar, Mirze Feteli Ahundof’u bu yargıdan istisna tutar. Zira, ona göre, “Ahundof, her ne kadar Rus edebiyatının tesiri altında olsa da büyük bir sanatkâr marifetiyle eserlerinde Azerbaycan hayatını aksettirmiştir.”²⁴¹ Ahundof’tan önemli oranda etkilenen Cabbarlı da, Rus ve İngiliz edebiyatından edindiği bilgi ve kültür birikimini kendi halkının yararına sarf eder.

Eserlerinde Yapı ve Teknik

Cabbarlı, her şeyden önce gözlemci bir yazardır. Sosyal içerikli hadiseleri ve etrafında gördüğü veya duyduğu şahısları tiyatroya taşımakta bir hayli başarılıdır.

²³⁸ Kaplan, Ramazan, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*, 3. baskı, Akçağ Yayınları, Ankara, 1997, s. 559.

²³⁹ Əсədүлләјев, С., “Чәфәр Чаббарлынын Сәнәтә Бахышы”, *Улдуз*, Əтјабр 10, 1975, (Esedullayev, S., “Cefer Cabbarlının Senete Bakışı”, *Ulduz*, Oktyabr 10, 1975) s. 62.

²⁴⁰ Abasov, Şemseddin (Tertib edeni) “*Азәрбајҹан Түрк Әдәбијјатынын Сон Вәзијјәти*”, (“*Azerbaycan Türk Edebiyyatının Son Vəziyyeti*”), a.g.e., s. 344.

²⁴¹ Abasov, Şemseddin (Tertib edebi), a.g.e., s. 344.

Yazarın ilk dönem eserleri, genellikle, feodalitenin, menfi gelenek ve göreneklerin, din ve nüfuz istismarının ifşa edilmesine yöneliktir. Bu eserlerde aşk, sevgi, yoksul insanların geçim kaygısı, toplumdaki yaygın rüşvet, zengin olma tutkusu ve adaletsizlik gibi temalar ön plana çıkar. Sorunların çözümlenmesinde eğitim, hümanizm ve toplum iradesinin öneminden bahsedilir. Ancak, şuurlu bir direniş ve baş kaldırının izleri henüz görülmemektedir.

Cabbarlı, ikinci dönemine *Aydın* dramıyla adım atar. Bu eserinde, basit teşhislerin ve olumsuzlukların yanında patron-işçi münasebetleri, direniş ve grev gibi daha farklı konulara yer verir. Bir başka ifadeyle, sosyal sorunların içine ideolojik sorunları da dahil eder ve ülkede gelişmekte olan kapitalizme karşı direnişin ilk somut adımlarını atar. Öte yandan, daha önce, din adamlarının istismarcı tutumlarını eleştirmekle yetinirken, *Aydın*'da din ve tanrı kavramlarına karşı menfi bir tavır takınır.

Yazar, toplumun gelişmesi yönünde ortaya konacak faaliyetler zincirinden sanatı dışarıda tutmaz. Bu bağlamda tiyatro önemli bir mekân olarak görülür ve tiyatronun sorunlarına yönelik olarak *Ogtay Eloğlu* dramını kaleme alır. Eserin hazırlanışında kendi muhitindeki gözlemlerinden yararlandığına şüphe yoktur. Ancak, Azerbaycan tiyatrosunu yakından tanıyan Cabbarlı, tiyatrodaki eksiklikleri göstermeyi amaçlarken, eserin kahramanı olan Ogtay'ı yaşanmamış bir aşka feda ederek öfke ve gururun sanatın önüne geçmesine sebep olur.

Cabbarlı, zaaf olarak yorumladığımız bu tutumundan olgunluk döneminde kaleme aldığı eserlerinde kurtulmuş gibidir. Bu dönemde ortaya konulan sorunlar karşısında artık Seviller, Almaslar, Elhanlar, Gülsabahlar mücadele etme yöntemini seçmişlerdir. Ülkenin ve toplumun kalkınmasına yönelik sosyal konular ve daha

donanımlı karakterler, olay örgüsü sağlam, amaca daha çok hizmet eden eserlerin ortaya çıkmasını sağlar. Cabbarlı'daki bu gelişmede Azerbaycan'nın siyasal yapılanmasındaki değişikliğin rolünü göz ardı etmemek gerekir. Zira sosyalizmin edebiyat adamlarından talep ettiği hizmetler vardır ve Cabbarlı bu doğrultuda eser vermeyi bir vazife olarak görmekte tereddüt etmemektedir.

Yazarın eserlerinde sürekli pasif bir görüntü veren kadın, aydınlanmanın ve erkeğin hegemonyasına baş kaldırının ilk örneğini Sevil'le başlatır. Sosyalist toplumun kadınına kişilik kazandıran eylemler zincirinin ilk halkası eğitimidir. Eğitim almış kadın *Sevil*, *Almas* ve *Dönüş* dramlarındaki kadın karakterler gibi şuurlu ve güçlüdür, hedefleri ve idealleri vardır.

Cabbarlı'nın bu dönem eserlerinde eylem, söylemin önüne geçmiştir. Yazar, sürekli mücadele içinde olan, zaaflarından arınmış kadın karakterlerinin, kişilikli tavırlarıyla toplumsal simgeler gibi algılanmasına çaba sarf eder. Bu itibarla, Sevil ve Almas sosyalist kadını sembolize ederken, *Dönüş*'te Gülsabah kadının tiyatrodaki, dolayısıyla sanat dünyasındaki yerini belirlemeyi amaçlar.

Yazarın eserlerindeki şahısların bir çoğu gerçek kişilerdir. *Almas* dramında yer alan Fatmansa, yaz aylarında gittiği Şurabad köyünde yaşayan köy ebesi Şerebanı'dan başkası değildir. Her iki kadında da tipik benzerlikler göze çarpmaktadır. Aynı şekilde, Hacı Ehmed de Şurabad'da yaşayan Hacı Eşref'tir. Piyesin konusu da adı geçen köyde yaşanan bir hadiseden alınmıştır.²⁴²

²⁴² Cabbarlı, Sona, a.g.e., s. 55-57.

Cabbarlı, eserlerinde kullandığı coşkulu söylemler, sürekli eylem, mücadele ve güçlü karakterler gibi özellikler dışında psikolojik şok yöntemine de ağırlıklı yer verir. Bu durum daha ziyade eserlerin finalinde kendini gösterir. *Solgun Çiçekler*, *Aydın*, *Oğtay Eloğlu* ve *Od Gelini* intihar veya cinayetle sonuçlanırken, *Sevil*, *Almas*, *Yaşar* ve *Dönüş* gibi dramları yazarın düşünce yapısına uygun bir şekilde gelişme göstererek toplumu yönlendirmeyi amaçlayan dikkat çekici eylem ve söylemlerle son bulur. Çadrasından çıkan Sevil'in sosyalizme gittiğini söylemesi, *Od Gelini*'nde Elhan'ın "Yoktur Allah" diyerek intihar etmesi sosyalizme ve ateizme henüz yabancı olan toplumu psikolojik şoka sokma amacını taşımaktadır.

Sonuç olarak, Cabbarlı, özellikle olgunluk dönemindeki *Sevil*, *Almas*, *Yaşar* ve *Dönüş* gibi dramlarıyla sosyo-ekonomik gelişme arzusunun topluma edebiyat aracılığıyla verilmesini hedefler. Cabbarlı'nın dram eserlerinde kullandığı tiyatro tekniği, konu seçimiyle ilgili olarak, giderek gelişme gösterir. Piyeslerinin konuları gibi temaları da genellikle güncel ve evrenseldir. Olay örgüsündeki ara ve ana duvarları oluşturan münasebetler, önceleri karmaşık ve şatafatlı iken, daha sonra gözle görülür bir şekilde sade ama son derece etkili diyaloglarla kurgulanır. Böylece olay örgüsüne ustaca monte edilen gerçek hadiseler ve gerçek şahıslar Cabbarlı'nın tiyatro tekniğiyle de bütünleşerek, özellikle yazarın olgunluk dönemine ait eserlerinde toplumu aydınlatıcı bir rol üstlenirler.

Tiyatro Sanatına Getirdiği Yenilikler

Toplumsal sorunların teşhisi ve çözümünde edebî bir görevi yüklenmesi gereken tiyatro, yeni rejim ve yeni yapılanma felsefesi doğrultusunda yeniden

gözden geçirilmelidir. Bu amaçla, tiyatro repertuarında burjuva sanatıyla ilgili eserleri ayıklamak ve repertuarı proleter eserlerle takviye etmek zorunludur.

Eserin sahneye uygulanması aşamasında üzerine büyük iş düşen sahne rejisörü yeniliğe açık, bilgili, görgülü ve toplumsal sorunlara duyarlı olmalı, sahne heyecanı ve coşkusunu oyunculara vermeyi bilmelidir. Bu bağlamda, bir eserin sahnelenmesinde emeği geçen ressamından ışıkçısına kadar her sahne görevlisinin yeni oluşuma inanan şuurlu insanlar olması gerekir.

Yazar, bu düşüncelerinin önemli bir kısmını *Dönüş* dramında Gülsabah karakterinin aracılığıyla başarılı bir şekilde dile getirir. Tiyatro çalışanlarına olduğu kadar, yazara da önemli görevler düşmektedir. Daha önce de ifade ettiğimiz gibi, Cabbarlı, sosyal sorunların çözümüne yönelik düşüncelerini, çoğu zaman gerçek hayattan aldığı canlı ve güçlü karakterler aracılığıyla ortaya koyar. Bu karakterler egemen unsurlarla sürekli bir çatışma içindedir. Boyun eğmek, yazarın idealizmiyle bağdaşmadığı için mücadele sürekli. Bu durum, ilk dönem eserlerindeki karakterlerde pek belirgin değilken, sonraki dönemlerde kaleme aldığı eserlerinde zirveye çıkar ve Cabbarlı'nın sanat anlayışının önemli bir parçası hâline gelir. Özellikle Elhan ve Almas karakterleri çatışmanın ve güçlü iradenin sembolü olur.

Müspet karakterlerin tiyatroya getirdiği mücadele ruhu menfi karakterlerin egemenlik dürtüsünü güçlendirir. Dolayısıyla, Cabbarlı'nın dramlarında hareketlilik ve canlılığın yanı sıra, çatışmaların boyutu da görkemlidir. Pek tabii ki heyecan, coşku ve beklenti hiç sona ermez.

Sonuç itibariyle, yüzünü topluma ve onun sorunlarına çevirmiş bir yazar olarak Cabbarlı realiteden hiçbir vakit ayrılmaz. Kaleme aldığı her şiir, hikâye ve dramında ya bir sorunu teşhis eder, ya da teşhis ettiği sorunlara sosyalist realizm

çerçevesinde çözüm yolları getirir. Yazar bu yönüyle ideolojik yazar-parti yazarı görüntüsü vermesine rağmen, toplumun aydınlanmasına yaptığı katkılar onun bu yönünün göz ardı edilmesini sağlar. O, edebiyata miras bıraktığı “Sürekli devinim, sürekli mücadele, sürekli gelişme” düsturuyla Azerbaycan edebiyatının unutulmaz simaları arasına girer.



DİL ve ÜSLÛP

Cabbarlı, daha önce ifade edildiği üzere, “sanat halk içindir” anlayışına sıkı sıkıya bağlıdır. Dolayısıyla, eserlerinin dili, içinde yaşadığı toplumun dilidir. Ona göre, doğru anlaşılacak en önemli unsurlardan biridir.

Özellikle olgunluk döneminde ürettiği eserlerinde fikirlerinin ve vermek istediği mesajların süslü, karmaşık ve anlaşılmaz satır aralarında kaybolup gitmesine izin vermez. Bu amaçla, eserlerinde kullana geldiği dil son derece sadedir. Üslûbu ise zaman zaman sloganlaşan, zaman zaman felsefî bir kisveye bürünen söylemleriyle oldukça görkemli, sürükleyici ve düşündürücüdür. Yine de, bu ihtişam içinde yapmacıktan uzak bir sadelik gizlidir. Dramatürgün dil ve üslûp özelliklerini daha ayrıntılı analiz etmek için dram yazarlığında geçirdiği evreleri ayrı ayrı değerlendirmek daha isabetli olacaktır.

a. İlk Dönem Eserlerinde Dil ve Üslûp

Yazarın çıraklık dönemi denebilecek bu dönemde kaleme aldığı *Vefalı Seriyye*, *Solgun Çiçekler*, *Trablus Muharibesi* ve *Edirne Fethi* dramlarında dili sade ve anlaşılır olmakla birlikte diyaloglar, monologlar ve iç monologlar zaman zaman gereğinden fazla uzun ve heyecan unsurundan mahrumdur.

Uzun söylemlerle süslenen bu eserlerde mesajın göz ardı edilmesi, hatta verilmemesi tehlikesi vardır. Yazar, âdeta mesajdan ziyade üslûp ihtişamına öncelik veren bir görüntü sergiler. Bu yönüyle *Solgun Çiçekler* dramı önemli bir örnek teşkil eder. Realiteden yola çıkarak kaleme aldığı bu eserinde servet hırsının sebep olduğu facialarla sonuçlanan ihtirası, ahlâksızlığı ve sosyal yozlaşmayı eleştirirken, uzun cümlelerden oluşan şatafatlı söylemler okuyucu/seyircinin dikkatini dağıtarak eserin asıl vermek istediği mesajı gölgeler.

Güçlü bir sezgi ve kavrama yeteneğine sahip olan Cabbarlı, yaratıcılığını gölgeleyen bu tür söylemlerden kısa sürede vazgeçer. Sorunların teşhis ve çözümüne yönelik daha kısa ve daha etkili söylemler geliştirir.

b. Olgunluğa Geçiş Döneminde Dil ve Üslûp

Aydın ve *Oğtay Eloğlu*, yazarın ilk ciddi eserleridir. Burjuva ahlâkının düşüklüğünü ifşa etmesi yanında, onunla mücadele yollarının ilk somut adımlarını da atan *Aydın* dramı, eserin kahramanı Aydın'ın tereddütleri ve içinde yaşadığı kaotik bunalımlarıyla felsefi bir görüntü sunar.

Dilin anlaşılır olmasına karşılık, eserde iç çatışmaların yoğunluğundan ve çeşitliliğinden kaynaklanan bir üslûp karmaşası vardır. Bir başka ifadeyle, Aydın'ın ruhsal durumuna göre değişen düşünceleri üslûbuna da yansır. Varlık, kâinat ve hakikatler üzerine düşüncelerini açıklarken ciddi ve saldırgan bir üslûp kullanır. Gültekin'in ihanetine şahit olduktan sonra kurduğu münasebetlerde alaycı ve her şeye boş veren bir tavır gözlemlenir. Eserin son sahnesinde kurulan Aydın-Gültekin münasebeti ise hüznün, pişmanlık, sevgi ve merhamet motifleriyle süslenen duygusal bir üslûbun ortaya çıkmasını sağlar.

Aynı ifadeleri *Ogtay Eloğlu* için de söylemek yanlış olmaz. Farklı bir konuyu ele almasına rağmen, Aydın'la Ogtay arasındaki kişilik benzerliği Ogtay'ın da benzer davranışlar sergilemesine yol açar. Öte yandan her iki dramda da zaman zaman Rusça kelimelere yer verilmesi ülkedeki rejim değişikliğinin yarattığı kaos ortamından kaynaklanmış olabilir.

Genç yazar her iki dramının finalini de topluma ümit verecek mesajlarla bitirmekten henüz uzaktır. Burjuva ahlâkıyla mücadele eden Aydın ve burjuvanın kurbanı olan Gültekin intihar ederek hayatlarına son vermişler; Ogtay ise katil olmuştur. Bu karamsar ve menfi sonuç *Solgun Çiçekler*'de de kendini gösterir. Her üç eserin ortak finali mücadeleyi yürüten karakterlerin, Cabbarlı'nın düşünsel gelişimine koşturarak yeterince güçlenemediğinin göstergesidir.

c. Olgunluk Döneminde Dil ve Üslûp

Yazar olgunluk dönemine *Od Gelini* dramıyla adım atar. Bu dönemde kaleme aldığı eserlerinde sorunların teşhisi yanında çözüm üretmekte de belirgin bir gelişme gösterir. Müspet ve menfi karakterler güçlenmiştir.

Güçlü karakterlerin bir arada bulunduğu bir ortamda çatışmanın güçlü olması kaçınılmazdır. Bu çatışma üslûba da yansır. Dil her zamanki gibi sadedir. Diyaloglar oldukça kısa, etkili ve mânâlıdır. Örneğin "*Almas*'ta pasif bir diyalog yoktur, herhangi bir karakterin her sözünün ardında bir hareket, bir iş vardır."²⁴³ Ancak

²⁴³ Асланов, Мир Аббас, "Драм Эсерлэринин Дилини Тэһлил Етмэк Методикасына Аид Бэ'зи Гејдлэр", *Азэрбајчан Мэктэби Дилвэ Эдэвијјат Тэдриси*, № 12, Бакы, (Aslanov, Mir Abbas, "Dram Eserlerinin Dilini Tehlil Etmek Metodikasına Aid Be'zi Geydler", *Azerbaycan Mektebi Dil ve Edebiyyat Tedrisi*, No 12, Bakı), 1954, s. 31.

söylemler son derece katıdır. Karakterler daha şuurulu olduğu için söylemlerine deyim ve atasözlerini dayanak yapmaya başlarlar. Öte yandan menfi karakterlerin, örneğin *Sevil*'de Dilber'in Fransızca ve Rusça, *Dönüş* dramında ise Gemer'in sürekli Rusça konuşmasından, Cabbarlı'nın şuuraltında Ruslara gizli bir düşmanlık beslediği kanaatini çıkarmak yanlış sayılmaz. Zira, bu iki menfi karakter Sevil ve Gülsabah'ın en büyük rakipleridir ve Rusça konuşmaktadırlar. Aynı şekilde, *Sevil*'de Ebdülelibey'in ve *1905. İlde* dramında Bahadır Bey'in Osmanlıca tamlama veya küçük cümlelere müracaat etmeleri de bu çerçevede değerlendirilebilir. Ancak bu durum, Cabbarlı'nın Rusçayla ilgili düşüncelerini perdelemeye yönelik gibidir. Zira, bu şahısların düşmanlık tavırları sergilememeleri ya da rollerinin zayıf oluşu bu kanaati güçlendirmektedir.

Müspet karakterlerin dilinde zorunlu hâller dışında yabancı kelimelere tesadüf edilmez. Onlar, Azerbaycan dilini son derece güzel kullanan canlı karakterlerdir. *Yaşar* dramının bir istisna oluşturması yukarıda ifade edilen görüşün zayıflığına işaret sayılmamalıdır. Eğitimi Moskova'da ve Rus dilinde yapan bir araştırmacının kendi sahasıyla ilgili teknik terimleri bu dille ifade etmesi olağandışı görülmemelidir. Kaldı ki, bu teknik terimler Rusçaya Batı dillerinden geçmiştir.

Yazarın bu dönem eserlerinde bazı şahısların söyledikleri sözle özdeşleşmeleri söz konusudur. *Sevil* dramıyla başlayan bu gelenek diğer eserlerinin tamamında dikkat çekici bir hâl alır. (*Sevil*) Memmedelibey “men de hele onu düşündüm”, Babakişi “Türkün sözü”; (*Almas*) Şerif “dakumentalni düzelterem”, “Siz bir spakoys olun”, Mirze Semender “Gurban olum Mehemmed'in şerietine!”, Hacı Ehmed “Beledir, ya geyri-beledir.”, Ocaggulu “Her binanın bir ustası var, ya yok?”; (*Dönüş*) Hosmemmed “Bulvarnan şalvar gafiyelelidir, ya yok?”, “Tezistir,

antitezisdir.”, Arif Hikmet “ekspoziya, eksplikosiya, substrat, superdinasiya, suprematizm”; (Yaşar) Emirgulu “Fenerlerem gözünün altını”, Hesən “binaenaley, mamafih”, İmamyar “Bele deyil, gardaş oğlu, ya belke men yahşı ganmıram.” İfadeleri bu kişilerle örtüşür. “Cabbarlı adları da tiplerin psikolojisi, dünya görüşü veya hayat tarzı ile alâkalandırır. Allahverdi’yi İmamverdi’siz, Atakişi’yi Babakişi’siz, Ebduleli’yi Memmedeli’siz tasavvur etmek mümkün değildir. Karşılıklı şekilde her biri diğerinin seciyevi yönlerini tamamlar.”²⁴⁴ Bu tespite Emirgulu-Şerebani ikilisini de dahil etmek gerekir. Zira, birinin olduğu yerde diğeri de vardır ve hiç bitmeyen atışmaları esere güldürü unsurunun katılmasını sağlar.

Düşüncelerini olay örgüsü içinde karakterlerinin ağzından etraflı bir şekilde okuyucu/seyirciye duyuran Cabbarlı, en etkili ve unutulmaz, en çarpıcı sözünü her zaman finale saklar. Bir üslup özelliği olan bu davranıştan amaç, o konuyla ilgili sözün, yani mesajın en son söz olarak söylenmesiyle okuyucu/seyirciyi düşünmeye davettir.

Böyle bir davranış akla slogancılığı getirse de, kitleleri hareket geçirmenin en pratik yoludur. Nitekim, Sevil’in finalde söylediği “Sosyalizme, fabrikaya! Ben oradan geldim, oraya da gidiyorum. Kadınların azatlık yolu ancak oradadır!” cümlesinin seyirciler tarafından coşkuyla karşılandığı ve kadınların fabrikalara yöneldiği ifade edilir.²⁴⁵

²⁴⁴ Зејналлы, Атиф; Адиллов, Муса, “*Чәфәр Чаббарлы Пјесләринин Дили*”, *Азәрбајҹан*, No. 6, 1959, (Zeynalli, Atif; Adilov, Musa, “*Cefer Cabbarlı Pyeslerinin Dili*”, *Azerbaycan*, No. 6, 1959), s. 200.

²⁴⁵ Ceferov, Cefer; Babayev, A., a.g.e., s. 24.

Sonuç olarak, Cabbarlı düşüncelerini ifade ederken Azerbaycan Türkçesini esas alır. Dilin anlaşılır olmasında azam gayreti gösterir. Dolambaçlı ve karmaşık cümleler yerine amaca hizmet eden kısa cümleleri ve realist ögelerle süslenen sade ama etkili bir üslûbu yeğler. Özellikle olgunluk dönemine ait eserlerinde kararlılık ve iradenin önemini yüceltir. Finallerde, sosyalizme olan inancı pekiştirmeye yönelik söylemleriyle topluma müspet mesajlar verir.



SONUÇ

Cafer Cabbarlı, kısa süren ömrüne rağmen Azerbaycan Edebiyatına bir çok şiir, hikâye ve dram eser kazandırmış bir yazardır. Edebî faaliyetlerini iki dönem altında incelediğimiz yazarın, sosyal realiteden hareketle, düşünce geliştirmeye başladığını gözlemledik. İlk dönemi olan 1916-1920 yılları arasında Azerbaycan edebiyatına dahil ettiği eserlerinde yazarın sık müracaat ettiği aşk, vatan sevgisi, özgürlük, eşitlik ve adalet gibi evrensel temalarla ilintili olarak bazı gelenek ve göreneklerin, feodalitenin, cehaletin, din istismarının ve adaletsizliğin yol açtığı menfi oluşumlar sergilenir. Yazar, bu dönemde bir yandan *Vefalı Seriyye*, *Solgun Çiçekler* ve *Nesreddin Şah* gibi eserleriyle genellikle sosyal hayattaki aksamaları dramatize ederken, bir yandan da Azerbaycan'da gelişme gösteren Türk milliyetçiliğinin tesiriyle *Trablus Muharibesi* ve *Edirne Fethi* dramlarını kaleme alır.

Azerbaycan'da 1920'de gerçekleşen yeni idarî ve yapısal oluşumla birlikte, Yazarın ikinci döneminin başlangıç tarihi olan 1921'den itibaren kaleme aldığı eserlerinde, artarak devam eden ihtilâlcî düşüncelerin ortaya çıktığı görülür. Yazar, bu dönemde, sosyalizmin muhkemleşmesine yönelik konu ve temalarla ilgili edebî ürünler vermeye başlar. Dolayısıyla, bu çerçevede ele alınan konu ve temaların da farklılık arz ettiği gözlemlenir. Kapitalizmle mücadele, tiyatronun gelişmesi,

halkların dostluğu ve yeni rejim konuları ölçüsüzce methedilen kadın özgürlüğü, cinsel özgürlük, kolhoz ve ateizm gibi temalarla süslenir.

Bu dönemde tenkit, artık giderek yerini tahlile ve çözümlemeye bırakmıştır. Yazar, sosyalist realizm penceresinden gördüğü toplumsal gelişimi engelleyen her düşünce ve eylemi ifşa etmekten ve onlarla savaştan kaçınmaz. Bu mücadelede onun en büyük silahı analitik mantığı, hitabet gücü ve keskin kalemi olur.

Cabbarlı, Azerbaycan'ın Sovyetler Birliği'nce ilhakından sonra, Komünist Partisi ve Proleter Yazarlar İttifakı'nın kararları çerçevesinde sosyalist realizm doğrultusunda eserler yazmaya başlamakla birlikte, kaleme aldığı eserlerinde romantizmden hiçbir zaman uzaklaşmaz. O, genellikle kadın özgürlüğü, eğitim, ateizm ve sosyalist toplumun oluşma süreciyle ilgili eserlerinde, katı gerçeklerin arasına romantik unsurları büyük bir maharetle ilâve ederek, eserin coşkusunu artırmaya çalışır. Cabbarlı'nın eserlerinde sosyalizmle yaptığı mücadelede yenik düşen feodalizm, kapitalizm ve din kavramı lanetlenirken, kolhoz ve ateizm yoğun duygusal motiflerle yüceltilir.

Tespitlerimize göre, Cabbarlı'daki bu düşünsel değişimin en önemli sebebi, hiç şüphesiz edebiyat üzerindeki siyasî telkinlerdir. Bir başka deyişle, çerçevesi siyasî kadrolarca belirlenen yeni edebî anlayış, yazarın ikinci dönem eserlerinde ısrarla işlenir. Bu bağlamda, realiteye sosyalist pencereden bakan Cabbarlı, edebî ürünlerinde yeni rejime bol bol methiye dizerek, ideolog bir yazar görünümü verir. Bununla birlikte, edebiyat ve sosyalizm dayanışmasını sağlamaya yönelik bu partizanca tutum, tiyatrodaki önemli değişikliklere yol açar: daha önce, genellikle başka ülke tiyatrolarından veya toplumun sorunlarından uzak romantik ve dar kapsamlı eserlerin sahnelendiği Azerbaycan tiyatrosunda, toplumsal problematiği

ortaya koyan ve giderek, bunu çözümlmeye yönelik tedbirler geliştiren eserlerin tiyatro repertuarına girmesi öncelikli hâle gelir.

Öte yandan, Cabbarlı'daki düşünsel yaratıcılık ve dinamizm, yazarın Azerbaycan tiyatrosuna güçlü ve mücadeleci ideolog karakterler kazandırmasını sağlar. Ancak, bu, bir çırpıda gerçekleşmez: karakterlerin gelişimi bir süreçle bağlı olarak şekillenir. Örneğin *Nesreddin Şah*'ta Ferhad, *Aydın*'da Aydın, *Ogtay Eloğlu*'nda Ogtay karakterleri daha sonra *Od Gelini*'nde Elhan ve *1905. ilde* dramında Eyvaz karakterleri olarak daha güçlü, daha bilinçli tavırlar sergilemeye başlarlar. Kadın karakterler için de aynı sözleri söylemek mümkündür. *Solgun Çiçeklerde* Sara ve *Aydın*'da Gültekin zafere ulaşma başarısı gösteremezken, sosyalist realizm doğrultusunda kaleme alınan eserlerdeki kadın kahramanlardan Sevil, Almas ve Gülsabah daha başarılı görüntü verirler. Böylece, yazar, devamlı gelişme süreci yaşayan karakterlerinin tutum ve davranışlarını idealize ederek, yeni toplumsal oluşumu hızlandıracak düşünce yapısını şekillendirmeyi hedefler. Amacına ulaşmak için, edebiyatı resmî ideolojinin hizmetine sunmaktan kaçınmaz. Cabbarlı'nın, kaleme aldığı az sayıdaki hikâyelerinde genellikle romantizmin yoğun tesiri altında olduğu görülür. İnsanın fitrî yapısını, sefaleti ve menfi gelenekleri sergilemeye yönelik bu hikâyelerde, yazar olayları abartılı ve zaman zaman sanat yapma kaygısıyla realiteden uzaklaşarak kurgular.

Şiirlerinde inanç, duygusallık ve realite iç içedir. Ancak, ikinci döneminde kaleme aldığı şiirlerinde sosyalist ve ateist düşüncelere sık yer verdiği görülür.

Sonuç olarak, Cafer Cabbarlı, yaşadığı ülkenin gerçeklerine göre hareket eden, ona uygun çözümler üretmeye çalışan bir edebiyatçı olarak dikkatleri çeker.

BİBLİYOGRAFYA

A. İncelenen Eserler

Abasov, Şemseddin (Tertib edeni), *Cafer Cabbarlı, Eserleri üç cildde, üçüncü cild*, Azərbaycan Dövlət Neşriyyatı, Bakı, 1969. [Hikâyeleri ve Şiirleri]
(Абасов, Шәмсәддин Тәртиб едәни), *Чәфәр Чаббарлы, Әсәрләри үч чилддә, үчүнчү чилд*, Азәрбајҹан Дөвләт Нәшријҹаты, Бақы, 1969.)

Arif, Memmed (Tertibat), *Cefer Cabbarlı, Eserleri Üç Cildde, cild 1*, Azərbaycan Dövlət Neşriyyatı, Bakı, 1956. [Od Gelini]
(Ариф, Мәммәд (Тәртибат), *Чәфәр Чаббарлы, Әсәрләри Үч Чилддә*, чилд 1, Азәрбајҹан Дөвләт Нәшријҹаты, Бақы, 1956.

----- *Cefer Cabbarlı, Eserleri Üç Cildde, Cild II*, Azərbaycan Dövlət Neşriyyatı, Bakı, 1957. [Sevil, Almas, Dönüş, Yaşar]
(*Чәфәр Чаббарлы, Әсәрләри Үч Чилддә, Чилд II*, Азәрбајҹан Дөвләт Нәшријҹаты, Бақы, 1957.)

Cabbarlı, Gülarə (Tertibleyen), *Cefer Cabbarlı, Eserleri Dörd Cildde, Birinci cild*, Yazıcı, Bakı, 1983. [Vefalı Seriyə və ya Göz Yaşı İçində Güliş, Solğun Çiçəklər, Nesreddin Şah, Aydın, Oğtay Eloğlu]
(Чаббарлы, Күларә (Тәртибләјән), *Чәфәр Чаббарлы, Әсәрләри Дөрд Чилддә, Биринчи чилд*, Јазычы, Бақы, 1983.)

----- *Cefer Cabbarlı, Eserleri Dörd Cildde, İkinci Cild*, Yazıcı, Bakı), 1983. [1905. İlde]
(*Чәфәр Чаббарлы, Әсәрләри Дөрд Чилддә, Икинчи чилд*, Јазычы, Бақы, 1983.

Rüstemli, Asif, *Cefer Cabbarlı, Menim Tanrım Gözellik!*, Bakı, 2000. [*Trablus Muharibesi veya Ulduz, Edirne Fethi*]

B. Yararlanılan Kaynaklar

a. Kitaplar

Ahundov, Nazim, *Molla Nesreddin Jurnalının Neşri Tarihi*, Azərneşr, Bakı, 1959.

(Ахундов, Назим, *Молла Нәсрәддин Журналынын Нәшри Тарихи*, Азәрнәшр, Бакы, 1959.)

Arif, Memmed, *Cefer Cabbarlı*, Gızıl Şerg Metbeesi, Bakı, 1954.

(Ариф, Мәммәд, *Чәфәр Чаббарлы*, Гызыл Шәрг Мәтбәәси, бакы, 1954.)

Arif, Memmed; Hüseynov, Heyder, *Azerbaycan Edebiyyatı Tarihi II*, ZAAzF, Bakı, 1944.

(Ариф, Мәммәд; Хүсәјнов, Һәјдәр, *Азәрбајҹан Әдәбијјаты Тарихи II*, ЗААзФ, Бакы, 1944.)

Arif, Memmed, Babayev, H.; Gasınzade, G., *Azerbaycan Sovet Edebiyyatı Tarihi*, cilt 1, ASSR Elmler Akademiyası Neşriyyatı, Bakı, 1967.

(Ариф, Мәммәд; Бабајәв, Һ.; Гасымзадә, Г., *Азәрбајҹан Совәт Әдәбијјаты Тарихи, Чилд I*, АССР Әлмләр Академијасы Нәшријјаты, Бакы, 1967.)

Aydemir, Şevket Süreyya, *Makedonya'dan Orta Asya'ya Enver Paşa (1908-1914)*, 2. cilt, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1972.

Azerbaycan Sovet Ensiklopediyası (ASE), cild I, Bakı, 1976.

Азәрбајҹан Совәт Енҹиклопедијасы (АСЕ), чилд I, Бакы, 1976.

----- cild VI, Bakı, 1982.

Büyük Larousse, cilt 7, cilt 16, Milliyet Yay., İstanbul, 1990.

Ceferov, Cefer, *Cefer Cabbarlı*, Gızıl Şerg Metbeesi, Bakı, 1960.

(Чәфәров, Чәфәр, *Чәфәр Чаббарлы*, Гызыл Шәрг Мәтбәәси, Бакы, 1960.)

----- *Dramatürgiya ve Teatr*, cild I, Azərneşr, Bakı, 1967.

(Чәфәров, Чәфәр, *Драматургија в Театр*, чилд I, Азәрнәшр, Бакы, 1967.)

----- *Dramaturgiya ve Teatr*, Azərneşr, Bakı, 1968.

(Чәфәров, Чәфәр, *Драматургија в Театр*, Азәрнәшр, Бакы, 1968.)

Ceferov, Cefer; Babayev, A., *Şerefli Yol*, Azərneşr, Bakı, 1974.

(Чәфәров, Чәфәр; Бабајев, А., *Шәрефли Јол*, Азәрнәшр, Бакы, 1974.)

Ehmedov, Teymur, *Azerbaycan Sovet Yazıçıları*, Yazıçı, Bakı, 1987.

(Әһмәдов, Тејмур, *Азәрбајчан Совет Јазычылары*, Јазычы, Бакы, 1987)

Garayev, Yaşar, *Facie ve Gehreman*, ASSR Elmler Akademiyası Neşriyyatı, Bakı, 1965.

(Гарәјев, Јашар, *Фачиә вә Гәһрәман*, ASSR Әлмләр Академијасы Нәшријјаты, Бакы, 1965.)

Gasimzade, Feyzulla, *XIX. Esr Azerbaycan Edebiyyatı Tarihi*, Maarif, Bakı, 1966.

(Гасымзадә, Фејзулла, *XIX. Әср Азәрбајчан Әдәбијјаты Тарихи*, Маариф, Бакы, 1966.)

Gasimzade, Gasım, *Azerbaycan Edebiyyatında Halklar Dostluğu*, ASSR Elmler Akademiyası Neşriyyatı, Bakı, 1956.

(Гасымзадә, Гасым, *Азәрбајчан Әдәбијјатында Халлар Достлуғу*, ASSR Әлмләр Академијасы Нәшријјаты, Бакы, 1956.)

Gehremanov, E., *Rus-Azerbaycan Edebi Elagelerine Dair*, Azərneşr, Bakı, 1962.

(Гәһрәманов, Ә., *Рус-Азәрбајҹан Әдәби Әлағәләринә Даир*, Азәрнәшр, Бакы. 1962.)

Gömeç, Saadettin, *Türk Cumhuriyetleri ve Toplulukları Tarihi*, Akçağ Yayınevi, Ankara, 1999.

Насиҹев, Байрам, *Dramaturg ve Tarih*, Yayıҹı, Bakı, 1985.
(Һачыјәв, Байрам, *Драматүрг вә Тарих*, Јазычы, Бакы, 1985.)

Насиҹев, С. Х.; Dadaşzade, M. A., *Sovet Edebiyatı*, Maarif, Bakı, 1969.
(Һачыјәв, С. Х.; Дадашзадә, М. А., *Совәт Әдәбијјаты*, Маариф, Бакы, 1969.)

Насиҹев, Davud, *Azerbaycan Edebiyyatında Tarihi Dram*, Yayıҹı, Bakı, 1983.
(Һачыјәв, Давуд, *Азәрбајҹан Әдәбијјатында Тарихи Драм*, Јазычы, Бакы, 1983.)

Hesenzade, Turan (Tertipleyen), *Molla Nesreddin*, cilt I (1906-1907), Azərneşr, Bakı, 1996.

Ismayilov, Mahmud, *Azerbaycan Tarihi*, Azərneşr, Bakı, 1992.
(Исмајылов, Маһмуд, *Азәрбајҹан Тарихи*, Азәрнәшр, Бакы, 1992.)

Kaplan, Ramazan, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*, 3. baskı, Akçağ Yayınları, Ankara, 1997.

Memmedov, Eyneddin, *Dramaturgiyamızda En'ene ve Novatorlug*, Yayıҹı, Bakı, 1985.
(Мәммәдов, Ејнәддин, *Драматуркијамызда Ән'әнә вә Новаторлуг*, Јазычы, Бакы, 1985.)

Mirehmedov, Eziz; Vahabzade, Behtiyar; Hüseyinov, Firidun, *Azerbaycan Sovet Edebiyatı*, Maarif, Bakı, 1966.

(Мирəһмəдов, Əзиз; Ваһабзадə, Бəхтијар; Һүсєјнов, Фиридун, *Азəрбајчан Сəвəт Əдəбијјаты*, Маариф, Бакы, 1966.)

Oruceli, H., *Edebi Geydler*, Azərbaycan Dövlət Neşriyyatı, Bakı, 1961.

(Оручəли, Һ., *Əдəби Гəјдлəр*, Азəрбајчан Дəвлəт Нəшријјаты, Бакы, 1961.)

Rüstəmov, Tofiq (Redaktör), *Matbuat və Edebiyyat (1920-1930)*, Azərbaycan Dövlət Universiteti, Bakı, 1986.

(Рүстəмов, ТофигРедактəр), *Матбуат вə Əдəбијјат (1920 -1930)*, Азəрбајчан Дəвлəт Университети, Бакы, 1986.)

Sadıgov, Rauf, *Cefer Cabbarlının Yaradıcılığının İlk Dövrü 1915-1922*, Elm, Bakı, 1985.

(Садыгов, Рауф, *Чəфəр Чаббарлынын Јарадычылығынын Илк Дəврү 1915-1922*, Елм, Бакы, 1985.)

Sultanlı, Eli, *Megaleler*, Azərbaycan Dövlət Neşriyyatı, Bakı, 1971.

(Султанлы, Əли, *Мəгалалəр*, Азəрбајчан Дəвлəт Нəшријјаты, Бакы, 1971.)

Swietochowski, Tadeusz, *Müslüman Cemaatten Ulusal Kimliğe Rus Azerbaycanı 1905-1920*, (çev. Nuray Mert), Bağlam Yayınları, İst., 1988.

Talıbzadə, Kamal, XX. *Əsr Azərbaycan Edebi Təngidi*, Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyası Neşriyyatı, Bakı, 1966.

(Талыбзадə, Камал, XX. *Əср Азəрбајчан Əдəби Тəнгиди*, Азəрбајчан ССР Елмлəр Академијасы Нəшријјаты, Бакы, 1966.)

Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi, (TDTEA), cilt 3, Kültür Bak. Yay., Ankara, 1993.

Türkiye Diyanet Vakfı (T.D.V.), *İslâm Ansiklopedisi*, cilt 4, İstanbul, 1991.

----- Cilt 22, İstanbul, 2000.

Vezirova, F., *C. Cabbarlı Yaradıcılığında Sosyalizm Realizmi*, Azərbaycan Dövlət Universiteti (ADU) Neşriyyatı, Bakı, 1960.

(Вәзирова, Ф., *Ч. Чаббарлы Ярадычылыгында Сосиализм Реализми* ,
Азәрбајчан Дөвләт Университети (АДУ) Нәшријјаты, Бакы, 1960.)

Vurgun, Semed, *Eserleri, 5. Cild*, Elm Neşriyyatı, Bakı, 1972.

(Вургун, Сәмәд, *Әсәрләри, 5. Чилд*, Әлм Нәшријјаты, Бакы, 1972.)

----- “Solgun Çiçekler Haggında”, *Eserleri, Altıncı Cild*, Elm, Bakı, 1972.

(“Солгун Чичәкләр Һаггында” , *Әсәрләри, Алтынчы Чилд*, Елм, Бакы,
1972.)

Yalçın, Alemdar, *II. Meşrutiyet'te Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, Gazi Üniversitesi Yay.,
Ankara, 1985.

Yurtsever, A. Vahap, *Azerbaycan Dram Edebiyatı*, Azərbaycan Kültür Derneği Yay.,
Bayur Matbaası, Ankara, 1950.

b. Makaleler

Abasov, Şemseddin (Tertib edeni) “Azərbaycan Türk Edebiyyatının Son Vəziyyəti”,
Cafer Cabbarlı, Eserleri üç cildde, üçüncü cild, Azərbaycan Dövlət Neşriyyatı,
Bakı, 1969, s. 337-345.

(Абасов, Шәмс әддин (Тәртиб едәни), “Азәрбајчан Түрк Әдәбијјатынын
Сон Вәзијјәти ”, *Чәфәр Чаббарлы, Әсәрләри үч чилддә , үчүнчү чилд* ,
Азәрбајчан Дөвләт Нәшријјаты, Бакы, 1969.)

----- “Yeni Mezmun Yeni Forma Teleb Edir”, *Cafer Cabbarlı, Eserleri üç
cildde, üçüncü cild*, Azərbaycan Dövlət Neşriyyatı, Bakı, 1969, s. 425-430.

(“Јени Мәзмун Јени Форма Тәләб Едир”, *Чәфәр Чаббарлы, Әсәрләри үч чилдә, үчүнчү чилд*, Азәрбајчан Дөвләт Нәшријјаты, Баки, 1969.)

----- “Sosyalizm Realizmi İle Yoğrulmuş Dramaturgiya Uğrunda”, *Cafer Cabbarlı, Eserleri üç cildde, üçüncü cild*, Azərbaycan Dövlət Neşriyyatı, Bakı, 1969, s. 421-424.

(“Сосјализм Реализми Илә Јоғрулмуш Драматуркија Уғрунда ”, *Чәфәр Чаббарлы, Әсәрләри үч чилдә , үчүнчү чилд , Азәрбајчан Дөвләт Нәшријјаты*, Баки, 1969.)

Akyüz, Kenan, "Finten", *Türkoloji Dergisi*, I, 1, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1964, s. 15-49.

Arif, Memmed, “Cabbarlı Realizminin Bezi Hususiyetleri”, *Veten Uğrunda*, Azərbaycan Sovet Yazıcıları İttifaqı Neşriyyatı, № 1, Bakı, 1944, s. 29-35.

(Ариф, Мәммәд, “Чабарлы Реализминин Бәзи Хус усийјәтләри”, *Вәтән Уғрунда*, Азәрбајчан Собәт Јазычылары Иттифагы Нәшријјаты, № 1, Баки, 1944.)

Aslanov, Mir Abbas, “Dram Eserlerinin Dilini Tehlil Etmek Metodikasına Aid Be’zi Geydler”, *Azərbaycan Mektebi Dil ve Edebiyyat Tədrisi*, No 12, Bakı, 1954, s. 26-31.

(Асланов, Мр Аббас, “Драм Әсрләринин Дилини Тәһлил Етмәк Методикасына Аид Бә’зи Гејдләр”, *Азәрбајчан Мәктәби Дил вә Әдәвијјат Тәдриси*, № 12, Баки, 1954.)

Cabbarlı, Sona Hanım, “Cafer öz eserleri üzerinde neçe işleyirdi”, *Cafer Cabbarlı Hakkında Hatıralar*, Gızıl Şerg Metbeesi, Bakı, 1960, s. 48-65.

(Чаббарлы, Сона Ханым, “Чәфәр Ө әрләри Үериндә Нечә Ишләјирди”, *Чәфәр Аббарлы һаггында Хәтирә* , Гызыл Әһ Мәтбәәси, Баки, 1960.)

Dağıstanlı, İsmayıl, "Dostumuz ve Rejisorumuz" *Cafer Cabbarlı Haggında Hatireler*, Gızıl Şerg Metbeesi, Bakı, 1960, s. 120-131.

(Дағыстанлы, Исмајыл, "Достумуз və Режиссорумуз", *Чəфəр Чаббарлы һаггында Хатирəлəр*, Гызыл Шəрг Мəтбəəси, Бакы, 1960.)

Esedullayev, S., "Cefer Cabbarlının Sənəti Bakışı", *Ulduz*, Oktyabr 10, 1975, s. 60-62.

(Əсəдуллајев, С., "Чəфəр Чаббарлынын Сənəтə Бахышы", *Улдуз*, Октябр 10, 1975.)

Hüseyn, Seyd, "Cefer Cabbarlı Haggında Hatirelerim" *Cefer Cabbarlı Haggında Hatireler*, Gızıl Şerg Metbeesi, Bakı, 1960, s. 9-14.

(Һүсəјн, Сəјд, Чəфəр Чаббарлы һаггында Хатирəлə рим", *Чəфəр Чаббарлы һаггында Хатирəлəр*, Гызыл Шəрг Мəтбəəси, Бакы, 1960.)

Rüstəmov, Asif, "Cefer Cabbarlı", *Ulduz*, nu. 3, Bakı, 1989, s. 59-60.

(Рүстəмов, Асиф, "Чəфəр Чаббарлы", *Улдуз*, ну. 3, Бакы, 1989.)

Sidgi, Mirze Memmedeli, "Böyük Gelem Yoldaşım", *Cafer Cabbarlı Hakkında Hatıralar*, Gızıl Şerg Metbeesi, Bakı, 1960 s. 41-45.

(Сидги, Мирзə Мəммəдəли, "Бəјүк Гəлəм Јолдашы", *Чəфəр Чаббарлы һаггында Хатирəлəр*, Гызыл Шəрг Мəтбəəси, Бакы, 1960.)

Tagiyev, Rasim, "Yazıcının Name'lum Eserleri", *Azərbaycan*, Bakı, 3 Mart, 1974, s. 175-177.

(Тағыјəв, Расим, "Јазычынын Намə'лум Əсəрлəри", *Азəрбајчан*, Бакы, 3 Март 1974.)

Zeynalli, Atif; Adilov, Musa, "Cefer Cabbarlı Pyeslerinin Dili", *Azərbaycan*, No. 6, 1959, s. 199-206.

(Зəјналлы, Атиф; Адилев, Муса, "Чəфəр Чаббарлы Пјеслəринин Дили", *Азəрбајчан*, No. 6, 1959.)

İNDEKS

A. Yazar ve Şahıs Adları İndeksi

A

Abasov, Şemseddin, 319, 381, 410, 413, 417, 422, 424, 427, 447-448, 450
Abbasov, Hacığa, 24
Adıgözlov, Esker Ağa, 24
Adilov, Musa, 459
Afinogenov, Aleksandr, 43
Afşin, 281
Ahi, 4
Ahundof, Mirze Feteli, 8-9, 12, 14, 18-19, 22-24, 26-27, 29, 33-44, 52, 91, 291, 450
Ahundov, Nazim, 9, 18, 28-29, 31
Ahundov, Süleyman Sani, 29, 33, 291
Akyüz, Kenan, 51, 68
Ali, Abdurrahman, 121-122
Arif, Memmed, 3-4, 9-14, 24, 26, 37, 39, 260, 283, 287, 289, 290-292, 316, 318-319, 329, 346, 382, 394, 398, 409, 429, 449
Asimov, Rüstəm, 139
Aslanov, Mir Abbas, 458
Aşık Elekber Çoban Efgan, 13
Aydemir, Şevket Süreyya, 134, 165, 168

B

Baba Bey Şakir, 10, 13
Babayev, A, 23-25, 28, 283, 291, 346, 376, 409, 459
Babek, 40, 258, 262, 276, 280-281
Bağır, Molla Mehmed, 4
Bahreyn, Şeyh Ehmed, 4
Bakıhanov, Abbasgulu Ağa, 4-10, 12, 15, 27
Beaumarchais, 43
Bodenstedt, Frederick, 10

C

Cabbarlı, 1, 6, 13, 21-25, 28, 31-41, 43-52, 54-59, 61-62, 67-68, 70-71, 73-75, 80-81, 87-89, 91-94, 96, 98, 101, 104, 106, 114-118, 121-123, 126, 129, 132, 136-137, 139,

141-146, 148-149, 153-154, 158, 160, 169-172, 174-180, 182, 185-186, 193, 197, 202-203, 205, 211-212, 219, 221-222, 224-229, 231, 243-244, 248, 251-254, 256-258, 260, 265, 272, 275-277, 279-284, 286-289, 291-292, 295, 300, 302-303, 306-309, 311-316, 319-324, 327-329, 336-337, 341-342, 344-348, 353, 365, 369, 375-381, 383, 388, 392-395, 397-398, 402, 404, 406, 408-415, 417, 419, 420, 422-424, 426-427, 429-432, 434, 436-437, 442, 445-448, 450-463
Cafer, 1, 6, 13, 22-25, 28, 32-34, 41, 45-47, 89, 176, 275, 280, 283, 376, 381, 409-410, 447, 461, 463
Cavid, Hüseyn, 45
Cavidan, 281
Cefərov, Cefər, 40, 71, 172, 174, 291, 318, 346, 376, 429, 446, 460
Celaledin Rumi, 15, 26

D

Dadaşzade, M. A, 34, 318, 343
Dağıstanlı, İsmayıl, 275

E

Ebdulla Güneşli, 173
Ebu Cafer Abdullah bin Harunnurreşid, 280
Eciz, Elekber, 15
Edison, 406
Ehmedov, Teymur, 32, 253
Ehsenül-Gevaid, 18
Eliheyder Ağabalayevi -i Şüera, 15
Eliyev, Mirzafa, 24
Enver Bey (Paşa), 141
Ereblinski, Hüseyn, 23
Ersoy, Mehmet Akif, 122
Esedullayev, S, 450
Eskeri, Mehmed, 5

F

Fateh, Kerim Ağa, 6
Fazil Han Şeyda, 14
Firdevsi, 15, 26
Fuzuli, 11-12, 15, 26

G

Gafar, 32, 50
Garayev, Yaşar, 88
Gasımsade, Feyzulla, 2-3, 5, 28
Gasımsade, Gasım, 23
Gasir, Mirze İsmayıl, 15
Gehremanov, E, 24, 26-27
Genizade, 19
Gogol, 24, 27-28, 33
Gorki, 24
Gömeç, Saadetdin, 3, 7
Görani, 18
Griboyedov, Aleksandr Sergeyeviç, 27
Gubalı, Hacı, 15
Gumri, 4
Gutgaşanlı, Abdulla, 5, 10
Gutgaşanlı, İsmayıl Bey, 9, 11
Güdsi, Mirze Ağarehim, 15
Güdsi, Mirze Hasib, 4
Güdsi, Şeyh İbrahim, 14

H

Hacı Seid Efendi, 18
Hacıbaba Nezerli, 319
Hacıbeyov, Üzeyir Bey, 29
Hacıyev, Bayram, 173-174
Hacıyev, C. H, 34
Hacıyev, Davud, 36, 106, 144, 174
Hadim, Nevahili Mirze Bahış, 13-14
Hagverdiyev, Ebdürrehim Bey, 24-25, 90, 318
Haltani, Sedi, 15
Hanılıklı Emin, 15
Haydar İbni Kavus, 281
Hayyam, 15, 26
Hesenzade, Turan, 30
Heyali, Mirze İsa, 16
Heyali, Mirze Möhsün, 15
Heyrani, 18
Hüseyingulu Sarabski, 24
Hüseyn, Seyd, 88
Hüseynov, Firidun, 318
Hüseynov, Heyder, 3-4, 9-14, 24, 26

I

İsmayılov, Mahmud, 6- 8, 17, 20, 281
İrevani, Mirze Gedim, 20

K

Kaçak Kerem, 16
Kaçak Nebi, 16-17
Kaplan, Ramazan, 450
Kemal, Namık, 122
Kengerli, Gülmammed Bey, 19
Kengerli, Şeyheli Han, 15
Köçerli, Firudunbey, 19, 27, 29

L

Lenin, 205
Lermontov, 24
Lutse, Vladimir, 376

M

Mağaralı Ahund Molla Hüseyn Dehil, 4
Mehmet Raif Bey, 121
Memmedguluzade, Celil, 29, 318
Memmedov, Eyneddin, 48
Memun, 280
Mendelev, 406
Mert, Nuray, 20
Mevlana, 15
Mezeli, 31
Mirehmedov, Eziz, 318
Mirze Adıgüzel Bey, 5
Mirze Camal, 6, 383, 391
Mirze Kazım Bey, 27
Mirze Mehemedeli Kazimbey, 6
Molière, 23, 29
Molla Mirze Kadir, 32
Mutasım, 280
Müderresi-Zünuzi, Ağa Abdullah, 26
Müezzın Turab, 14
Mühekkir, Mirze Elekber, 16

N

Naci, Mir Mehdi, 15
Nadir Şah, 1, 25, 90
Nasrettin Şah, 94, 114, 116
Nerimanov, Neriman, 25, 29, 90
Nezmi, Eli, 28
Nizami, 15, 26
Nizamül-Ulema, 26

O

Ordubadi, Fegir, 15
Ordubadi, Memmed Seid, 28
Oruceli, H, 445
Osman, 14, 140
Ostrovski, 24, 27

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

P

Puşkin, 24, 33

R

Raci, 4

Reşid Bey Efendiyev, 24, 29

Rubinşteyn, 10

Rüstem, Süleyman, 319

Rüstemli, Asif, 123, 139, 146, 173-174

Rüstemov, Asif, 139

Rüstemov, Tofiq, 377

S

Sabir, Mirze Elekber, 28, 33, 52

Sadıgov, Rauf, 110

Schiller, 24, 28, 243

Sebhan, Molla Fettah, 15

Senan, 15

Seyid Ebdul Hamid, 6

Shakespeare, 24, 29, 39, 43

Sidgi, Ruhulla, 23, 173

Sidgi, Mehmed Tağı, 15

Sidgi, Mirze Memmedeli, 44-45

Slavin, 43

Sona Hanım, 38, 41, 306-307, 316, 327, 346, 376-378, 409, 452, 466

Sultanlı, Eli, 116

Süpehri, 4

Swietochowski, Tadeusz, 20

S

Şahbike Hanım, 32, 39, 50

Şahtatinski, M. A., 28

Şaik, Abdulla, 33, 318

Şemkirli Memmed Cafer Miskin, 13

Şemsî-Tebrizî, 26

Şeyh Şamil, 14

Şirvani, Seyid Ezmi, 18-19, 27-28

Şirvani, Hacı Zeynelabidin, 6

Şüai, 4

T

Tağıyev, H. Z., 24

Tağıyev, Rasim, 37

Talibzade, Kamal, 19, 27

Taptık Çoban, 22

Tebrizi, Ağa Hüseyn, 26

Tebrizi, Hacı Mahmud, 26

Tolstoy, 33

Topçubaşov, Mirze Cafer, 6

Tuganov, A. A., 346

U

Uncuzade, Celal, 18

Uncuzade, Hacı Seid Efendi, 18

Usta Hüseyingulu Şuri, 16

V

Vagif, Molla Penah, 27

Vahabzade, Behtiyar, 318

Varşavski, J., 409

Vazeh, Mirze Şefi, 8-10, 12, 14, 27

Vezirov, Necef Bey, 18, 24, 27-28, 291, 318

Vezirova, F., 52, 91, 93, 174, 180, 256, 258, 283, 285-286, 446

Vurgun, Semed, 74, 448

Y

Yalçın, Alemdar, 121

Yurtsever, A. Vahap, 291

Z

Zakir, Gasım Bey, 9-10, 13-14, 27

Zebih, Ağa İsmayıl, 14

Zerdabi, Hesən Bey, 17, 19, 27

Zeynallı, Atif, 460

Rüstemli, Asif, 123, 174

Zeynalov, C., 23

B. Eser, Makale, Dergi ve Gazete Adları İndeksi

1905. İlde 348, 374, 400, 459

A

Ağa Mehmed Şah Gaçar 25, 90
Ağaç Kölgesinde 318
Almas 42, 44, 50, 258, 277, 318-319, 321, 327, 346, 348, 351, 400, 406, 409, 415, 448-449, 452-454, 458,
Ari 31
Aslan ve Ferhad 35, 413
Aydın 37, 176-178, 180, 211-212, 219, 225-228, 251-253, 256-257, 281, 289, 302, 320, 345, 351, 415, 448, 451-452, 457, 464
Azerbaycan 31, 36-37, 459
Azerbaycan Edebiyatı Tarihi II 3
Azerbaycan Edebiyyatında Halklar Dostluğu 23
Azerbaycan Edebiyyatında Tarihi Dram 36, 106, 144, 174
Azerbaycan Mektebi Dil ve Edebiyyat Tedrisi 457
Azerbaycan Sovet Ensiklopediyası (ASE), cild I 25
Azerbaycan Sovet Ensiklopediyası (ASE), cild VI 5-6
Azerbaycan Türk Edebiyatının Son Vaziyeti 450

B

Babayi-Emir 31, 34, 429
Bahar 431
Bakinskiye İzvestiya 20
Behlül 31
Bele Olmaz 13
Böyük Gelem Yoldaşım 45
Büyük Larousse, cilt 7 156, 171
Büyük Larousse, cilt 16 169

C

C. Cabbarlı Yaradıcılığında Sosyalizm Realizmi 52, 91, 180, 256, 283
Cabarlı Realizminin Bezi Hususiyetleri 449
Cafer öz eserleri üzerinde neçe işleyirdi 376 281
Cefer Cabbarlı 54, 68, 75, 88, 93, 96, 227, 307, 353

Cefer Cabbarlı Haggında Hatirelerim 88
Cefer Cabbarlı Pyeslerinin Dili 460
Cefer Cabbarlı, Eserleri Dörd Cildde, Birinci cild 68, 75, 227
Cefer Cabbarlı, Eserleri Üç Cildde, cild I 260
Cefer Cabbarlı, Eserleri Üç Cildde, Cild II, 289, 292, 329, 346, 398
Cefer Cabbarlı, Menim Tanrım Gözellik 123, 146
Cefer Cabbarlının Senete Bakışı 450
Cefer Cabbarlının Yaradıcılığının İlk Dövrü 1915-1922 110
Cefer öz eserleri üzerinde neçe işleyirdi? 307
Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy 450

Ç

Çeyizsiz Kız 24

D

Devlet-i Aliye-İtalyan Muharebesi yahut General Kanova'nın Vedameti 121-122
Dilara 420, 422
Dilber 40, 422
Divani-Hikmet 14
Dostumuz ve rejisorumuz 275
Dönüş 43, 50, 378, 449, 452-454, 459
Dram Eserlerinin Dilini Tehlil Etmek Metodikasına Aid Be'zi Geydler 458
Dramaturg ve Tarih 173-174
Dramaturgiya ve Teatr, cild I 22
Dramaturgiya ve Teatr, 172, 291, 318
Dramaturgiyamızda En'ene ve Novatorlug 48
Dubrovski 24

E

Edebi Geydler 445
Edirne Fethi 36, 141, 144, 169, 171, 173-175, 178-179, 281, 415, 447, 456, 462
Ehline Hitap 10
Ekinci 17-19
Ey Dan Ulduzu 439

F

Facie ve Gehreman 88
Finten 51, 68
Firuze 424-425

Füyûzat 30

G

Gadınlar Bayramı 318

Gelebe 319

Gız Galası 427

Gızıl Gelem 417

Gülüstani İrem 6

Gülzar 39, 417

Günahsız Suçlular 24

H

Hacı Gara 24, 44

I

II. Meşrutiyet'te Tiyatro Edebiyatı Tarihi 121

İki Kardeş 24

İldırım 262, 270, 277, 318

İlk Dram Eserleri 68

İskra 25

J

K

Kaçaklar 24, 28, 243

Kaspi 20

Kelniyyet 31

Kerbela 4

Keşkül 18-19

Kimyager 24

Kitabi-Eskeriyye 11

Komünist 37-38, 41, 180, 424

Köhne Dudman 318

L

Lenkeran Hanı'nın Veziri 23

M

Maarif ve Medeniyet 38, 422

Makedonya'dan Orta Asya'ya Enver Paşa (1908-1914), 2. cilt 134, 165

Matbuat ve Edebiyyat 377

Megaleler 116

Mekteb 33-34, 330, 429

Menim Tanrım 437

Mensur ve Sitare 35, 413, 419

Meş'el 31

Mirat 31

Mirze Şefi'nin Şiirleri 10

Molla Nesreddin 9, 29-31, 34, 67

Musibeti Fehreddin 318

Müfettiş 24, 28

Müslüman Cemaatten Ulusal Kimliğe Rus Azerbaycanı 1905-1920 20

Müsyö Jordan 23-24

N

Nadir Şah Efsar 90

Nesreddin Şah 25, 36, 90-91, 93, 113, 116, 125, 136-137, 145, 169-170, 175, 177-178, 185, 351, 447, 462, 464

O

Od Gelini 40, 42, 253-254, 259, 262, 275, 277, 282, 284-285, 351, 427, 448-449, 452, 458, 464

Ogtay Eloğlu 228-229, 243, 253, 256-257, 281, 289, 345, 351, 378, 380-381, 388, 448-449, 451-452, 457-458, 464

Osmanlı, İtalya, Trablusgarb Muharebeleri-Yahut Osmanlı Muzafferiyeti 121

Ostrovski 24, 27

Otello 24, 29, 43

Ö

Öyüd 434

P

R

Remzi Bey ve Seadet Hanım 10

Riyaz ül-güds 4, 10

Rus-Azerbaycan Edebi Elagelerine Dair 24

S

Senan 15

Sevil 40, 42, 44, 50, 258, 277, 284, 291, 316, 319, 345, 348, 380, 408, 448-449, 452-453, 459

Solgun Çiçekler 35, 70-71, 74, 87-88, 92, 137, 281, 284, 447, 452, 455-456, 458, 462, 464

Sosyalizm Realizmi İle Yoğrulmuş Dramaturgiya Uğrunda 448

Sovet Edebiyatı 318

S

Şah Sanem ve Gülperi 291

Şerefli Yol 23, 283

Şerg Gadını 290

Şergi-Rus 28

T

Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, cilt 4 258

Türkiye Diyanet Vakfı İslm Ansiklopedisi, cilt 22 105, 100

Tatar Heberleri 9

Tebritz 2, 4, 10

Tenbel Gardaş 22

Teze Esrin İptidası 291

Tiflisskie Vedomosti 9

Trablus Muharibesi 36, 118, 122, 136, 141-142, 144-145, 154, 158, 164-165, 167, 169, 171, 173-175, 447, 456, 462

Tufan 24

<i>Tuti</i>	31
<i>Türk Artistleri İttifakı</i>	28
<i>Türk Cumhuriyetleri ve Toplulukları Tarihi</i>	3
<i>Türk Tiyatrosu Olimpiyatı</i>	381
<i>Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi (TDTEA), cilt 3</i>	13, 15-16
<i>Türkoloji Dergisi</i>	51, 68

U

<i>Ulduz, nu. 3</i>	139
---------------------	-----

V

<i>Vatan yahut Silistre</i>	122
<i>Vefalı Seriyeye veya Gözyaşı İçinde Gülüş</i>	35, 47, 50, 52, 67, 71-72, 76, 87, 92, 281, 284, 445, 447, 456, 462
<i>Veten Uğrunda</i>	410, 413, 449

Y

<i>Yâda Düşdü</i>	442
<i>Yangın</i>	319
<i>Yaşar</i>	395, 401, 404, 459
<i>Yazıcının Name'lum Eserleri</i>	37
<i>Yeni Mezmun Yeni Forma Teleb Edi,</i>	447
<i>Yığınca</i>	318
<i>Yurtsuz İnsanlar</i>	24

Z

<i>Zagafgazskiya Vestnik</i>	9
<i>Zenbur</i>	31
<i>Zernişan</i>	429
<i>Ziya</i>	18, 158, 166, 170
<i>Ziyayi-Gafgaziyye</i>	18
<i>Zoraki Tabib</i>	29

Özet

Çalışmamız Azerbaycanlı şair, hikâyeci ve meşhur dram yazarı Cafer Cabbarlı'nın hayatı ve eserleri üzerine kuruludur. Cabbarlı, Azerbaycan edebiyatının en önemli dram yazarlarından biridir. Azerbaycan toplumunun gelişiminde büyük etkisi olmuştur.

Cabbarlı'nın edebî hayatını, ilk dönemi diğer ikisinden tamamen farklı olan üç döneme ayırdık. İlk evrede, toplumu feodalizme ve onun kötülüklerine boyun eğmek zorunda bırakan zararlı gelenekleri ifşa etmek amacıyla ülkesinin örf ve âdetlerini eleştirir. Ancak, o sadece bir gözlemcidir ve sosyal sorunlara karşı bir çözüm yolu göstermez. Piyesleri olumsuzlukları sergilemekle sınırlıdır. Aynı zamanda Türk milliyetçiliği üzerine piyesler yazmaya da yönelir. Yazar, bu dönemde romantiktir. Coşku ve abartı, şiir ve hikâyelerinde olduğu gibi, piyeslerinde de hâkim durumdadır.

Azerbaycan'ın 1920'de Kızıl Ordu tarafından işgaliyle Cabbarlı'nın ikinci dönemi başlar. Birçok yazar gibi, yeni rejimi tereddüt etmeden kabullenen Cabbarlı, derhal, sosyalizmin kuruluşu üzerine piyesler kaleme alır. Kısa sürede ideolojik bir yazar olur. Başlangıçta samimi bir mümin iken kısa sürede Tanrının varlığı hakkında şüpheyne düşer.

Üçüncü döneminde, şüpheci yaklaşımı, yazarı yaratıcıyı inkâr etmeye götürür ve ideolojik düşüncelerini eserlerine yansıtmaktan kaçınmaz. Tanrıyı reddeder ve

insanı evrenin tek yaratıcısı olarak görür. Bu dönemde yazar kendisini, toplumu eğitmeye ve kolhoz gibi sosyalist üretim merkezlerini yaygınlaştırmaya adar.

Cabbarlı, her zaman “sanat toplum içindir” ilkesini savunur. “Sanat sanat içindir” anlayışını benimseyen edebiyat adamlarını suçlar. Yazara göre, her şey toplumun iyiliği içindir. Ferdietçiliği reddeder, ancak ferdietçi olmaktan kurtulamaz. Bütün piyeslerinde, sorunu çözmekle yükümlü kahramanın çok önemli bir yer tuttuğu ve toplumun sürekli geri plânda kaldığı açıkça görülür.

Sosyalist ideoloji altında şekillenmekte olan yeni toplumu cesaretlendirmek için, piyeslerinde cehalet ve dine karşı mücadele verir. Yazar, çağdaş eğitimin çok önemli olduğunu görür ve eğitimi, özgürlüğün ve insanlığın mutluluğunun neredeyse yegâne aracı olarak değerlendirir.

Olgunluk çağında, Cabbarlı realist bir yazardır, fakat realitesini sürekli romantik motiflerle süsler. Bir başka deyişle, o, realiteye duygusallık karıştırmayı hiçbir zaman ihmal etmez. Bunu yapmak için, sık sık aşktan ve bazen de vatan sevgisinden faydalanır. Eserlerinde üslup değişikliği pek görülmez. Bununla birlikte, kahramanlar ve müspet şahıslar, menfi şahıslar gibi tecrübe kazanmışlardır. Bilgili, gururlu ve âdetâ tanrısallaştırılan kahramanlar sorunlar karşısında asla geri çekilmezler.

Sonuç olarak, “çatışmacı” dram yazarı Cafer Cabbarlı, Azerbaycan tiyatrosuna ve edebiyatına, toplumu aydınlatmayı hedefleyen yeni fikirler getirerek bir rehber vazifesi görür.

Araştırmamızın amacı, böylesine meşhur bir dram yazarını Türk toplumuna ve Türkiye’deki edebiyat adamlarına tanıtmaktır.

Résumé

Notre recherche est basée sur la vie et les oeuvres de Cafer Cabbarlı, poète, écrivain d'historiettes et célèbre dramaturge de l'Azerbaïdjan.

Cafer Cabbarlı est l'un des dramaturges plus importants de la littérature azerbaïdjanienne. Il a une immense influence sur le développement de la société en Azerbaïdjan.

Dans notre recherche, nous avons divisé la vie littéraire de Cabbarlı en trois périodes dont la première est tout à fait différente de deux autres. Dans le premier stade, il critique des moeurs de son pays pour but de révéler les traditions nocives qui condamnent la société à se soumettre au féodalisme et à ses méchancetés. Mais, il n'est qu'un observateur et il ne montre aucune solution contre les problèmes sociaux. Ses pièces sont limitées d'exposer les négations. Il s'oriente aussi à écrire des pièces concernant le nationalisme turc. Dans cette période, il est romantique. L'enthousiasme et l'exagération dominent dans ses pièces ainsi que ses poèmes et ses historiettes.

Avec l'envahissement de l'Azerbaïdjan par l'Armée rouge en 1920, commence sa deuxième phase littéraire. Cabbarlı, n'hésitant jamais à admettre le nouveau régime comme plusieurs d'autres écrivains, s'oriente tout de suite à écrire des pièces sur la construction du socialisme dans son pays.

Il ne tarde pas à devenir un écrivain idéologique. Au début, alors qu'il était un croyant naïf, il commence en peu de temps à douter de l'existence de Dieu. Au troisième stade, son septicisme le mène à nier le Créateur et il n'évite pas refléter dans ses oeuvres ses pensées idéologiques. Il refuse Dieu et considère l'homme comme unique créateur de l'univers. Dans cette période, on voit aussi qu'il se consacre à éduquer la société et à vulgariser les matériaux socialistes comme le kolkhoze.

Il défend toujours "l'art pour la société" mais non "l'art pour l'art". Il accuse souvent les hommes littéraires qui défendent la seconde. D'après lui, tout est pour le bien de la société. Il refuse l'individualisme, mais il ne peut réussir d'en échapper. Dans toutes ses pièces, on voit clairement que le héros, chargé de résoudre le problème, tient une place très importante et que la société reste toujours en arrière plan.

Dans ces pièces, il combat contre l'ignorance et la religion en visant d'encourager la nouvelle société qui est en train de se former sous l'idéologie socialiste. Chez lui, l'éducation moderne a une place beaucoup plus importante. Il la considère presque l'unique moyenne de la liberté et du bonheur de l'humanité.

Dans son âge de maturité, il est un écrivain réaliste, mais il orne sa réalité toujours des motifs romantiques. D'une autre façon de dire, il ne néglige jamais de mélanger le sentimentalisme à la réalité. Pour ce faire, il profite souvent de l'amour humaine et celui de la patrie parfois. Son style d'écrire est peu changé. Pourtant, ses héros et ses personnages positifs sont bien expérimentés ainsi que ses personnages négatifs. Les premiers, savants, orgueilleux et presque divinisés ne reculent jamais contre la problématique.

En conclusion, Cafer Cabbarlı, dramaturge des “conflits”, portant au théâtre et à la littérature azerbaïdjanaïenne de nouvelles idées qui visent d’illuminer le peuple, a un rôle de guide.

Notre objectif est devenu donc de faire connaître cet illustre dramaturge à la société turque et aux hommes littéraires de Turquie.



**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**